

Boletín de estética

LA MÚSICA EN EL PRIMER CONGRESO NACIONAL
DE FILOSOFÍA (ARGENTINA, 1949)

· Omar Corrado ·

REALISMO Y PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO DE ORO

Fromentin y Hegel

· Jean-Paul Margot ·

SVEVO, PROUST Y LA NOVELA DEL CELOSO

· Julieta Videla Martínez y Francisco Salaris Banegas ·

FRAGMENTOS DE TEPLICE

· Novalis ·

Traducción, introducción y notas de Miguel Alberti

Comentarios bibliográficos

Galería

—

LA MÚSICA EN EL PRIMER CONGRESO NACIONAL
DE FILOSOFÍA (ARGENTINA, 1949)
· *Omar Corrado* ·

REALISMO Y PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO DE ORO
Fromentin y Hegel
· *Jean-Paul Margot* ·

SVEVO, PROUST Y LA NOVELA DEL CELOSO
· *Julieta Videla Martínez y Francisco Salaris Banegas* ·

FRAGMENTOS DE TEPLICE
· *Novalis* ·
Traducción, introducción y notas de Miguel Alberti

Comentarios bibliográficos
Galería

AÑO XVIII | INVIERNO 2022 | N° 60

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 (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) – Marina Cañardo (UBA) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, 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 Heinberg

Invierno 2022

SUMARIO

Artículos	5
Omar Corrado	
La música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949)	7-27
Jean-Paul Margot	
Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel	29-74
Julieta Videla Martínez y Francisco Salaris Banegas	
Svevo, Proust y la novela del celoso	75-102
Archivo	103
Novalis	
Fragmentos de Teplice	
Traducción, introducción y notas de Miguel Alberti	105-157
Comentarios bibliográficos	159
Galería	169

ARTÍCULOS

Omar Corrado es Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona y graduado de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Se ha desempeñado como Profesor Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en la Universidad Católica Argentina y en las universidades nacionales de Rosario y del Litoral. Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010), *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012) y de la compilación del volumen *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaidis* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2014). Por su trabajo sobre Juan Carlos Paz, obtuvo en 2008 el Premio de Musicología de Casa de las Américas (Cuba). También ha recibido los Premios Konex en 2009 y 2019 en Musicología. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Correo electrónico: ocrorado04@yahoo.com.ar

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

Julietta Videla Martínez es Licenciada en Letras Modernas (UNC) y Doctoranda en Letras (SeCyT-UNC). Se desempeña como profesora adscripta en las cátedras de “Literatura Europea Comparada” y “Estética y crítica literaria moderna” (UNC). Correo electrónico: videlamartinezjulietta@gmail.com

Francisco Salaris Banegas es Licenciado en Letras Modernas (UNC) y Doctorando en Letras (CONICET-UNC). Se desempeña como profesor adscripto en las cátedras de Literatura Europea Comparada y Literatura alemana (UNC). Correo electrónico: franciscosalaris@gmail.com

LA MÚSICA EN EL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA (ARGENTINA, 1949)

· Omar Corrado ·

Omar Corrado

Universidad Nacional de Buenos Aires
Academia Nacional de Bellas Artes

La música en el Primer Congreso Nacional de filosofía (Argentina, 1949)

DOI: 10.36446/be.2022.60.301

Resumen

Se estudia la única intervención sobre estética de la música en el Primer Congreso Nacional de Filosofía realizado en Mendoza (Argentina) en 1949, presentada por Mario García Acevedo. Se consideran asimismo las posibles resonancias en el campo musical de las ideas de Luis Juan Guerrero, expuestas durante el mismo evento, referidas a una estética general inserta en el pensamiento contemporáneo. Se observan las tensiones entre las categorías de tradición, historicidad, formalismo, individuo, comunidad, nacionalismo y cosmopolitismo que expresan esos textos, en el marco histórico-cultural del primer gobierno de Juan Perón.

Palabras clave

Estética de la música; Música argentina; Mario García Acevedo; Luis Juan Guerrero; Leopoldo Hurtado

The Music in the First National Congress of Philosophy (Argentina, 1949)**Abstract**

This paper studies the unique intervention on the aesthetics of music at the First National Congress of Philosophy held in Mendoza (Argentina) in 1949, presented by Mario García Acevedo. It also considers the possible resonances in the musical field of Luis Juan Guerrero's ideas, presented during the same event, referring to a general aesthetics inserted in contemporary thought. The tensions between the categories of tradition, historicity, formalism, individualism, community, nationalism, and cosmopolitanism concerning music, expressed in these texts are observed within the historical-cultural framework of Juan Perón's first government.

Keywords

Aesthetics of Music; Argentinean music; Mario García Acevedo; Luis Juan Guerrero; Leopoldo Hurtado

Recibido: 18/06/22. Aprobado: 15/09/22.

El Primer Congreso Nacional de Filosofía que tuvo lugar en Mendoza entre el 30 de marzo y el 9 de abril de 1949 constituye uno de los acontecimientos intelectuales más relevantes del primer peronismo, como puede comprobarse por la lista de sus prestigiosos participantes, en las actas del mismo –cuya publicación estuvo al cuidado de Luis Juan Guerrero, secretario de actas, un año después–,¹ en reseñas contemporáneas² y en los estudios e interpretaciones actuales del hecho.³ Asistieron pensadores como Hans Georg Gadamer, Eugen Fink, Nicola Abbagnano, Wilhelm Szilasi o Karl Löwith, mientras enviaron sus trabajos Martin Heidegger, Nicolai Hartmann, Benedetto Croce, Karl Jaspers, Jean Hyppolite, Gabriel Marcel, Bertrand Russell, Ludwig Klages, Raymond Bayer o Galvano Della Volpe, entre los nombres más conocidos de un elenco compuesto por más de 170 participantes. Estuvo presente un conjunto numeroso y significativo de filósofos argentinos de diversas orientaciones teóricas, y latinoamericanos como José Vasconcelos o Alberto Wagner de Reyna.

La documentación y la bibliografía existentes revelan las tensiones intelectuales suscitadas desde los comienzos de la organización del

¹ Véase Guerrero, 1950a.

² Una de las más significativas, por el papel relevante que cupo a su autor en la organización del congreso, es la de Derisi, 1949.

³ Entre ellas, consultamos para este trabajo las siguientes: David, 2004, esp. 201-210; Klappenbach, 2000; Ruvituso 2015, esp. cap. 3: 152-211; Belloro, 2017; Vázquez, 2018.

congreso entre, básicamente, el neotomismo y el existencialismo en sus distintas vertientes, cuyos representantes más visibles y activos en el país fueron el filósofo y sacerdote Octavio Derisi, y Carlos Astrada, respectivamente. El primero había participado de la fundación, un año antes, de la Sociedad Tomista Argentina; el segundo, luego de sus estudios con Heidegger, era uno de los propulsores del existencialismo en Argentina; sus libros recientes teorizaban sobre esas bases las posibilidades históricas de una identidad argentina y lo acercaban manifiestamente al movimiento liderado por Perón.⁴ Precisamente el presidente argentino fue quien pronunció el discurso de cierre del congreso. Su conferencia “La comunidad organizada” se constituyó entonces en una pieza clave para la comprensión ideológica y política del momento.

Las sesiones dedicadas a Estética tuvieron lugar el 2 de abril. Participaron veinte especialistas de distinta proveniencia, entre los cuales dos argentinos a cuyas presentaciones nos dedicamos aquí. Luis Juan Guerrero, titular de la cátedra de Estética en la Universidad de Buenos Aires,⁵ expuso sus investigaciones en la ponencia “Torso de la vida estética actual”, que había sido precedida por una intervención suya en la sesión plenaria del día anterior, “Escenas de la vida estética”: contribuciones fundamentales que anticipan los desarrollos

⁴ Establecimos posibles diálogos entre *El mito gaucho* (1948), un texto paradigmático de Astrada y obras musicales de esos años: véase Corrado 2012 y 2018.

⁵ Guerrero, identificado con el grupo de Alejandro Korn, había sido “separado” de su cátedra en la Universidad Nacional de La Plata por la intervención en 1946. Fue Astrada, estudiante en Alemania en la misma época que Guerrero, quien habría intercedido para que, a pesar del antecedente platense, no lo dejaran cesante también en la Universidad de Buenos Aires, donde estuvo al frente de la cátedra de Estética. Véase Ibarlucía 2008; Ruvituso 2015. A diferencia de Astrada, en la obra de Guerrero no hay rastros, hasta donde llega nuestro conocimiento, de adhesión explícita al peronismo; tampoco de oposición, lo que habría sido incompatible con la docencia en universidades públicas en ese momento.

que presentará luego en su *Estética operatoria en sus tres direcciones*.⁶ En aquellos textos refiere solo tangencialmente a la música, y dada la radicación de sus ideas en una ontología fenomenológica y existencial de considerable abstracción y generalidad⁷ sería un desatino trasladar esa densidad de pensamiento a una estética aplicada o intentar interpretarlo desde el plano concreto de las prácticas musicales: implicaría una mengua drástica de la potencia especulativa de su obra, lo que otra parte requeriría competencias disciplinares específicas. No obstante, señalemos al menos algunos puntos fundamentales sobre los que estimamos merecería detenerse la reflexión sobre la música, que acercaremos en este caso a la producción argentina de la época. La mayor parte de ellos se encuentra en “Torso de la vida estética actual”.

Uno de esos aspectos es el de la tradición y su relación con la obra de arte, que Guerrero examina en su trayectoria histórica, desde la funcionalidad que aquella cumplía ligada al culto y al vínculo social, en cuyo cauce se definía su valor estético y comunicativo, hasta su desprendimiento en un proceso de creciente individualismo y autonomía, iniciado con la instauración de la mentalidad burguesa. Esta dimensión histórica desde luego no es original y constituye solo un punto de referencia en la argumentación de Guerrero. De hecho, es ese recorrido el que organiza las importantes contribuciones historiográficas contemporáneas de musicólogos austro-alemanes emigrados en Argentina como Erwin Leuchter, en obras como *Ensayo*

⁶ Guerrero 1956a, 1956b y 1967.

⁷ Para Guerrero, la investigación estética comienza con un “análisis fenomenológico”, pero que no se mueve en el plano de la conciencia en general, sino en el plano de la vida humana en sus posibilidades de realización en un mundo posible [...]. Se convierte paulatinamente en un *análisis metafísico*, en el plano de una posición filosófica total” (Guerrero, 1950c: 1466-1467).

sobre la evolución de la música en Occidente (1946).⁸ El filósofo constata que hoy, la pérdida de funcionalidad ha hecho que objetos neutrales “penentr[en] en la obra artística por una arbitraria ‘voluntad de forma’” (Guerrero 1950c: 1472). Así, “la pura forma [implica] una disminución axiológica de la realidad y una correlativa elevación del poder individual de ‘creación de valores’” (Guerrero 1950c: 1472). Emancipada, convertida en “sistema racional de signos”, y “destruido el nimbo de tradición que antes la rodeaba, es el puro correlato objetivo de una representación subjetiva” (Guerrero 1950c: 1470 y 1473).

Sin embargo, el cuestionamiento del objetivismo contemporáneo no implica, como podría conjeturarse, una celebración nostálgica o esencialista del pasado. Por el contrario, Guerrero observa:

Pueden también las artistas, y más aún los aficionados, proponer un regreso a ‘modelos naturales’ o ‘condiciones originarias’: desde el hipertrofiado culto del Folklore hasta las manifestaciones más variadas del Primitivismo exótico y desde el empleo de cualquier temática pretérita, en un intento de superación de los ritmos actuales, hasta el descubrimiento de un ‘último destino’ del arte. En todos esos casos se pretende configurar un material extraordinariamente diferenciado [...] por medio de formas estáticas o, por lo menos, extrínsecas al complejo proceso histórico de diferenciaciones y mutuas oposiciones. Por eso, aunque bien intencionadas, también fracasan estas soluciones [...]. Ellas terminaron por encerrarse en esas cámaras vacías que hoy se expenden, para consuelo de inocentes, con los rótulos de ‘Naturaleza’, ‘Comunidad’, ‘Reino de valores’ y demás ‘Modelos eternos’ de toda índole. (Guerrero 1950c: 1469)

⁸ Estudiamos estos temas en Corrado 2017-2018.

Para el mundo musical argentino del momento, afirmaciones de este tenor contradicen valores sostenidos por influyentes sectores conservadores de la cultura oficial, quienes promueven la necesidad de recostarse ya sea en fórmulas académicas “intemporales” o, sobre todo, en el folclore, las tradiciones locales compartidas y naturalizadas como sustancia para la consolidación de una música nacional. En este sentido, las consideraciones de Guerrero resultan más afines, por el contrario, a las aperturas modernizadoras iniciadas a fines de los años ‘20, mantenidas por formaciones independientes en los años siguientes y retomadas por la renovada gestión cultural del peronismo ocurrida a comienzos de la década de 1950. En esa órbita se inscribe asimismo un pensamiento que, sin reducir el peso de la historicidad de los hechos artísticos, otorga un espacio relevante a la autonomía de la materia y de los procesos formales específicos a través de los cuales se concreta la imaginación artística. De este modo, sostiene Guerrero:

[...] la obra no se inscribe solamente en la determinación particular del hombre, es decir, en una época histórica y una cultura local, sino también en la determinación particular de una ‘materia’ específica: la sonoridad propia de cada instrumento musical, la gama acústica y significativa a la vez de toda exposición lingüística, el bronce y el mármol, los volúmenes y los colores. Esa ‘materia estética’ es resistencia y apoyo a la vez. Componer: poner juntos, en una actividad creadora, los materiales de la propia existencia y los materiales del mundo, el material sensible específico, propio de cada dominio particular del arte, con el material significativo de la imaginación. (Guerrero, 1950b: 239)⁹

⁹ Guerrero limitará luego las condiciones formales en tanto “momento de constitución puramente imaginaria del juego de las estructuras rítmicas que resplandece en toda obra de arte”, señalando que este “horizonte unilateralmente formal [...] debe ser intergrad[o] con los otros elementos constituyentes de la misma obra de arte”. La

Anticipando desarrollos de lo que se perfilará luego como teoría de la recepción, Guerrero descarta la idea de obra que, encapsulada en sus condiciones de producción, impondría una verdad única a la cual debería acceder la posteridad:

[...] el texto de una obra pretérita no puede ser nunca el objeto de una intuición que capte su ‘esencia’ para siempre, sino más bien *un lenguaje cifrado*, que revela aspectos muy diferentes a los hombres de distintas épocas que, gozándola, la recrean, es decir que, penetrando en sus pliegues secretos, la re-interpretan en su escondido mensaje. (Guerrero, 1950c: 1470)

Aun a riesgo de forzar la extrapolación, podría considerarse a la luz de estas afirmaciones el vínculo que numerosos compositores argentinos renovadores establecieron con la historia de la música no solo en una tradicional actitud general de contemplación estética, de estudio y aprendizaje de su propio arte, sino como reserva operativa de materiales y procedimientos disponibles a “descifrar”, deconstruir y reformular mediante procesos intertextuales hiperconcientes en sus nuevas obras, arco de bóveda del neoclasicismo de impronta stravinskiana al que adhirieron desde fines de los años ‘20.

Prosiguiendo la especulación en esta delicada cornisa, cabría desarrollar las eventuales correlaciones entre las consideraciones de Guerrero sobre el fragmento como marca del arte contemporáneo y los procedimientos de ruptura y montaje de “*objets trouvés*” ejercitados por la estética musical neoclásica en sus manifestaciones más radicales. En su *Estética operatoria* Guerrero no aborda específicamente este segmento de la producción musical contemporánea. Sus referen-

apreciación estética, continúa, “solo existe en la conexión concreta de sus momentos constitutivos” (Guerrero [1954] 1956: 70 y 71).

cias musicales a grandes autores del pasado, encabezadas por Beethoven, son casi siempre laterales y mediadas por textos de otros autores como Betina Brentano, Goethe, Sartre y Dufrenne. En cuanto al siglo xx, hay menciones escuetas a Debussy, Ravel, Falla, Prokoffiev y Berg. Schoenberg merece una consideración privilegiada por su dimensión conceptual y su situación estratégica en las páginas finales de su inconcluso volumen III, a *Un sobreviviente de Varsovia*. Esa aparición del autor vienés se anticipa además en páginas previas (190 y 202, esta última con referencia a Adorno). Guerrero habría conocido esa obra de Schoenberg, según indica Ibarlucía, precisamente por escritos de Adorno a los que tuvo acceso (Ibarlucía 2015: 172-173). *Un sobreviviente de Varsovia* (1947) se había estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Cervantes, el 23 de agosto de 1954, a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado, dirigida por Carlos Cillario con el barítono Ángel Mattiello y el Coro Esloveno Gallus preparado por Julio Savelli (*La Nación*, 24-8-1954: 4). La que sería, hasta donde llega nuestro conocimiento, la primera grabación fue realizada en 1953, cinco años después del estreno absoluto, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Viena dirigida por Hans Swarowsky, con Hans Jaray como narrador y el Coro de Cámara de la Academia de Viena (Columbia Masterwork, M 4664), por lo cual resulta fácticamente posible que Guerrero haya tenido acceso o al menos conocimiento de la obra también por estas vías.

La solitaria ponencia dedicada a la música fue la realizada por Mario García Acevedo, “Estética musical y comunidad argentina” (García Acevedo, 1950), presentada en la sesión del sábado 2 de abril. La declinación local que formula la segunda parte del título es una marca diferenciadora en el conjunto de presentaciones e inscribe además un término, “comunidad”, de particulares resonancias en el clima

ideológico del momento.¹⁰ García Acevedo se había graduado como Doctor en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires en 1947, con la tesis *Espacio y tiempo en la música*, la que hasta donde nos consta permanece inédita. Había nacido en 1926¹¹; estaba en consecuencia en torno a sus 23 años en la fecha de realización del congreso. Ignoramos las razones de su inclusión y los mecanismos de aceptación de trabajos para el evento. Quizás haya sido alumno de Guerrero y además uno de los pocos casos de estudiantes dedicados a la estética de la música. Su postura en defensa de una música nacional manifestada en publicaciones previas pudo haberlo asimismo favorecido en el contexto general de la época.

En efecto, en sendos artículos publicados en 1946 en *Balcón*, revista de la derecha católica, García Acevedo promovía una música culta argentina basada en el folklore, que debe conocerse por métodos científicos, tratado “con cuantos recursos le proporcione la técnica”, ya que “el músico popular dispone de parvos recursos para su exteriorización y desde luego para todo ulterior desenvolvimiento. Es entonces el músico culto quien puede aprovechar la base proporcionada por ritmos y giros melódicos y enriquecer la faz armónica e instrumental sin llegar por ello a deformar el contenido peculiar de lo criollo”. Pese a que existen, aclara, algunas obras que lograron ya esta conjunción, “la inmensa mayoría de las composiciones llamadas de inspiración folklórica no contienen sino meras alusiones, referencias a veces lejanas con lo nuestro y desconocen lo más esencial. Son, en

su mayor parte, de corte completamente extranjero”. Las obras que respondan a aquellas exigencias que formula, en cambio, “no serán identificadas con lo folklórico” pero a su vez “permanecerán al margen de lo europeo”. “Representarán la plenitud del espíritu argentino en constante posesión y conocimiento de sí mismo y albergarán un no sé qué irreductible, arraigado en la entraña palpitante” (García Acevedo 1946b: snp [6]).

Más allá de este final retórico, las propuestas reiteran viejos postulados y contradicciones presentes en las músicas “nacionales”, tensionadas entre sustrato local –en muchos casos de origen euroculto, por lo demás– y técnicas compositivas “extranjeras”. Resuenan aquí conocidas formulaciones de Alberto Williams expresadas unos años antes: el “no sé qué irreductible” remite al “perfume” o la “atmósfera” que el compositor debe destilar de las músicas folklóricas; lo nacional y lo europeo, por su parte, responde a la conjunción que propuso entre la inspiración suscitada por los payadores de Juárez y las técnicas compositivas francesas. Estas ideas vertebran tempranamente las decisiones musicales concretas de Williams desde fines del siglo XIX. Se conceptualizan en textos publicados en su revista *La Quena* en los años ‘30, que el autor recopilara luego en la edición de sus obras completas (Williams 1951b y c). El planteo de Luis Juan Guerrero de una palingenesia americana presenta vasos comunicantes con este tópico. Al estudiar las continuidades e intertextos entre *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*, Guerrero afirma:

[En la novela de Güiraldes] podríamos esquematizar esta doble referencia –París y la Pampa, la técnica literaria de los cenáculos de Montmartre y el habla de los gauchos, el viento cosmopolita y el sabor inconfundible del terruño– como una contienda entre la composición y la exposición de la obra [aunque] cada uno de los elementos del relato y hasta cada

¹⁰ Si bien por una parte el término no puede dejar de relacionarse con el discurso final de Perón en el congreso mendocino, remite a otras dimensiones de mayor alcance en el pensamiento filosófico, como la tensión dialéctica entre individuo y comunidad en la que tiene lugar el hecho estético para Guerrero. Véase Cangi 2014; García 2009. Cangi desarrolla, en su escrito un análisis de “Escenas de la vida estética”, una de las ponencias de Guerrero en el Congreso de Filosofía.

¹¹ Hasta aquí los datos biográficos provienen de García Muñoz 1999.

una de las metáforas son una síntesis [...] que termina por imponer su propia fisonomía. (Guerrero 1956a: 405)

Esta dicotomía es persistente en los tiempos largos de la reflexión musical argentina del área culta. Planteada en términos de dualismo entre culturas originarias y aportes inmigratorios, en un registro menos optimista, volvemos a encontrarla en el diagnóstico de una tensa, “quizás imposible síntesis entre Europa y América, [que] involucra a todo y a todos” formulada por Mariano Etkin en los años ‘80 (Etkin 1984: 13).¹²

Una diferencia considerable del planteo de García Acevedo con respecto al primer nacionalismo musical argentino es el reconocimiento de la necesidad de un estudio científico y sistemático de los materiales folklóricos, que el autor valora en los trabajos recientes de Isabel Aretz, inspirados en su maestro Carlos Vega y su teoría del descenso de los bienes culturales derivada del difusionismo germánico, investigaciones a través de las cuales se superaría “la ignara y dañosa indiferencia de varias generaciones” y su consecuente “descaracterización de la nacionalidad” (García Acevedo 1946a: snp [3]).

El texto presentado en el Congreso es solidario con las ideas expresadas previamente, colocadas ahora en un plano más general y con una mayor problematización de sus supuestos. Comienza con un deslinde de competencias disciplinarias. Señala las diferencias entre musicología y “ciencia de la cultura” –la que correspondería aproximadamente, agreguemos, a la actual antropología de la música– y subraya la especificidad de la estética ante hechos musicales de distinto origen y profundidad histórica: “frente al primitivo como ante

el despliegue del drama lírico wagneriano ha de asumir idéntica perspectiva una estética musical *sensu strictu*” (García Acevedo 1950: 1462).

Podrían organizarse las ideas expuestas en su ponencia en dos núcleos centrales. Por un lado, la atención acordada a los aspectos estructurales, autónomos de la música sintoniza con consideraciones en el mismo sentido sostenidas por Guerrero. Así, García Acevedo asevera que “la música deviene un lenguaje cuyos pensamientos se articulan mediante leyes autónomas que condicionan por sí mismas su inteligibilidad. Quienes no comprenden el lenguaje musical, les suena como un habla desconocida, porque los *pensamientos musicales*, diferentes de los conceptuales del habla, no se *organizan* en su percepción, no captan así las *formas*, y tienen vivencias confusas y caóticas” (García Acevedo 1950: 1463, énfasis original). La comprensión musical se encuentra a su vez íntimamente ligada a los procesos históricos: “La temporalidad histórica ha concretado, en lenguajes musicales muy diversos, logros expresivos contradictorios”, y es tarea de la estética “penetra[r] en el mundo singular e irreversible advenido al hombre en épocas determinadas y que condiciona mediante la conjugación de factores formales y materiales, las posibilidades de su proyección artística” (García Acevedo 1950: 1463).

Por otro, emite un diagnóstico sobre la situación del compositor contemporáneo en relación con los materiales y con su entorno, acechado por “el perfil cosmopolita de la urbe contemporánea”, con un lenguaje musical “en babélico conglomerado”¹³ y el riesgo de que su obra se resuelva en un “yerto y vacío cascarón académico, armazón

¹²Abordamos este punto en Corrado 1995.

¹³ Esta percepción de las urbes como peligro para las esencias nacionales remite, incluso en el vocabulario empleado, al influyente pensamiento de Ricardo Rojas, que repercutieron en la producción musical, según lo estudiáramos en Corrado 2013.

de fórmulas carentes de significación viva” (García Acevedo, 1950: 1464). La pérdida de contacto con “el canto socialmente vivo” y no tener “a mano la materia artística” consolidada, debe buscarla –inferimos, ya que no se explicita– mediante el trabajo de investigación y reflexión invocado en los artículos de *Balcón*, pues “al músico ya no le basta ser músico, sino debe ser filósofo y etnógrafo a la vez”. En esa tarea se reencontraría con elementos y formas musicales antiguas que perviven en “núcleos humanos al margen de las contingencias contemporáneas” (García Acevedo, 1950: 1464). Asegura que en Argentina “se estratifican así formas sucesivamente recibidas de fuera y actualizadas en nuestro medio en función de los requerimientos de la comunidad. Sobre ella gravitan [sic] el flujo de las modas que pugnan por anegarla, pero sólo prosperan las nuevas formas en base a la reiteración del estímulo y a una tácita similitud con las que ya anteriormente la han impregnado. Así la comunidad no admite ni asimila sino aquello que como en esquema encuentra prefigurado en su espíritu” (García Acevedo, 1950: 1464). Jerarquiza así la precedencia de una estructura contenedora, de un sustrato –¿esencial o como sedimento histórico?– en tanto condición que legitime o legalice la consistencia de las nuevas producciones, su radicación en la densidad de la cultura. En este sentido, habría vasos comunicantes entre esta postulación y las ideas de Guerrero analizadas por Ricardo Ibarlucía, referidas al anclaje del arte en “pre-sentimientos” individuales y colectivos que “pre-figuran” nuevos horizontes posibles (Ibarlucía 2022). Aunque García Acevedo admite la imposibilidad de “instaurar las características concretas de la comunidad”, confía no obstante en el músico que, ante ese patrimonio recibido:

[...] recrea sus formas y llega a sentirlo de hecho como canto interior, plasma para sí en cada uno de sus actos de creación una existencia auténtica valorada en la medida en que ha sa-

bido integrar cuanto hay de germinativo y potencial en las incipientes formas populares. Ingresas así en una verdadera comunidad de espíritus que no le ha de proporcionar seguridad alguna, sino incitaciones de alerta combativo, pues a cada instante se ha de hallar amenazado por la caída en la fórmula, en la cosidad más exterior de la música. (García Acevedo, 1950: 1464-1465)¹⁴

Esa firme restricción preceptiva se ve sin embargo relativizada en el párrafo final, de tono integrador y ecuménico: “Esencialmente responsable, el artista argentino advierte al indio, al gaucho, al músico urbano, al universitario, al filósofo, y dueño de su destino alienta bajo todos estos perfiles y encarnaciones a la vez” (García Acevedo 1950: 1465).

La solitaria presencia del joven García Acevedo en el área de la estética musical plantea la ineludible pregunta por la ausencia de otros estudiosos de la disciplina activos en la época, como Daniel Devoto y, más específicamente, Leopoldo Hurtado. También graduado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Hurtado contaba desde la década de 1930 con una significativa producción teórica sobre problemas de estética de la música, dedicada especialmente a la produc-

¹⁴ Habría que pensar si este riesgo se relaciona con la crítica de Guerrero al “espíritu objetivo”, mencionado previamente, que prevalece en la obra de arte despojada de su lazo con la tradición. Así, en el plano socio-histórico, “*la verdad que hoy acontece decisivamente, es que las obras de arte en general [...] se constituyen como tales en un proceso de ‘reificación’ o ‘cosificación’*” (Guerrero 1950c: 1470, énfasis original), gestionado por el régimen económico, la industria y los medios. García Acevedo no se asoma, sin embargo, a esta dimensión de la industria cultural teorizada por Guerrero, cercanas a las reflexiones contemporáneas de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, con la cual estableció contactos estudiados en García 2009, entre otros.

ción contemporánea, dada a conocer en prestigiosas revistas culturales¹⁵ y en libros. Un recuento mínimo de sus trabajos anteriores al Congreso de Filosofía incluiría los sustantivos estudios sobre el concepto de objetividad y sobre las relaciones espacio-tiempo en el arte contemporáneo publicados en *Cursos y Conferencias*, los libros *La música contemporánea y sus problemas*, *Estética de la música contemporánea* y *Espacio y tiempo en el arte actual*, así como intervenciones en discusiones candentes como la pertinencia de la atonalidad o la crítica al uso de recursos folklóricos en obras académicas. En 1949 era sin duda la figura más sólida y relevante de la estética de la música en el país, posición que seguiría consolidándose dos años después con la publicación de su *Introducción a la estética de la música* y, en 1953, de los ensayos que integran *Realidad de la música*. A pesar de estos antecedentes, no participó del congreso mendocino.

¹⁵ Las publicaciones argentinas en las cuales colaboró, desde 1925 y hasta la fecha del congreso fueron, entre otras, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Correo Literario*, *Latitud*, *Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *Expresión*, *Sur*, ...*antinazi*, *Davar*, *Revista de Arte*, *Compás*, *Ser*, *Fonos* y *Megáfono* (2ª. época). En algunas se desempeñó además como director: *Boletín de Graduados de Filosofía y Letras*, *Pauta y Mensaje Semanal del Disco*. Como se ve, sus contribuciones se dirigían simultáneamente tanto a órganos por los que circulaban las polémicas vanguardísticas como a revistas literarias e intelectuales de formato más “clásico”; también a distintos segmentos del periodismo musical, campo en el cual tuvo además una destacada actuación como crítico musical de *La Prensa* hasta su expropiación por el peronismo en 1951. Escribió asimismo en *La Revue Musicale* y en la *Revista Musical Chilena*. Tradujo las *Nuevas crónicas de mi vida* de Stravinsky (*Sur*, 1936), y más tarde la *Historia crítica de la estética moderna* del Conde de Listowel (Losada, 1954) e *Introducción a Juan Sebastián Bach: ensayo de estética musical* de Boris de Schloezer (Eudeba, 1961). Su familiaridad con las corrientes fenomenológicas le facilitaron prologar y traducir *Estética y creación musical* de Gisèle Brelet (Hachette, 1957).

Algunos de sus organizadores manifestaron que existió “una propaganda de mala ley llevada a cabo contra el Congreso, desde el exterior, por elementos sectarios y contrarios a nuestro gobierno” (Derisi 1949: 169) lo que provocó la negativa a participar de un conjunto de pensadores extranjeros. Un resumen de la situación concluye en que “para los numerosos intelectuales contrarios al oficialismo, el congreso era un encuentro de propaganda peronista y cooptación ideológica” (Ruvituso 2015: 167), por lo cual filósofos argentinos antiperonistas, varios expulsados de la universidad por las intervenciones de 1946, se opusieron y difundieron su decisión a través de sus redes académicas internacionales. Hurtado formaba parte de esa intelectualidad antiperonista de distintos horizontes ideológicos, pertenencia que se manifestó desde los inicios del movimiento mediante la firma de documentos públicos,¹⁶ los vínculos solidarios con colegas del mismo campo,¹⁷ el fustigamiento de las políticas culturales y la

¹⁶ Uno de los más significativos fue el mensaje de intelectuales argentinos a la Conferencia de San Francisco de 1945 oponiéndose al ingreso de la España franquista a la ONU, al que Hurtado adhirió junto a un calificado colectivo de políticos, escritores y artistas. Algunos de los firmantes fueron Jorge Luis Borges, Emilio Basaldúa, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Ezequiel Martínez Estrada, Américo Ghioldi, Alberto Gerchunoff, Alicia Moreau de Justo, María Rosa Oliver, José Bianco, Samuel Eichelbaum, Alfredo González Garaño, Julio Payró, Ulises Petit de Murat, Pablo Rojas Paz, León Klimovsky (*España Republicana*, 16-VI-1945: 3). Luego, a fines de 1945, ya en plena campaña electoral, integraría el conjunto de intelectuales que dirigieron a la Comisión Interpartidaria de Unidad un “programa de acción democrática” con propuestas de reformas de orden político, social, cultural e internacional. Lo firmaron, entre otros, Alberto Ginastera, Isidro Maiztegui, Antonio Berni, Francisco Romero, Carlos Giambiagi, Lucio Fontana, Raúl Soldi, Horacio Coppola, Emilio Pettorutti y Ernesto Sábato, según informa el periódico del Partido Comunista *La Hora* (28-IX-1945: 6). Compartió con un colectivo de unos 90 escritores una declaración de adhesión a la Unión Democrática en el periodo preelectoral de 1946, publicada en *La Prensa*, 1-II-1946, parcialmente reproducida en Viñas, 2007: 27-29.

¹⁷ De lo que da cuenta la correspondencia con figuras como Ezequiel Martínez Estrada, Francisco Romero, Héctor Agosti, Córdova Iturburu, Roberto Giusti,

participación activa en el mundo editorial opositor. Aun sin contar con mayor evidencia documental y con todos los inconvenientes de las consideraciones contrafácticas, ante estos antecedentes es verosímil conjeturar entonces que Leopoldo Hurtado no fue invitado al congreso o que, de haberlo sido, se habría negado a intervenir.

REFERENCIAS

- AA. VV. (1984), *Segundas jornadas nacionales de música del siglo XX* (Córdoba: Ministerio de Cultura y Educación, Subsecretaría de Cultura, Dirección de Actividades Artísticas).
- BELLORO, Lucía A. (2017), “El 1er. Congreso Nacional de Filosofía ¿un momento fundacional de las prácticas filosóficas en Argentina?” *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 34: 115-139.
- CABANCHIK, Samuel & BOVERIO, Alejandro (comps.) (2014), *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra* (Buenos Aires: Colihue): 21-43.
- CANGI, Adrián (2014), “Figuraciones de la comunidad en Luis Juan Guerrero”, en Cabanchik & Boverio (2014: 21-43).
- CASARES Rodicio, Emilio *et al.* (1999), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo V: Faura - Guataca (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores).
- CORRADO, Omar (1995), “Am Rand etablierten Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglicher Synthese”, *MusikTexte* (Köln), 60, August: 12-16.
- _____, Eduardo González Lanuza, Leónidas Barletta, Jorge Romero Brest, Daniel Devoto, Lino E. Spilimbergo, entre tantos otros, a la que tuvimos acceso gracias a la cordial e inestimable generosidad de Mora Hurtado. Mantuvo una relación estrecha y permanente con compositores como los hermanos Castro y con Juan Carlos Paz, a quien reemplazó en la sección musical del semanario ... *antinazi* a fines de 1945 (*La silurante musicale*, 52, febrero 1946: 13).
- _____, (2012), “Ideologías y tradiciones en conflicto: la *Cantata Martín Fierro* (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”, en Ramos López (2012: 301-316).
- _____, (2013), “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946)”, *Música e Investigación*, 21: 19-54.
- _____, (2017-2018), “Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de los musicólogos austro-alemanes”, *Música e Investigación*, 25-26: 127-158.
- _____, (2018), “Sonografía de la pampa. Las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 19: 105-141.
- DAVID, Guillermo (2004), *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto).
- DERISI, Octavio (1949), “Primer Congreso Nacional de Filosofía”, *Sapientia. Revista tomista de filosofía*, 12, 2: 168-179.
- ETKIN, Mariano (1984), “Aquí y ahora”, en AA. VV. (1984: 13-15).
- GARCÍA, Luis Ignacio (2009), “Entretelones de una ‘estética operatoria’. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”, *Prismas*, 13: 89-113.
- GARCÍA ACEVEDO, Mario (1946a), “La música folklórica”, *Balcón*, 11, 16-VIII: snp [3].
- _____, (1946b), “Perfiles de la música argentina”, *Balcón*, 21, 25-X: snp [6].
- _____, (1950), “Estética musical y comunidad argentina”, en Guerrero (1950a: III, 1460-1465).
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1999), “García Acevedo, Mario”, en Casares Rodicio *et al.* (1999: 419-420).
- GUERRERO, Luis Juan (ed.) (1950a), *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, en tres tomos (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo).
- _____, (1950b), “Escenas de la vida estética”, en Guerrero (1950a: I, 221-241).
- _____, (1950c), “Torso de la vida estética actual”, en Guerrero (1950a: III, 1466-1474).
- _____, ([1954] 1956). *Qué es la belleza*. (Buenos Aires: Editorial Columba).

- ____ (1956a), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. I, *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas* (Buenos Aires: Losada). [Reedición: 2008].
- ____ (1956b), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. II, *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas* (Buenos Aires: Losada).
- ____ (1967), *Estética operatoria en sus tres direcciones*, vol. III, *Promoción y requerimiento de las potencias artísticas*, edición póstuma al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (Buenos Aires: Losada).
- ____ (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Las cuarenta / Biblioteca Nacional de la República Argentina / UNSAM). [Primera edición: 1956a]
- ____ (2015), “Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales”, estudio preliminar, edición, notas y apéndice por Ricardo Ibarlucía, *Eadem Utraque Europa*, 11, 16: 151-219. [Edición original: *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, XVIII, 9, 1934].
- IBARLUCÍA, Ricardo (2008), “Luis Juan Guerrero. El filósofo ignorado”, en Guerrero (2008: 9-93).
- ____ (2015), “Estudio preliminar, edición, notas y apéndice” en Guerrero (2015: 151-176).
- ____ (2022), “Autonomía y funcionalidad del arte en *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero”, en Muñoz & Contardi (2022: 19-36).
- KLAPPENBACH, Hugo (2000), “Filosofía y política en el Primer Congreso Argentino de Filosofía”, *Fundamentos en Humanidades*, I, 1: 22-38.
- LEUCHTER, Erwin (1946), *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente* (Buenos Aires: Ricordi Americana).
- MUÑOZ, Marisa & CONTARDI, Aldana (comps.) (2022), *Filosofía argentina a mediados del siglo XX: figuras, temas y perspectivas* (Buenos Aires: Prometeo).
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (ed.) (2012), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño, España: Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones).
- RUVITUSO, Clara (2015), *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert).
- VÁZQUEZ, Santiago H. (2018), “Debates en el Primer Congreso Nacional de Filosofía (Argentina, 1949): a propósito de la compatibilidad entre existencialismo y teísmo”, *Universum*, 33, 2: 235-264.
- VIÑAS, David (dir.) (2007), *Literatura argentina siglo XX*, vol. 4: “El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras”, compilado por Guillermo Korn (Buenos Aires: Paradiso y Fundación Crónica General).
- WILLIAMS, Alberto (1951a), *Obras completas. Tomo 4: Estética, Crítica y Biografía* (Buenos Aires: La Quena).
- ____ (1951b), “Orientaciones de la música argentina”, en Williams (1951a: 110-113).
- ____ (1951c), “Orígenes del arte musical argentino”, en Williams (1951a: 15-19).

REALISMO Y PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO DE ORO

Fromentin y Hegel

· *Jean-Paul Margot* ·

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel

DOI: 10.36446/be.2022.60.285

Resumen

Mostramos, primero, que lo que caracteriza la pintura holandesa del siglo de oro, según Fromentin, no tiene que ver con la interpretación de la pintura neerlandesa por Hegel, sino con su visión de esta pintura como una transcripción ajena a cualquier consideración moral, emocional o intelectual. Mostramos, después, que la manera como la pintura neerlandesa del siglo XVII representa la guerra contribuye a la construcción de la identidad y de la conciencia nacional de los holandeses a través de una iconografía propagandística. Por último, examinamos el estatuto del sentido moral en la pintura holandesa y nos preguntamos: ¿qué nos dicen las pinturas de género? ¿De qué nos hablan?

Palabras clave

Estética de la pintura; Guerra, Moral, Jan Steen

Realism and Dutch Painting of the Golden Age: Fromentin and Hegel

Abstract

We first show that what characterized Dutch painting of the Golden Age, according to Fromentin, has nothing to do with the interpretation of Dutch painting by Hegel, but with his vision of those paintings as a transcript foreign to any moral, emotional, or intellectual consideration. We then show that the manner in which the Dutch painting of the 17th century represents war contributes to the construction of the identity and of the national conscience of the Dutch people through a propagandistic iconography. Lastly, we examine the status of moral sense in Dutch painting and we ask ourselves: what do these genre paintings tell us? What are they saying to us?

Keywords

Aesthetics of Painting; War; Morals; Jan Steen

Recibido: 10/02/22. Aprobado: 02/03/22.

Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprocharseles que una vez más hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte. (Hegel [1842-1843] 1989: 126)

¿Cuál otro pueblo ha escrito su historia en sus artes? (Bürger 1858: 324)¹

I

Eugène Fromentin² caracteriza la pintura holandesa como un “retrato” de la vida urbana y rural, y sostiene que la única motivación del pintor es ofrecer su “imagen exterior, fiel, exacta, completa, parecida, sin ningún adorno” (1876: 173). La revolución que hace libre³

¹ “La pintura holandesa es, en efecto, una verdadera historia, en la que los artistas nativos han fijado, en imágenes brillantes y justas, una especie de fotografía de su gran siglo XVII, hombres y cosas, sentimientos y hábitos, los hechos y gestos de toda una nación” (Bürger 1858: 322). Es el mismo Bürger –es decir, Théophile Thoré– quien escribe al principio de su libro: [N]o hay nada menos real que la *realidad* en pintura. Lo que llamamos así depende de la *manera de ver* de los individuos” (Bürger 1858: 37). Salvo indicación contraria en la bibliografía, todas las versiones castellanas de obras en otros idiomas son propias.

² Acerca del papel protagónico de Fromentin en la revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia, véase Margot 2021: 34-44.

³ “[V]alientes en tierra y osadísimos héroes marinos, [Holanda] se componía de habitantes de ciudades, industriales, acaudalados burgueses que, a gusto en su actividad, no aspiraban a nada excelso, pero que, cuando se trató de defender la libertad de sus derechos honestamente adquiridos, de los privilegios particulares de sus provincias, ciudades, corporaciones, se sublevaron con intrépida confianza en Dios, en su coraje y entendimiento, se expusieron a todos los peligros sin temor ante el

y próspero al pueblo holandés libera su arte de la iconografía, tanto de la mitología antigua como de las leyendas cristianas. Nunca un país había entregado a sus artistas la tarea de pintar la vida familiar y doméstica de su tiempo, los hábitos privados, campestres y urbanos, como lo hizo Holanda en el siglo XVII. Según el autor de *Los maestros de antaño*, la pintura de género⁴ expresa un sentimiento muy holandés, en unas fórmulas muy holandesas⁵. Al dejar de lado los grandes

enorme prestigio de la soberanía española sobre medio mundo, derramaron valientemente su sangre y con esta legítima audacia y perseverancia conquistaron victoriosamente su autonomía religiosa y civil” (Hegel [1842-1843] 1989: 642).

⁴ “Los temas de los cuadros debían su existencia, originalmente, a la condena de la Reforma de las representaciones de temas religiosos, por lo que escenas de interiores, kermises y naturalezas muertas sustituyeron a las crucifixiones que las iglesias dejaron de encargarse; y estos nuevos temas correspondían a las necesidades más profundas de una nueva sociedad. El humor, la ironía y la caricatura formaban parte integral de esta nueva tendencia, mientras que los cuadros de ciudades, puertos, flotas y batallas navales expresaban esta conciencia colectiva de una manera diferente” (Zumthor [1960] 1994: 198). “Las pinturas de género holandesas del siglo XVII, comúnmente conocidas como escenas de la vida cotidiana, abarcan una sorprendente variedad de temas. Abarcan desde retratos de mujeres virtuosas que trabajan en el hogar hasta sus antípodas morales, prostitutas que ejercen seductoramente su oficio entre posibles clientes; desde campesinos en casuchas destaraladas hasta los ensueños de jóvenes elegantemente vestidos en entornos palaciegos; desde niños atentos en las aulas hasta sus primos traviesos que causan estragos en ocasiones festivas. La capacidad de estas imágenes aparentemente sin pretensiones pero célebres para evocar la existencia diaria durante la llamada Edad de Oro en los Países Bajos es legendaria” (Franits 2018: 268). “No era para nuestros artistas el brillo deslumbrante, la pompa, el ritual y la majestuosidad tan apreciados por sus colegas en el extranjero o el intenso amor por los misterios sagrados. En cambio, se concentraban en los detalles íntimos de la vida cotidiana y en la contemplación soñadora de las distancias lejanas. Todos los aspectos esenciales del barroco tardío: su majestuosa elegancia, su grandilocuencia, su histrionismo, sus fuertes acentos, eran tan ajenos al arte holandés como el bullicio de la vida urbana lo es a una remota provincia” (Huizinga 1968: 81).

⁵ “El objetivo es imitar lo que es, hacer amar lo que se imita, expresar con claridad sensaciones simples, vivas y correctas [*justes*]” (Fromentin 1876: 178). En el siglo

temas de la pintura italiana y, en general, de la pintura flamenca, el artista se queda con los temas de la vida diaria, con los paisajes, con los animales y con la naturaleza muerta, o sea, con el *realismo*.

Fromentin ofrece una versión más radical de Hegel (Gaiger 2016: 18) cuando escribe:

Una cosa que sorprende cuando se estudia el fondo moral del arte holandés es la ausencia de lo que hoy llamamos *un tema* [*un sujet*]. [...] durante casi un siglo, la gran escuela holandesa pareció no pensar en nada más que en pintar bien. Se contentó con mirar a su alrededor y prescindir de la imaginación. [...] La historia antigua, se la ha olvidado, la historia contemporánea también, y este es el fenómeno más singular [...]. Y la escuela que se ha ocupado más exclusivamente del mundo real parece ser la que más ha ignorado el interés moral; [...] ¿Qué razón tiene un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguna; y noten que nunca se le pregunta. (Fromentin 1876: 193; 204-205)

El mundo sensible no es, para Hegel, un modelo digno del trabajo del artista⁶: el arte debe tomar lo ideal, no lo real, como tema de su estudio. ¿Cómo explicar, entonces, que Hegel termine su capítulo sobre la pintura en la tercera sección: “Las artes románticas”, de la tercera

XVII, escribe Huizinga en 1941, “nuestro arte era tan intensamente nacional que se convirtió en la expresión más profunda de nuestro carácter” (1968: 109).

⁶ “[L]o bello artístico no es ni la *idea lógica*, el pensamiento absoluto tal como éste se desarrolla en el elemento puro del pensar, ni, a la inversa, la *idea natural*, sino que pertenece al ámbito *espiritual*, aunque sin por ello quedarse en los conocimientos y hechos del espíritu finito. El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*. [...] En todas las esferas del espíritu absoluto el espíritu se zafa de las opresivas barreras de su ser-ahí, pues de las contingentes relaciones de su mundanidad y del contenido finito de sus fines e intereses se abre a la consideración y la consumación de su ser-en-y-para-sí” (Hegel [1842-1843] 1989: 73).

parte de sus *Lecciones sobre la estética*, con un elogio de la pintura holandesa del siglo de oro? Hegel reconoce en los cuadros de Jan Steen, David Teniers el Joven y Adriaen van Ostade la expresión de “una naturaleza exterior e interiormente ordinaria [*ordinäre*], la cual es exteriormente común [*gemein*] precisamente porque lo interno es común [*gemein*] y lleva a manifestación en su obrar y en todo lo externo sólo fines de envidia, celos, avidez de lo mezquino y sensual”⁷. Advierte, además, que es “sobre todo la llamada pintura de género la que no ha desdeñado semejantes objetos y ha sido conducida por los Holandeses hasta la cima de su perfección” (Hegel [1842-1843] 1989: 125; 1970a: 222). El mismo Hegel se pregunta:

¿Qué ha inducido a los holandeses a este género? ¿Qué contenido se expresa [*ausgedrückt*] en estos cuadritos [*Bildchen*], que, no obstante, evidencian tener la máxima fuerza de atracción? No cabe dejarlos de lado y rechazarlos sin más bajo el título de naturaleza común [*gemeiner Natur*]. Pues la temática propiamente dicha de estos lienzos, examinada más de cerca, *no es tan común como habitualmente se cree* [*ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt*]” (Hegel [1842-1843] 1989: 125-126; 1970a: 222)⁸

La respuesta es bien conocida: el “contenido de las representaciones” de los holandeses no es lo que se da a la sensación, sino lo que ha sido

conquistado por el genio humano: victoria del espíritu contra la tiranía, victoria del espíritu contra la naturaleza⁹. Al representar la naturaleza y las cosas que están ahí, la pintura holandesa *expresa* el espíritu que las ha producido, junto con un sentimiento de *libertad*. Lo que los holandeses ven en su pintura es la libertad en acción, el esfuerzo, las luchas, las penas, pero, también, el bienestar, la comodidad, “e incluso la arrogancia del sereno ser-ahí cotidiano [*und selbst zum Übermut des heiteren täglichen Daseins*]” (Hegel [1842-1843] 1989: 438; 1970b: 226). No hay, entonces, ninguna “paradoja”, ni una “contradicción [que] puede ser superada” (Darriulat, 2018); tampoco hay un “repudio” de “la interpretación que [Hegel] había dado primero de forma espontánea de la pintura holandesa” (Grimaldi 1983b: 80). Lo que hay es una experiencia estética intensa –“el encuentro mágico con las obras de arte” (Olivier 2016: 155)– que vive

⁹ “Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones [*Darstellungen*] de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprochárseles que una vez más hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte [...]. Para saber en qué consistía el interés de los holandeses de entonces debemos interrogar a su historia. El holandés se ha dotado a sí mismo de la mayor parte del suelo en que habita y vive, y se ve precisado a defenderlo y mantenerlo continuamente contra el asalto del mar; los burgueses de las ciudades y los campesinos se sacudieron con coraje, tenacidad y valentía el dominio español de Felipe II, el hijo de Carlos V, aquel poderoso rey del mundo, y con la religión de la libertad obtuvieron, junto con la libertad política, la religiosa. Este civismo y este carácter emprendedor, tanto para lo pequeño como para lo grande, en la propia tierra como en el vasto mar, esta prosperidad solícita y al mismo tiempo pulcra, elegante, el alborozo y la petulancia en la autoestima de que todo esto se debía a su propia actividad, esto es lo que constituye el contenido general de sus cuadros. Pero no son éstos temática y contenido comunes [*gemeiner*] a los que quepa acercarse con la presunción del cortesano o de los refinamientos de la buena sociedad. En tal sentimiento de vigoroso nacionalismo pintaron Rembrandt su famosa “Ronda nocturna” de Amsterdam, Van Dyck tantos de sus retratos, Wouwermann sus escenas ecuestres, y aquí han de contarse incluso esos festines, diversiones y placenteras chanzas campestres” (Hegel [1842-1843] 1989: 126; 1970a: 222-223). Una tesis fuerte que encontramos en Hegel es que la historia nos ayuda a entender el arte, y el arte nos ayuda a entender la historia.

⁷ Alfredo Brotóns Muñoz suele vertir “*gemein*” como “vulgar”, que tiene un tono despectivo; preferimos “ordinario” o “común”, que tienen un tono neutro.

⁸ Las cursivas son nuestras. “[S]emejantes cuadros de género deben ser pequeños y también aparecer en todo su aspecto sensible como algo baladí de lo que nosotros estamos más allá según el objeto y el contenido externos. Sería intolerable ver tales cosas a tamaño natural y, por tanto, con la pretensión de poder satisfacerlos de manera efectivamente real en su totalidad” (Hegel [1842-1843] 1989, 127).

Hegel al contemplar los cuadros de F. Hals, J. Vermeer, y otros maestros, durante sus viajes por Alemania y por Holanda¹⁰, y los efectos producidos en su teoría especulativa asociada con la *valoración moral* de ésta. La contemplación de los “pequeños” cuadros holandeses modifica su apreciación del valor intrínseco de la pintura de género. Con “intrínseco” queremos decir *moral*¹¹, porque, “[e]s fácil convenir en que en su principio el arte no puede tener como propósito ni lo moral ni su fomento. Pero una cosa es no hacer de lo moral el fin

¹⁰ “La pintura holandesa y alemana antigua, a través de la colección de los hermanos Sulpiz y Melchior Boisserée, primero en Stuttgart, luego en Núremberg y Heidelberg, y de la que, en ese momento, se contemplaba el traslado a Berlín. También incluye la colección Solly en Berlín. [...] Esta experiencia se amplía durante los viajes por Alemania (por ejemplo, las colecciones de Ferdinand Franz Wallraf en Colonia, de Bettendorf en Aquisgrán) y Holanda (por ejemplo, las visitas de Bruselas, Gante, Brujas y Ámsterdam). [...] La pintura holandesa del siglo XVII, también en la galería de Dresden, siguiendo a Goethe (rehabilitación de la pintura de género y de los paisajes contra el desprecio con el que se la trataba entonces), luego durante el viaje en Holanda, donde Hegel relaciona esta experiencia museística de la pintura con la historia del pueblo holandés en lucha por su libertad política y religiosa.” (Olivier 2016: 153-154).

¹¹ “Un enfoque crítico o histórico consiste, por tanto, en preguntarse por las experiencias reales que Hegel pudo tener con la pintura de su tiempo, en considerar su teoría como una teorización de estas experiencias (y no como una teoría de la pintura en general), como una forma en la que el filósofo pudo pensar la pintura de su tiempo. En este contexto, también se puede observar cómo nuevos elementos sacados de la experiencia están presentes y modifican la teoría en el último curso, por qué esta teoría evoluciona, qué la hace evolucionar, cómo se relacionan los elementos teóricos sistemáticos y los sacados de la experiencia” (Olivier 2016: 153). Olivier presenta la teoría de la pintura de Hegel a partir del curso de estética durante el semestre 1828-1829, apoyándose en la transcripción del cuaderno inédito de Adolf Heimann.

supremo de la representación [*Darstellung*]¹², y otra hacerlo de la inmoralidad. De toda auténtica obra de arte puede extraerse una moral buena, pero, por supuesto, depende de la interpretación y de *quién* deduzca la moral” (Hegel [1842-1843] 1989: 40-41). Lejos de ignorar “el interés moral”, como lo sostiene Fromentin, al pintar cosas muy ordinarias y comunes la pintura holandesa del siglo XVII representa virtudes extraordinarias.

[E]n las cantinas de los holandeses, en bodas y bailes, comiendo y bebiendo, aunque se produzcan altercaciones y golpes, sólo hay alegría y placer [*froh und lustig*], y también hay mujeres y muchachas, y todo y todos están penetrados por el sentimiento de libertad y desenfreno [*das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit*]. Esta jovialidad espiritual de un goce lícito [*Diese geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses*], que cabe hasta en las obras en que aparecen animales y se revela como saciedad y placer, estas frescas, briosas libertad y vitalidad, espirituales en la aprehensión y en la representación [*Darstellung*], constituyen el alma superior de tales cuadros. (Hegel [1842-1843] 1989: 126; 1970a: 223)

Y al final del largo capítulo sobre la pintura, “La pintura holandesa y neerlandesa”, de sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel escribe:

[C]uando de lo insignificante y contingente pasa a lo rústico, a la naturaleza tosca y común [*gemeine*], estas escenas aparecen tan por entero impregnadas de un júbilo y una alegría ingenuos [*von einer unbefangenen Froheit und Lustigkeit*], que lo que constituye el objeto y el contenido propiamente dichos no es lo vulgar [*daß nicht das Gemeine*], que sólo es ordinario

¹² En su “Nota del traductor”, Alfredo Brotóns Muñoz escribe: “*Vorstellung* se vierte como “representación*”, con el significado de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como “representación**”, con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior...” (Hegel [1842-1843] 1989: 5).

[gemein] y canallesco, sino este júbilo y esta ingenuidad [*diese Froheit und Unbefangenheit*]. No vemos por consiguiente ante nosotros sentimientos y pasiones ordinarias [*gemeinen*], sino lo rústico y vecino a la naturaleza en los estamentos inferiores, que es alegre, malicioso y cómico [*das froh, schalkhaft, komisch ist*]. En este despreocupado abandono de sí reside aquí el momento ideal: es el domingo de la vida que todo lo iguala y aleja toda maldad [*es ist der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt*]; hombres tan de todo corazón bienhumorados que no pueden ser del todo malos y despreciables [...]. Una jovialidad y comicidad tales forman parte del inestimable valor de estos cuadros [*Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Wert dieser Gemälde*]. (Hegel [1842-1843] 1989: 643; 1970b: 129-130)

En la segunda parte, tercera sección, capítulo tres, “La subjetiva imitación de lo dado”, Hegel vuelve sobre la pregunta acerca del porqué la pintura de los holandeses tardíos es “digna de admiración” [*Bewunderungswürdigste*]. Aduce varias razones: a) “el hecho de que deben procurarse con duras luchas y penoso celo lo que a otros pueblos la naturaleza les ofrece inmediatamente”; b) los holandeses eran protestantes, “y únicamente el protestantismo consigue anidar enteramente en la prosa de la vida y hacerla completamente para sí, independientemente de referencias religiosas y desarrollarse en ilimitada libertad [*unbeschränkter Freiheit*]”; c) “el arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarlos. [...] Y de hecho, cuando uno quiera saber qué es pintar, debe contemplar estos cuadros [*Bildchen*] para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar [*Der kann malen*]” (Hegel [1842-1843] 1989: 438; Hegel 1970b: 225-226):

Por tanto, en absoluto le importa tampoco al artista en su producción darnos mediante la obra de arte una representación

[*Vorstellung*] del objeto que nos presenta. [...] Lo que debe atraernos no es el contenido y su realidad, sino la apariencia [*Schein*] enteramente carente de interés respecto al objeto [*sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen*]. Lo bello, por así decir, fija la apariencia [*das Scheinen*] como tal para sí, y el arte es maestría en la representación [*Darstellung*] de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundiza en sí [...] [captar] lo sumamente pasajero y efímero, y hacerlo duradero para la intuición en su más plena vitalidad, es la difícil tarea de esta fase artística. Si el arte clásico configura en su ideal sólo lo substancial, aquí se nos aherroja y lleva a la intuición la naturaleza cambiante en sus huidizas exteriorizaciones, una corriente de agua, una cascada, espumeantes olas marinas, una naturaleza muerta con el contingente fulgor de los vasos, de los platos, etc., la figura externa de la realidad efectiva espiritual en las más particulares situaciones, una mujer que enhebra una aguja ante la luz, una emboscada de ladrones en un movimiento casual, lo más instantáneo de un ademán que rápidamente vuelve a encogerse, la risa y el sarcasmo de un campesino, en lo que son maestros Ostade, Teniers y Steen. Es un triunfo del arte sobre la caducidad en el que lo sustancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y lo fugaz [*Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige*]. (Hegel [1842-1843] 1989: 438-439; Hegel 1970b: 226-227)

La pintura holandesa es un arte de imitación, pero la imitación no se reduce nunca a una mera copia de lo real, sino que trata de extraer la esencia de las cosas yendo más allá de su presentación ordinaria¹³. Lo que es *visible* en esta pintura no es su objeto mismo, sino la *apariencia*

¹³ “El fin del arte debe hallarse en algo distinto a la mera imitación formal de lo dado” (Hegel [1842-1843] 1989: 37).

cia de las cosas ordinarias, lo que está en su superficie y en su fugacidad. La pintura holandesa no busca representar un objeto ejemplar o caracterizado, una suerte de exterioridad platónica que le preexiste, sino producir una naturaleza recreada por la *subjetividad* y la *interioridad*, “triunfo del arte sobre lo contingente y lo fugaz”: ella hace de la apariencia una esencia.

La auténtica realidad efectiva sólo se hallará más allá de la inmediatez del sentir y de los objetos exteriores [...]. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. Muy lejos de ser mera apariencia, a los fenómenos del arte ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior y el ser-ahí más verdadero. (Hegel [1842-1843] 1989: 12)¹⁴

¹⁴ “El contenido [*scil.* de lo que en estos cuadros se nos ofrece a la vista] puede ser enteramente indiferente [*ganz gleichgültig*] o, aparte de la representación [*Darstellung*] artística, interesarnos sólo incidentalmente, digamos momentáneamente, en la vida ordinaria. De este modo ha sabido, por ej., la pintura holandesa transmutar en miles y miles de efectos las fugaces apariencias dadas de la naturaleza como de nuevo engendradas por el hombre [*als vom Menschen neu erzeugte*]. [...] Pero lo que de semejante contenido nos atrae cuando el arte nos lo ofrece es precisamente este parecer y aparecer de los objetos como producidos por el espíritu [*durch den Geist produziert*], el cual transforma en lo más interno lo externo y sensible y toda la materialidad. Pues en vez de lana y seda existentes, en vez del cabello, el vaso, la carne y el metal efectivamente reales, vemos meros colores: en vez de las dimensiones totales de que ha menester lo natural para su manifestación, tenemos una mera superficie y, sin embargo, la misma visión que da lo efectivamente real. Por eso, frente a la prosaica realidad dada, esta apariencia producida por el espíritu [*durch den Geist produzierte Schein*] es el milagro de la idealidad, una burla si se quiere, y una ironía sobre el exterior ser-ahí natural” (Hegel [1842-1843] 1989: 121-122; 1970a: 214-215).



David Teniers el joven (1610-1690), *Country celebration*, 1647. Óleo sobre tela, 75 x 112 cm. Madrid, Museo del Prado.¹⁵

Lo que Fromentin llama la “ausencia” de un tema [*sujet*] en el arte holandés no tiene que ver con la interpretación de la pintura neerlandesa por Hegel, sino con “su visión de esta pintura como una transcripción esencialmente sin tema [*as essentially subjectless transcription*], como el arte por el arte” (Westermann 2009: 260)¹⁶, es decir, con una transcripción ajena a cualquier consideración moral,

¹⁵ Notemos las influencias de otros artistas y de otras tradiciones en este tema muy popular de la vida de los campesinos en los siglos XVI y XVII: véase, por ejemplo, Pieter Brueghel el viejo (1525/1530–1569), *The peasant dance*, 1568, óleo sobre roble de 114 x 164 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena, y David Vinckboons (1576–antes de 1633), *Kermis, ca. 1605*, óleo sobre tabla de 52 x 91.5 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. “Tradicionalmente se ha argumentado que el propósito principal de este tipo de pintura era didáctico, es decir, amonestar a los espectadores cosmopolitas acerca del vicio de una forma amable e inofensiva, al ilustrar a los campesinos, cuyos comportamientos graciosos eran atractivos para sus actitudes prejuiciadas. [...] Tal vez sea necesaria una lectura más matizada de estas imágenes. La naturaleza convencional de estas representaciones da fe de su estatus en tanto creaciones de la vida campesina que ilustran caricaturas no problemáticas de los pobres rurales, fabricadas para el consumo urbano. Esencialmente, estas imágenes reflejan más bien los sesgos de la clase alta que costumbres y condiciones de vida genuinas. [...] En otras palabras, *los asuntos de moralidad reposan no tanto sobre conceptos de pecado y condena, sino más bien sobre la ética secular de las élites urbanas*: estos cuadros representaban los comportamientos supuestamente burdos del populacho a los cuales los espectadores refinados se consideraban invulnerables” (Franits 200: 54–55; las cursivas son nuestras).

¹⁶ La expresión “*l’art pour l’art*” se encuentra por primera vez en el *Diario íntimo* de B. Constant, en la entrada del 20 de febrero de 1804: “El arte por el arte, sin fin, porque todo desnaturaliza el arte. Pero el arte alcanza el fin que no tiene [*L’art pour l’art, sans but, car tout dénature l’art. Mais l’art atteint au but qu’il n’a pas*]” (Constant 1895: 7). “[L]a frase *l’art pour l’art* se utilizó en 1804 como sinónimo del concepto estético de desinterés, que Kant había expresado como “finalidad sin propósito”. [...] A mediados de siglo alcanzó su madurez como la doctrina estética básica de muchos artistas creativos. Desde el principio de su introducción todo el pensamiento esencialmente kantiano se había perdido” (Wilcox 1953: 377). Acerca de la “finalidad sin fin” y del “desinterés”, véase Kant [1790] 1992: 122–128 (§ 2, 3, 4 y 5) y 136 (“Analítica de lo bello”, § 10 –“la conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin”).

emocional o intelectual –“¿Qué razón tiene un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguna; y noten que nunca se le pregunta. (Fromentin 1876: 204–205)”–. Tiene que ver con la concepción dominante del *realismo* de la “escuela holandesa” en el siglo XIX y de sus pintores que “tienen la reputación de ser, la mayoría de ellos, unos copistas con vistas cortas [*des peintres réputés pour la plupart des copistes à vues courtes*]” (Fromentin 1876: 179).

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

Si bien Fromentin no comparte del todo esta apreciación¹⁷, ésta muestra la ambigüedad de un realismo que es, a la vez, pero no siempre al mismo tiempo, la cuestión de *lo que* está representado, y la cuestión del *modo cómo* un objeto o una escena están representados. Esta ambigüedad explica también por qué Fromentin afirma que la pintura holandesa del siglo XVII “[s]e contentó con mirar a su alrededor y prescindió de la imaginación” (1876: 193), y por qué se contradice: “Quien dice una obra de arte, sobre todo un cuadro de Rembrandt, dice una obra no mentirosa, sino imaginada, que nunca es la verdad exacta, que tampoco es su contrario, pero que en todos los casos está separada de las realidades de la vida exterior por los más o

¹⁷ Véase Margot 2021: 42–44.

menos profundamente calculados de las verosimilitudes [*les à peu près profondément calculés des vraisemblances*]” (1876: 327)¹⁸.

II

Fromentin se equivoca cuando afirma que “[l]a historia antigua, se la ha olvidado, la historia contemporánea también, y este es el fenómeno más singular” (1876: 193), porque “al sorprender e inmovilizar una apariencia del presente, es una larga y vehemente historia que resucita y hace comparecer. En la imagen de un instante, deja ver el tiempo [*elle donne à voir le temps*]” (Grimaldi 1983b: 92). Ni siquiera “la arrogancia del sereno ser-ahí cotidiano” logra silenciar el retumbar de los cañones durante todo el siglo de oro holandés:

Si uno piensa en los acontecimientos de la historia de Holanda en el siglo XVII, en la gravedad de los hechos militares, en la energía de este pueblo de soldados y marineros, en las luchas, en lo que sufrieron; si uno se imagina el espectáculo que el

¹⁸ Reconocemos la influencia de Taine (1869: 160-162), quien afirma que en Holanda “el ideal [...] es estrecho”. El artista holandés “no se parece a nuestros pintores. [...] es más ingenuo; [...] comparado con nosotros es un artesano”; “[E]staríamos bien y a gusto en su cuadro. Vemos que no imagina más allá” (1869: 160-162). Huizinga anota que “El ambiente en el que floreció el arte [holandés] no exigía ni grandes perspectivas ni gran imaginación. [...] [Los artistas holandeses] invistieron a la vida con poca fantasía pero con mucho misterio, que de hecho lo tiene. [...]” (1869: 81-83). Sin embargo, escribe: “Rembrandt siempre trató de representar una vida diferente a la que se vivía en la burguesa República Holandesa. Así, en el *Retrato de Saskia, el Pintor y su esposa, Hendrickje Stoffels*, vistió a sus allegados con grandes galas, no para mostrarlos como eran, sino simplemente para crear grandes cuadros. Los collares y las cadenas de oro, los sombreros de plumas, los cabellos sueltos, el color, todo ello no eran signos de la época, sino pura fantasía templada con elementos históricos y extranjeros, una huida del presente hacia el mundo magníficamente bello y espléndidamente noble de la imaginación” (Taine 1869: 88-89).

país podía ofrecer en aquellos tiempos terribles, uno se sorprende bastante al ver que la pintura pierde hasta tal punto el interés en lo que era la vida misma del pueblo. [...] La guerra es permanente con España, con Inglaterra, con Luis XIV; Holanda es invadida y se defiende como sabemos; la paz de Münster se firma en 1648, la de Nijmegen en 1678, la de Ryswyk en 1698. La Guerra de Sucesión Española se abre con el nuevo siglo, y se puede decir que todos los pintores de la gran y pacífica escuela de la que le hablo murieron sin haber dejado de escuchar el cañón casi un solo día [...]. Por lo tanto, la historia ha dejado su huella para nada, o para tan poco que no es nada, en la pintura de estos tiempos turbulentos, y no parece haber turbado las mentes de estos pintores ni un solo minuto. (Fromentin 1876: 194-199)

Por cierto, es en el autor de *Los maestros de antaño* que la historia contemporánea no parece haber dejado su huella, la de los impactos de las balas que él mismo podía observar en el Muro de los federados [*Mur des fédérés*] del Cementario del Père-Lachaise donde, al final de la llamada Semana sangrienta, fueron fusilados, el 28 de mayo de 1871, 147 combatientes de la Comuna de París, y la que aún vivía en los recuerdos de la brutal represión en la que decenas de miles de hombres y mujeres fueron ejecutadas, encarceladas y deportadas, por el hecho de luchar contra la exclusión social¹⁹. Considera Fromentin que, con la excepción de la *La paz de Münster*, de G. Ter Broch (1617-1671) –1648–, óleo sobre lienzo de 70 x 60 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam, o de algunas escenas de guerras marítimas como las que pintó Lingelbach –“un triste pintor” (Fromentin 1876: 194)–, “Los grandes (*scil.* maestros) apenas trataban estos temas. E incluso, [...],

¹⁹ Véase Lissagaray 1896 y Merriman 2017. El silencio de Fromentin contrasta con el intenso activismo republicano de Gustave Courbet (1819-1877), en especial con su protagonismo en la destrucción de la columna Vendôme, de la cual quedan fotografías (Merriman 2017: 198-199).

ninguno parecía tener capacidad para tratarlos” (Fromentin 1876: 194). Para Fromentin sólo valen las pinturas que tienen un “título” y un “tema [*sujet*]” (1876: 201) porque permiten identificar los hechos de armas, es decir, conocer la causa, el momento, el teatro de guerra y las partes en contienda (Fromentin 1876: 198). De más está decir que Fromentin no encuentra en Holanda una pintura al estilo del romanticismo francés del siglo XIX que, como *La libertad guiando al pueblo* de E. Delacroix, un óleo sobre tela de 260 x 325 cm., representa un determinado teatro de guerra, la Revolución francesa de julio de 1830, en un momento específico, el 28 de julio: tema, causa, momento, teatro de guerra y partes en contienda. Influenciado por el gusto de su época, Fromentin no entiende que los “grandes maestros” holandeses sí trataron los temas contemporáneos relacionados con la guerra, y si tuvieron la capacidad de tratarlos, sólo que *de otra manera*. *El mensajero*, conocido como *La desagradable noticia*, de Gerard ter Borch, ilustra esa *otra manera* de representar pictóricamente la imaginería bélica de la “Edad de oro” holandesa a la que P. Brandon ha llamado tan bien “una era de hierro, suciedad y sangre” (2018: 74).

Esta pintura, realizada en 1663, es sintomática del *estado de movilización permanente* de los holandeses en el siglo XVII. Vemos a un soldado, seguramente un oficial, que recibe una carta de un mensajero. La expresión de su rostro, a la vez de desconcierto y de preocupación, anuncia que anticipa una mala noticia, la orden de reunirse con su tropas, tal vez, y de regresar a la guerra que lo alejará de la joven amorosamente recostada contra su pierna izquierda y a la que abraza²⁰.

²⁰ Véase Franits 2008: 242-243.



Gerard ter Borch, *El mensajero*, conocido como *La desagradable noticia*, 1663.

Óleo sobre tabla, 66,9 x 59,3 cm. La Haya, Mauritshuis.

La desagradable noticia es sintomática porque se dirige al corazón de un pueblo que comparte en buena medida una misma sensibilidad, un mismo imaginario, y una misma realidad: la guerra²¹.

La República Holandesa nació de una insurrección a finales del siglo XVI. El levantamiento contra Felipe II ocurrió en respuesta a una serie de factores interrelacionados, entre ellos, la imposición del rey español de fuertes impuestos para financiar sus aventuras militares; sus intentos de integrar la región en sus otros dominios y, en relación con esto, su supuesta violación de los privilegios regionales tradicionales; y lo más explosivo, el intento de este monarca militantemente católico de erradicar en este territorio la nueva fe protestante en forma de calvinismo incipiente. La paz de Westfalia, firmada el 24 de octubre de 1648, pone fin a la guerra de los ochenta años, pero antes del ocaso de la Edad de Oro, hacia las dos primeras décadas del siglo XVIII, la República holandesa libra otras muchas guerras, principalmente contra Inglaterra y Francia. En el momento de su máximo alcance geográfico, el imperio colonial²² de la Siete Provincias Unidas desde 1579 –Frisia, Groninga, Güeldes, Holanda, Overijssel, Utrecht y Zelanda– se extiende desde los asentamientos en Norte América y en el nordeste de Brasil, desde las fortalezas levantadas a lo largo de la costa de África occidental y el asentamiento de Cabo de Buena Esperanza, hasta la extensa y compleja red comercial en el Océano Índico. La *Compañía holandesa de las Indias Orientales*

²¹ “Por muy amante de la paz que fuera la República, nadie podría calificarla de pacifista –cuando las negociaciones pacíficas y la reconciliación fracasaron, los holandeses nunca se arredraron ante el conflicto armado–” (Huizinga 1968: 32). “Una de las obras a través de las cuales se expresa una visión más pormenorizada de los desastres de la guerra curiosamente no tiene un tema explícitamente bélico. Se trata del *Triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo, una tabla de hacia 1560 que pertenece al Museo del Prado” (Portús 2006: 13). Con todo, como escribe A. Pérez-Reverte, “Lo que hizo Brueghel fue pintar la última batalla. [...] Todos aquellos esqueletos como ejércitos y los incendios a lo lejos. Ejecuciones incluidas” (2006: 70).

²² Véase Israel 1998: 935-956 y Van Groesen 2018.

(VOC), creada en 1602, domina el comercio en Málaga, Malasia, Batavia (hoy Yakarta), Macasar, y establece relaciones comerciales con China y Japón. Establece factorías en la India, Ceilán (el actual Sri Lanka), Cochinchina y el archipiélago indonesio. La *Compañía holandesa de las Indias Occidentales* (WIC), creada en 1621, funda “Nueva Ámsterdam” (hoy Nueva York) y la “Nueva Holanda” en el noreste de Brasil, donde controla, además de Surinam, la línea costera desde Río Grande del Norte hasta el Cabo de Santo Agostinho de Pernambuco, la zona más grande de producción de azúcar en el mundo, y ocupa seis islas caribeñas, Aruba, Curazao, Bonaire, San Eustaquio, Saba y la mitad de San Martín. La WIC también toma el control de Elmina y la isla de Gorea en la costa occidental de África –tristemente conocida como la Costa de los esclavos²³, y establece en el Cabo de Buena Esperanza un puesto de aprovisionamiento para los barcos en ruta hacia las Indias. ¿Cómo pudo un país tan pequeño –con apenas dos millones habitantes cuando termina el siglo XVII, pero con hasta el 10 por ciento de la población activa empleada en alguna forma de trabajo militar o en tareas subsidiarias (Brandon 2018: 85)–, como la joven República convertirse en un superestado imperialista y agresivo?²⁴ La guerra y el comercio, aquel moderno nudo

²³ “Al final, los holandeses transportaron alrededor de 600.000 hombres y mujeres esclavizados a plantaciones a través del Océano Atlántico” (Van Groesen 2018: 173).

²⁴ “En dos o tres generaciones, la República había pasado de ser una confederación maltrecha y asediada de ciudades y provincias a un imperio global de prosperidad y poder aparentemente ilimitados. [...] El Estado holandés obtuvo su poder del federalismo cuando la centralización absolutista era la norma. Su población se había triplicado de 1550 a 1650, cuando la mayoría de los demás se habían estancado o habían retrocedido bajo la embestida de la peste y las guerras civiles y extranjeras. Lo que los contemporáneos llamaban el “comercio madre” –el grano del Báltico– había abastecido a sus abarrotadas ciudades con una regularidad confiable, mientras que otros centros urbanos en Europa habían sufrido precios altos y suministros intermitentes. Las flotas holandesas surcaban la superficie del mundo conocido, y sus navegantes extendían sin descanso los límites de ese conocimiento en las antípodas [...].

gordiano, temible y enrevesado, son la respuesta. “La guerra fue uno de los factores determinantes del éxito holandés en el siglo XVII. [...] la manera en que los holandeses organizaron sus fuerzas armadas, aunque costosa para la sociedad, permitió que aquellos con riqueza y poder se beneficiaran sustancialmente tanto de las formas en que el ejército y la marina se utilizaron, como de su mantenimiento” (Brandon 2018: 69)²⁵.

¿Cómo mantener a los holandeses en un estado de movilización permanente? ¿Cómo hacer que la guerra –“una característica permanente de la vida en la Edad de Oro holandés” (Brandon 2018: 84)– fuera aceptada o, al menos, tolerada, por el conjunto de la sociedad holandesa, no solamente por las élites urbanas de las Provincias del

La República había acumulado capital y lo había circulado a tasas del tres por ciento cuando era un axioma mercantilista que solo tasas altas podían preservar la cantidad suficiente de dinero. Lo más importante de todo, allí donde otros estados –Francia, Gran Bretaña, España, Alemania– se habían debilitado por las conmociones domésticas, la política holandesa había demostrado ser notablemente resistente bajo estrés, eficaz en la administración e ingeniosa a la hora de mantener el consenso mínimo necesario para contener la discordia dentro de los límites de la guerra civil” (Schama 1997, 223-24).

²⁵ “Los costos sociales y humanos de las operaciones del ejército holandés, la marina y las compañías fletadas fueron considerables. Sin embargo, para quienes estaban al mando de la sociedad holandesa, la forma particular de organización del Estado y sus fuerzas armadas también ofrecía mucho espacio para el beneficio privado. Los Estados Generales tenían una preferencia estructural por los acuerdos en los que los inversores privados participaban directamente en la fabricación de armas, el suministro del ejército y la armada, la concesión de préstamos a corto plazo para el pago de las tropas y la realización de otras tareas logísticas clave. Empleó sin reparos al ejército y a la armada para asegurar los intereses comerciales holandeses. Esta combinación hizo de la guerra un instrumento y un campo importante para la acumulación del capital, estrechamente conectado con las otras ramas principales de la economía” (Brandon 2018: 84-85).

Norte, que la favorecían para proteger sus intereses comerciales y aumentar sus ganancias, porque “la Edad de Oro estaba lejos de ser do-rada para todos” (Prak 2009: 150)?²⁶.

[D]ado que la guerra había que pagarla, también había que persuadir a los contribuyentes de la República de sus méritos. Para financiar las guerras, los holandeses pagaron impuestos mucho más altos que en la época de los Habsburgos y tuvieron que asumir una enorme deuda pública. Su disposición a hacerlo se sustentaba en parte en unos salarios relativamente altos y en el hecho de que la mayoría de los impuestos eran indirectos y, por lo tanto, se incluían en el coste de la vida previsto. Además, también había muchos pequeños inversores en la deuda pública. Sin embargo, la urgencia de financiar la guerra también se mantuvo gracias a un flujo constante de recordatorios en la esfera pública de que las guerras en las que participaban los holandeses eran necesarias, urgentes, justas y gloriosas. Estos recordatorios estaban dirigidos a las poblaciones que pagaban impuestos en las siete provincias, especialmente en Holanda. (Pollmann 2018: 88)

La respuesta a sendas preguntas está en la *retórica*, en el arte de “persuadir”:

La guerra era central para la autoimagen holandesa, pero los holandeses no se veían a sí mismos como belicosos, sino todo

²⁶ “El vigoroso crecimiento económico trajo consigo un enorme aumento de la prosperidad, aunque no en todos los niveles de la sociedad, porque había un gran número de personas que nunca compartieron la nueva riqueza de la República” (Prak 2009: 124). Por un lado, la guerra tuvo un impacto indirecto en la economía de las provincias septentrionales, porque desde el final de la década del s. XVI éstas se libraron de los rigores del conflicto armado en su suelo. Por otro lado, las guerras de la República holandesa no buscaban, al menos en Europa, ampliar su territorio, sino garantizar su derecho a comerciar libremente, derecho al que se oponían Francia, Inglaterra y Suecia.

lo contrario. La historia temprana de la Revuelta contra España fue reescrita como una historia de victimismo [*victimhood*] y valor cívico contra enemigos extranjeros, y así creó un poderoso mito fundacional [*a powerful founding myth*] para el nuevo estado. (Pollmann 2018: 103-104)²⁷

La República produjo una narrativa que sobreescribía los recuerdos de la terrible y desigual lucha civil y religiosa entre los vulnerables holandeses y un enemigo mucho más poderoso²⁸. Historias, ficciones y memorias de guerra, en libros, impresos, obras de teatro, pinturas, vitrales, sermones y canciones, avivaban intensamente las masacres de hombres, mujeres y ancianos, las violaciones, los saqueos y las destrucciones de ciudades y campos por los españoles durante los años 1560 y 1570²⁹. “[E]sta retórica también permitió a los holande-

²⁷ “Desde sus orígenes a mediados del siglo XVI, la revuelta de los Países Bajos y su escalada militar se convirtió también en un conflicto de panfletos e imágenes propagandísticas que pretendían movilizar a las masas para crear un determinado estado de opinión o para conformar una ideología favorable o contraria de la rebelión. Puede decirse que nos hallamos en los albores del periodismo de guerra y sucesos, de la aparición de lo que podríamos considerar como la «opinión pública», al menos en la que era sin duda una de las regiones más urbanizadas de Europa. Este fenómeno, al igual que la propagación de la Reforma protestante, no podrían concebirse sin el desarrollo creciente de la imprenta y sin la extraordinaria capacidad productiva de los grabadores radicados en los Países Bajos y en otros territorios de su entorno como Francia, Alemania, Inglaterra o el norte de Italia” (García 2006a, XVII). García ofrece “una aproximación al estudio de las relaciones impresas de temática bélica generadas sobre la prosecución de la guerra de Flandes en el siglo XVII entre el término de la Tregua de los Doce Años (1621) y la firma de las Paces de Westfalia en 1648” (2006b, 247).

²⁸ En Norte América circulaba “la narrativa de la ‘Leyenda Negra’ de las crueldades españolas contra los ‘inocentes’ americanos” (Van Groesen 2018: 173). Acerca de la “leyenda negra española”, véase Polvorinos Guillot 2019.

²⁹ Franz Hogenberg (1535-1590), grabador a buril y aguafuerte, realizó una serie de estampas que representan con lujos de detalles macabros la denominada “furia española” en Amberes en 1576 por los tercios españoles de Flandes – como *Huida de*

ses verse en el papel de “liberadores” de otras víctimas de los españoles. [...] pero también prolongó la guerra misma, porque cada vez que las negociaciones de paz estaban en juego en las décadas de 1630 y 1640, los episodios descontextualizados del pasado se utilizaban como evidencia que militaba contra la paz en el presente” (Pollmann 2018: 92-93)³⁰. Poco, en cambio, se decía acerca de la brutalidad y crueldad de las tropas holandesas en Europa o en su imperio colonial –como el genocidio contra la población de las islas de Banda cometido en 1621 por el recién nombrado gobernador de la VOC, Jan Pieterzoon Coen–, ni del inhumano comercio de esclavos. Como anota Pollmann, “[e]ra raro que alguien en la República preguntara públicamente cuán violento era el precio que los holandeses tenían derecho a exigir por vivir en una Edad de Oro” (Pollmann: 103).

Una de las pinturas de género que mejor ilustra el síntoma al que nos referimos es el cuadro de Carel Fabritius (1622-1654), cuyo centinela parece montar guardia frente a la entrada de una ciudad –por cierto, no muy bien, ya que parece dormido– contra eventuales invasores.

Varios “grandes maestros” pintaron cuadros que representan escenas de la vida cotidiana relacionadas con la guerra. Abundan las pinturas de género que retratan a soldados en un entorno urbano y doméstico, como, por ejemplo, este otro cuadro de ter Broch, *Officer*

la población de Amberes, El incendio del ayuntamiento y Masacre en las calles: véase Real Academia Española (colección Rodríguez Moñino, 1634), perteneciente a la serie de *Sucesos de España*-. Véase, también, Portús 2006: 16-24, y *La masacre de los inocentes* de Pieter Brueghel el viejo, 1565-1567, óleo sobre tabla, 109 x 158 cm., Royal Collection, Windsor Castle; años después, su hijo Pieter Brueghel el joven realizó una copia en la que aparece el duque de Alba (Polvorinos Guillot 2019: 32).

³⁰ “[L]os principios de la retórica antigua ocupaban un lugar central en la articulación de la cultura visual de cada tipo y clase de imagen en cuestión, definiendo, en otras palabras, su género” (Van der Auwera 2006: 44).

Writing a Letter, with a Trumpeter (ca. 1658-1659), óleo sobre tela de 56,5 x 43,8 cm., Philadelphia Museum of Art³¹, en el que un oficial escribe una carta, probablemente de amor –por el as de corazones tirado en el piso–, mientras espera un trompeta ricamente ataviado; el de Peter de Hooch, *Woman drinking with soldiers* (1658), óleo sobre tela de 69 x 60 cm., Musée du Louvre, París; el de Johannes Vermeer (1632-1675), *Officer with a Laughing Girl* (ca. 1657-1659), óleo sobre tela de 50,5 x 46 cm., The Frick Collection, New York, o el de Gabriël Metsu (1629-1667), *A soldier Paying a Visit to a Young Lady* (ca. 1650-1675), óleo sobre tabla de 64,5 x 47,5 cm., Musée du Louvre, París. Y muchos otros³².

Las actitudes populares contrapuestas hacia la guerra en el mar y la guerra en tierra se reflejan claramente en el arte pictórico holandés del siglo XVII. Pocas pinturas retratan hazañas de armas en tierra, como, por ejemplo, la batalla de Nieuwpoort (2 de julio de 1600) del pintor flamenco Sebastiaan Vrancx (1573-1647),

³¹ “A diferencia de muchos pintores holandeses que representaban a soldados, ter Borch estaba familiarizado con ellos por experiencia personal. Su lugar de nacimiento, Zwolle, y Deventer, donde se estableció como un adulto, albergaban guarniciones porque estaban situadas a lo largo de las líneas estratégicas de defensa establecidas durante la guerra con los españoles” (Franits 2008: 102-103).

³² Por ejemplo, Willem Cornelisz Duyster, *Soldiers beside a Fireplace or Card-Playing Soldiers* (ca. 1632), óleo sobre tabla de 42 x 47 cm., Museo de Arte de Filadelfia; Gerrit Dou, *Officer of the Marksman Society in Leiden* (ca. 1630), óleo sobre roble de 66 x 51 cm., Museo de Bellas Artes de Budapest; David Teniers el joven, *The guard-Room* (ca. 1640-1650), óleo sobre cobre de 67 x 52 cm., Museo del Prado, Madrid; Jan Steen, *Marauders attacking peasants* (ca. 1664-1668), óleo sobre tela de 87 x 142 cm., Colección privada; Pieter de Hooch, *Tric-Trac Players* (ca. 1652-165), óleo sobre tabla de 46 x 33 cm., The National Gallery of Ireland, Dublin; Pieter de Hooch, *Two soldiers and a serving woman with a trumpeter* (1655), óleo sobre tabla, de 76 x 66 cm., Kunsthau Zürich; Gerbrand van der Eeckhout, *Tric-Trac Players*, 1653, óleo sobre lienzo, 43,8 x 37,8 cm., Colección privada.



Carel Fabritius, *El centinela*, 1654. Óleo sobre lienzo, 58 x 68 cm.
Schwerin, Staatliches Museum.

la primera batalla importante ganada por los holandeses en campo abierto, entre las fuerzas de las Provincias Unidas de los Países Bajos, bajo el mando de Mauricio de Nassau, y el ejército español, al mando del archiduque Alberto de Austria³³. Philips Wouwerman (1619-1668) no se limitó a pintar escenas ecuestres, como las que vio Hegel, sino que representó también escenas de batallas, de combates, choques, cargas y escaramuzas de caballería.

Muchas grandes batallas navales, en cambio, en las que los holandeses salieron victoriosos, han sido objeto de lienzos excepcionales: *La batalla de Gibraltar*, de Cornelisz Claes van Wieringen (1577-1633)³⁴; la *Batalla de Livorno*, 14 de marzo de 1653, de Reinier Nooms (ca. 1623-1664), –entre 1653 y 1664–, óleo sobre tela de 142 x 225 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam³⁵; *La batalla de Ter Heide*, o de

³³ *La batalla de Nieuwpoort*, ca. 1620, óleo sobre lienzo, 122 x 177 cm., Museo de Bellas Artes de Sevilla. Acerca de las profundas reformas a las que Mauricio de Nassau sometió a su ejército, véase Puype 2006: 171-211.

³⁴ Observamos cómo el barco insignia de la flota española es embestido por un barco de guerra holandés y explota. Esta representación del incidente militar decisivo añade un carácter dinámico y dramático a lo que solía ser puramente descriptivo, ya que vemos pedazos del barco y partes de los marineros “suspendidos para siempre en el cielo” (Kloek 2006: 72), además de cuerpos en el mar: el cuadro “narra” lo que acontece después de la explosión. La batalla significó un cambio del escenario de la guerra que se desplazó al Mediterráneo.

³⁵ En el extremo izquierdo inferior hay un pliego que dice: “Combate naval en la costa de Livorno entre la flota neerlandesa e inglesa bajo el mando de los comandantes Jan van Galen y sir Appleton. Acontecido el 14 de marzo de 1653 / N° 1- El buque “Madonna della Vigne”, sufrido un impacto directo en la línea de flotación, abandona y se dirige a puerto / 2- El “Maagd van Enkuizen” conquista el mercante levantino de Armenia / 3 & 4- El “Son” y “Julius Caesar” abordan y conquistan el barco del almirante Appleton / 5 & 6- El “Suzanna” y el “Swarten Arent” abordan y conquistan el “Pelgrim” / 7- El barco del almirante van Galen dispara al inglés “Bonadventura” hasta prenderle fuego / 8- El capitán Tromp incendia el buque inglés “Samson” gracias a un barco incendiario / 9- El barco “María” navega a vela en solitario / 10- El almirante Bodley, aún con ocho buques y un barco incendiario, y con

Scheveningen, 10 de agosto de 1653, durante la primera guerra Anglo-Holandesa, de Willem van de Velde el viejo (ca.1611-1693), –1657–, tinta y óleo sobre lienzo de 170 x 289 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam³⁶. El más famoso de todos es, sin duda, el lienzo de Peter van de Velde (1634-1723), *El incendio de la flota inglesa frente a Chatham*. Todo está ardiendo excepto, en el centro, el *Royal Charles* en el que los holandeses acaban de izar su bandera, y los marineros exultantes agitan sus sombreros; en el fondo, a la izquierda, se divisan varios barcos holandeses que parecen observadores.

Desde el inicio de la Segunda guerra Anglo-Holandesa, en 1665, los ingleses sufrieron una serie de desgracias: una gran peste y el Gran incendio de Londres, que coincidieron con su derrota en la Batalla de los cuatro días contra los holandeses (1-4 de junio de 1666), los llevó a tomar dos decisiones. La primera, guardar su flota en los puertos de Chatham y Harwich; la segunda, iniciar unas negociaciones de

el viento a favor, no se atreve a acercarse / 11- Un barco incendiario inglés es hundido por el almirante van Galen”, citado en Stoel 2014-2015: 32. Hay un cuadro de Willem van de Velde el Viejo, *La batalla de Leghorn*, 14 de marzo de 1653, (ca. 1654-1655), óleo y tinta sobre lienzo de 114 x 160 cm., Rijksmuseum, Ámsterdam. La victoria de la flota holandesa permitió el control del Mediterráneo.

³⁶ *La batalla de Ter Heide*, o de *Scheveningen* es, a la vez, una derrota táctica de la flota holandesa y una victoria estratégica, ya que permitió levantar el bloqueo de la flota inglesa frente a la costa holandesa. “Lo más cercano a la imagen del pintor como corresponsal de guerra es el caso de los dos Willem van de Velde, quienes realmente salieron al mar para seguir los acontecimientos. Ambos estuvieron presentes en la batalla de ter Heide, el 10 de agosto de 1653” (Kloek 2006: 78-79). Willem van de Velde el Viejo realizaba sus obras “mediante la técnica denominada *penschilderij* (*pen painting*, una especie de grisalla a pluma y aguada), [...] Su hijo, Willem van de Velde el Joven, añadió color a las batallas navales, conservó la precisión y al mismo tiempo redujo el elemento documental en favor de una cierta atmósfera, o tono, o incluso dramatismo. [...] Ambos estuvieron presentes en un gran número de episodios navales; se les podría considerar como los primeros corresponsales de guerra (por lo menos al padre)” (Kloek 2006: 70).

paz, en mayo de 1667, en la ciudad neerlandesa de Breda. Sendas decisiones resultaron a la postre fatales para sus intereses. Mientras que los ingleses anticipaban un posible acuerdo, y dejaban de movilizar su flota en el verano, Johan de Witt (1625-1675), Gran Pensionario [*raadpensionaris*] de Holanda desde 1653, quería una victoria decisiva, con el fin de lograr mayores ventajas en las negociaciones. Artífice de la creación de una armada profesional con la construcción de buques mucho más grandes con un mayor poder de fuego³⁷, y con el riguroso adiestramiento de las tripulaciones de los barcos, de Witt concibió en el mayor secreto el ataque en el Medway. Bajo el mando militar del teniente almirante Michiel de Ruyter (1637-1676)³⁸, vencedor en la Batalla de los cuatro días, la flota holandesa navegó río arriba el Támesis hasta Gravesend y siguiendo el río Medway hasta Chatham, a sólo 30 millas de Londres, quemó tres buques insignia y otros diez barcos de menor calado, tomando además como trofeos al HMS *Unity* y el HMS *Royal Charles*, el mayor barco de la Marina Real con 86 cañones y tres cubiertas, todo un símbolo del poderío naval inglés, que fue posteriormente llevado a los Países Bajos, a Hellevoersluys, donde se expuso como trofeo de guerra –la popa del *Royal Charles* se puede ver hoy en día en el Rijksmuseum en Ámsterdam–. Esta derrota impulsó la firma del Tratado de Breda, adverso a

³⁷ En la segunda mitad del siglo XVII, “los barcos ya no eran naves comerciales adaptadas, sino enormes máquinas de guerra. Las tácticas de combate habían pasado del disparo de cañones y los intentos de abordaje, para acometer después la lucha cuerpo a cuerpo, a una navegación sistemática en la que se buscaba el mejor viento, se alineaban los barcos de guerra, se aproximaba al enemigo, se disparaba y se recuperaba, para intentar alinearse de nuevo y usar los cañones del otro lado de los barcos” (Kloek 2006: 64-65).

³⁸ Véase el cuadro de Ferdinand Bol (1616-1680), *Retrato de Michiel de Ruyter* (1667), un óleo sobre tela de 157 x 135 cm., Mauritshuis, La Haya.



Cornelisz Claes van Wieringen (1577-1633), *La batalla de Gibraltar* (25 de abril de 1607), ca. 1621. Óleo sobre tela, 137,5 x 188 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.



Peter van de Velde (1634-1723), *El incendio de la flota inglesa frente a Chatham* (20 de junio de 1667), hacia 1677, óleo sobre tabla de 73 x 108 cm.

Rijksmuseum, Ámsterdam.

Inglaterra, pocas semanas después, el 31 de julio de 1667³⁹. Es evidente que estos lienzos significaban algo más que simplemente unos barcos de guerra que se enfrentaban en alta mar. “Respecto de la función original de una pintura, la cuestión de por qué se realizó precede a la cuestión de si es o no fiel a la realidad. Lo cual es particularmente evidente en el caso de las representaciones de batallas navales” (Kloek 2006: 72). Las pinturas de batallas navales constituyen una imagen del poder holandés con un claro sentido propagandístico⁴⁰. Los pintores prescinden de cualquier referencia alegórica, mitológica o divina que podría restarle valor al esfuerzo humano en pro de alguna intervención sobrenatural.

III

Así las cosas, la manera como la pintura neerlandesa del siglo XVII representa la guerra contribuye a la construcción de la identidad y de la conciencia nacional de los holandeses⁴¹. Cuando escribimos que

³⁹ Después del éxito de la Batalla de Medway, Jan de Baen (1633-1702) pintó un *Retrato alegórico de Cornelis de Witt* (1667-1672), un óleo sobre lienzo de 66 x 100 cm., Mauritshuis, La Haya, con los barcos ingleses en llamas en el fondo. El cuadro sugiere que Cornelis fue el instigador de la victoria en Chatham, cuando era su hermano menor quien merecía los créditos.

⁴⁰ “Algunas de las funciones más importantes (*scil.* de los cuadros de batallas navales) son la pintura para presumir, o en otras palabras como expresión de vanidad personal (u orgullo), la pintura como regalo, la pintura como admonición y, finalmente, la pintura como *memento*” (Kloek 2006: 70). “Una buena parte de las imágenes bélicas creadas en Europa en los siglos XVI y XVII nacieron con una voluntad conmemorativa y tienen como objetivo dejar constancia de actos dignos de ser recordados. Son escenas de carácter propagandístico y encargadas por los vencedores de esas guerras y batallas, que describen su fuerza y su heroísmo” (Portús 2006: 3).

⁴¹ Simon Schama tiene una interpretación muy diferente de la nuestra: “Si la pintura histórica holandesa le había restado importancia a la guerra, a los soldados les fue aún peor en la pintura de género. [...] Artistas gráficos como Goltzius y Jacques de Gheyn en los primeros años de la guerra habían proporcionado algo parecido a una

los “grandes maestros” holandeses sí trataron los temas contemporáneos relacionados con la guerra, y si tuvieron la capacidad de tratarlos, sólo que “*de otra manera*”, queremos decir con *simplicidad*, o *sencillez*, una de las cualidades de los holandeses que, según Huizinga, “no es ni altiva ni muy espiritual y, sin embargo, es de gran importancia: [...] y estrechamente relacionada con ella, el ahorro y la limpieza [*thrift and cleanliness*]. [...] Porque la limpieza iba de la mano con un fuerte sentimiento de la realidad, en la medida en que, filosóficamente o de otra manera, se consideraba que los objetos existían por derecho propio y se valoraban como tales” (Huizinga 1968: 61-63)⁴². La importancia de la *limpieza* no se les escapó a los editores de la traducción al inglés del ensayo “*Dutch Civilisation in the Seventeenth Century*” de Huizinga, publicado por primera vez en 1941, quienes pusieron en la carátula del libro el cuadro de Pieter de Hooch, *Patio de una casa de Delft* (1658), un óleo sobre tela de 73 x 60 cm., National Gallery of London. Una criada que tiene un plato en la mano baja unos escalones con una niña, entra en un patio bri-

visión heroica, o al menos llamativa, del hombre de armas. Pero esa imagen había desaparecido en gran medida a mediados de siglo, para ser reemplazada por algo más cercano al burlesco de los bajos fondos. [...] Esto no quiere decir que los soldados nunca se muestren con simpatía en el arte o la literatura holandesa. Gerard ter Borch pintó una serie de cuadros irónicos de la vida militar, cuyo temperamento se describe mejor como una delicada falta de respeto [...]. En muchos casos, la calidez e intimidad de la mirada de ter Borch surge de las formas ingeniosas en que desmilitariza y desmoviliza sus escenas elegidas” (Schama 1997: 241-244).

⁴² “[Constantine] Huyghens habló de la gloriosa simplicidad de Holanda, una virtud en la que la modestia y la moderación iban de la mano con la tradición y la gran dignidad” (Schama 1997: 61-62). Limpieza: “una cualidad nacional de la que estamos bastante cansados, porque suena tan prosaico, a saber, nuestra tan cacareada limpieza holandesa. Es un hecho extraño que en nuestra lengua, una sola palabra – *schoon* – exprese limpieza y pureza así como belleza” (Schama 1997: 114). Acerca de la obsesión con la limpieza, véase también Schama 1997: 377-384; 389 y 391. E. De Jongh (1989) critica la interpretación de Schama.

llantemente iluminado donde hay una escoba y un cubo, y en un corredor, al lado, se ve a una mujer de espalda, tal vez la madre de la niña. Pieter de Hooch pintó varios cuadros de madres, niñas y criadas, como *Woman and child by a window, with a maid sweeping* (ca. 1655-1658), un óleo sobre tela de 65 x 80 cm., The Wernher Collection, Ranger's House, Londres. Los editores hubieron podido elegir otros cuadros, como el de Pieter van den Bosch (1604-1649), *Serving Maid with Pots and Pans* (ca. 1649), óleo sobre roble de 19.4 x 25.8 cm., National Gallery of London, o el de Caspar Netscher, *The Lace Maker* (1662), óleo sobre lienzo de 33 x 27 cm., Wallace Collection, Londres, en los que hay escobas, asociadas con la limpieza, pero también, de manera simbólica, con la “pureza espiritual y moral” (Franits 2008: 161) y con la piedad, al barrer la criada los objetos del vicio.

Quien visitaba Holanda en el siglo XVII se sorprendía al notar los esfuerzos que los holandeses hacían para mantener sus casas y sus calles limpias:

[un esmero tal que era] el producto de una obsesión más que una preocupación razonable por la salubridad [...] en esta devoción colectiva por la pureza había algo más que consideraciones materiales. [...] Porque las leyes que obligaban a los holandeses a la observación visible de sus rituales de lavado eran *más morales que materiales*. Y estaban profundamente asociadas en la mentalidad colectiva con las polaridades del orgullo y la vergüenza, la solidaridad y lo ajeno. (Schama 1997: 377-378: las cursivas son nuestras)

La pulcritud de los hábitats descubre los *tonos morales* de las tareas domésticas y las normas piadosas de comportamiento social. Lo que ensuciaba y que los holandeses debían someter y eliminar eran los apetitos de la carne, el atractivo de la riqueza y las locuras de la vanidad mundana.

Cuando la comida, la lujuria, la pereza, la indolencia y el lujo vano eran sometidos por las virtudes domésticas –sobriedad, frugalidad, piedad, humildad, aptitud y lealtad– se les despojaba de su suciedad, es decir, de su capacidad para infligir daño o poner en peligro el alma. El hogar era ese terreno moralmente purificado y cuidadosamente vigilado en el que el libertinaje era gobernado por la prudencia, y los hábitos díscolos de animales, niños y desvergonzadas mujeres solteras eran sometidos a un estado de armonía y gracia. (Schama 1997: 388)

La pintura holandesa de género celebra este orden ideal y moral del hogar familiar, y quienes veían estas pinturas seguramente disfrutaban de la sensación de calma, de orden y simplicidad. Firmemente convencidos de la “sustancialidad de las cosas” (Huizinga 1968: 83), nuestros pintores no se preguntan si reproducen con la mayor fidelidad posible la forma exterior de las cosas: con la fe inquebrantable en la realidad de todas las cosas terrenales, una fe que es la consecuencia directa de un profundo amor por la vida y del interés por su entorno, se deleitan con los objetos y sus formas.

Superficialmente hablando, Vermeer, como muchos de sus amigos, era un pintor de la vida cotidiana. [...] Le mostrará a un hombre, o preferiblemente a una mujer, haciendo una tarea sencilla [*simple*], en un ambiente sencillo [*simple*], con un cuidado amoroso, leyendo una carta, vertiendo leche de una jarra o esperando la llegada de un barco. Todas las figuras parecen haber sido trasplantadas de la existencia ordinaria a un entorno claro y armonioso donde las palabras no tienen sonidos y los pensamientos no tienen forma. Sus acciones están envueltas en el misterio, como las de las figuras que vemos en un sueño. *La palabra realismo parece completamente fuera de lugar aquí*. Todo es de una intensidad poética sin igual. (Huizinga 1968: 84-85; las cursivas son nuestras)

Fromentin se equivoca cuando afirma que “la escuela que se ha ocupado más exclusivamente del mundo real parece ser la que más ha ignorado el interés moral” (1876: 204). No cabe duda que la pintura de género comunica mensajes morales:

[L]os significados que descubrimos en las pinturas holandesas tienen que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos calvinistas del siglo XVII, se considera virtud o vicio. Puede que Fromentin tenga razón al hablar del realismo de esta pintura, pero ciertamente se equivoca al considerarla desprovista de toda dimensión moral. No es de extrañar: para los holandeses de esta época, [...] la vida cotidiana, como hemos visto, es todo menos un terreno neutral. La pintura es, por tanto, en términos retóricos, del género epidíctico, el del elogio y de la censura, o incluso, el del idilio y de la sátira. (Todorov 1997: 53)

Elogio de las virtudes domésticas, de la familia, de la mujer y del amor humano; censura de la intemperancia, de la vanidad de la vida, de los placeres de la carne, de la despreocupación y de la pereza, del deseo desmedido por los bienes materiales y de la grosería.

Los elementos emblemáticos cuyo sentido hay que captar están presentes en las pinturas, y la vida que representan no transcurre en un vacío moral. Lo que aquí está en cuestión, sin embargo, no es la presencia de estos elementos, sino su papel. No es porque estas pinturas representen un mundo impregnado de juicios morales que lo son a su vez; las normas morales son parte de lo representable, pero las pinturas en sí no pretenden ser necesariamente lecciones de conducta. (Todorov 1997: 81)

En toda obra de arte hay que buscar pistas, preferiblemente en la propia obra, si no en composiciones similares o en la literatura contemporánea. Hay pinturas que son fáciles de interpretar, pero hay otras

que no, lo que obliga a examinar más de cerca el estatuto del sentido moral en la pintura holandesa. En las pinturas de género los mensajes morales se ocultan a veces por razones tácticas o estéticas, o se encuentran en pequeños detalles en el fondo del cuadro. La interpretación iconográfica –descripción de las imágenes– debe, entonces, complementarse con una interpretación iconológica –explicación de las imágenes– de los símbolos, estableciendo un movimiento que va de la materia a la moral, de lo concreto a lo abstracto, del mundo animado al mundo inanimado, que revela un significado alegórico sobre la vida y sus caprichos, como una especie de advertencia o recordatorio. Ahora, por un lado, no tenemos forma de saber qué pretendía realmente el artista. Por otro lado, las pinturas de género expresan las costumbres, los hábitos, los sentimientos de una nación: los retrata, pero produce también efectos en quienes las ven. Además, para los espectadores del siglo XVII la lectura de una pintura era diferente a la nuestra.

Parece poco probable que debamos suponer una advertencia contra el comportamiento pecaminoso detrás de cada cuadro de campesinos pendencieros, fornicadores o borrachos. La interpretación iconográfica⁴², es decir, la identificación y el análisis de los contenidos temáticos, de las pinturas de género como alegorías veladas de los pecados capitales está ligada a la creencia de que la función de tales obras era didáctica y de advertencia⁴³. Las pinturas se interpretan

⁴² Panofsky propone tres niveles de significación de la obra de arte, al igual que de la vida ordinaria, en *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art* [Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento] (Panofsky 1955, 26-54; 1987, 45-75).

⁴³ Un ejemplo es el artículo de Dekker (2009). Su tesis es que “La pintura holandesa del siglo XVII desempeñó un papel importante en la promoción de la búsqueda de las virtudes familiares y educativas. Acomodar mensajes moralistas en bellas pinturas se consideraba una política de comunicación moralista muy eficaz en una cultura

como espejos de pecados que muestran lo que no debe hacerse. ¿Pero representar un comportamiento inmoral habría sido realmente efectivo como medio de edificación? ¿No sería esto sobreestimar los poderes didácticos de la imagen? Las personas que miraban las obras conocían perfectamente las normas aceptadas. No necesitaban cuadros ni grabados para saberlo. Entonces, ¿qué nos dicen las pinturas de género? ¿De qué nos hablan?

Conviene dejar provisionalmente la discusión acerca de las diferencias entre las teorías “descriptivas” y las teorías “narrativas” por lo que eran, y dejar de soñar con el sentido del mensaje moral sin que

en la que enviar tales mensajes moralizantes era muy popular [...] Dos estrategias de educación moral eran populares para la amplia burguesía y complementarias de la educación moral por parte de la iglesia: moralizar por el placer y moralizar por el embellecimiento. La estrategia de moralizar por el placer, o enseñar y aprender las virtudes con diversión [*with fun*], se utilizó con frecuencia en los libros emblemáticos populares sobre el matrimonio y la crianza de los hijos, en particular en los bestsellers y longsellers de Jacob Cats. La estrategia de moralizar embelleciendo, o enseñar y aprender con estética [*with aesthetics*], se utilizó en muchas pinturas de género sobre el matrimonio, la infancia y la familia” (Dekker 2009: 166-169). De lo que se trataba era de una “propaganda moral” (Dekker 2009: 169). Para Roth, “las opiniones de Dekker implican una estrategia coordinada de educación moral por parte de los artistas holandeses. Esta afirmación es incompatible con la evidencia disponible, que indica que los artistas de la época estaban motivados en gran medida por simples consideraciones comerciales y no por aspiraciones morales o educativas [...] Las decisiones de compra se tomaban por motivos económicos, sociales, egoístas o estéticos, y los artistas satisfacían la demanda” (Roth 2020: 23-24). Como escribe Zumthor: “El gusto del artista mismo estaba determinado en gran medida por el gusto predominante de sus compatriotas, que amaban la armonía del diseño y la riqueza del color y aborrecían el sentimentalismo y el misticismo. Lo que hoy consideramos como el “realismo” de los grandes pintores holandeses es, de hecho, un reflejo directo de esta estricta unidad entre el artista y la sociedad en la que vivía” (Zumthor 1994: 196).

podamos resolver su enigma, para atender lo que ambas teorías tienen en común: el *hombre*. Y lo humano –como en la naturaleza humana– es la esencia de Jan Havicksz Steen (1626-1679). A pesar de su edad, estas obras nos hablan tan directamente como cualquier arte de nuestro tiempo, de hecho más directamente que la mayoría, porque nos hablan de nosotros mismos. Jan Steen, como lo dijo tan justamente Bürger, “parece haber elegido, como texto de sus pinturas, la comedia humana” (1858: 104). Generalmente conocido, y estudiado, por su “estilo moralizante”, Steen es “este pintor para quien el significado parecía estar tan en la superficie, por un lado, pero cuya pintura no podía ser considerada como puramente descriptiva [*all about describing*], tampoco” (Westermann 2009: 261). Su cuadro titulado *La vida del hombre* [*The Life of Man*] es más un escenario teatral que el interior de una taberna llena de gente –niños, jóvenes y viejos de ambos sexos–cuyas actividades invitan a una interpretación iconológica susceptible de desentrañar minuciosamente sus motivos y significados subyacentes.

El cuadro, al que Jongh llama *The World as a Stage*, comparte esta metáfora con el teatro y “refleja una visión de la humanidad [*a view of mankind*]” (De Jongh 1996: 42)⁴⁴. En la parte superior del cuadro vemos lo que parece ser un telón alzado, y quizá lo que Steen quiere que consideremos es que no estamos viendo el interior de una taberna, sino el escenario en el que se desarrolla la vida humana. Un escenario como en la obra de Shakespeare *Como gustéis* [*As You Like It*], en la que Jaques dice el famoso monólogo las “Siete edades del hombre”, que comienza con estas líneas:

Todo el mundo es un escenario,
Y todos, hombres y mujeres, son meros actores.

⁴⁴ Jongh llama al cuadro *The So-Called Brewery of Jan Steen* (1971: 40).

Todos tienen sus entradas y salidas,
Y cada hombre en su vida representa muchos papeles,
Siendo los actos siete edades (Shakespeare [ca. 1599] 2016: 1718)⁴⁵.

La comparación de la vida con una representación teatral era una metáfora común en el siglo XVII, como lo confirman las líneas que el poeta y dramaturgo holandés Joost van den Vondel (1587-1679) escribió en 1637 con motivo de la inauguración del teatro de Ámsterdam [*Amsterdamse Schouwburg*] en Keizersgracht: “Todo el mundo es un escenario / Cada uno hace su parte y recibe su parte”⁴⁶.

Así las cosas, la siguiente apreciación de Hegel podría ser la ilustración de *La vida del hombre* de Jan Steen:

Si contemplamos a los maestros holandeses con estos ojos, ya no opinaremos que la pintura holandesa hubiera debido abstenerse de tales temas y sólo representar a los antiguos dioses, mitos y fábulas, o imágenes de Madonnas, crucifixiones, martirios, papas, santos y santas. Lo que pertenece a toda obra de arte, pertenece también a la pintura: la intuición de lo que en general hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el *hombre* y lo que es *este* hombre [*die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch und was dieser*



Jan Steen. *The Life of Man*. Ca. 1665. Óleo sobre tela. 68,2 x 82 cm.
Mauritshuis. La Haya.

⁴⁵ Acto 2, escena 7: “All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages”.

⁴⁶ “All the World's a Playing Set / Each Plays His Part, His share Will Get” (Westermann 1996: 58). Estas líneas fueron cinceladas en la puerta. El teatro se quemó, pero la puerta se conservó.

Mensch ist]. Esta concepción de la naturaleza humana interna y de sus vivas formas y modos de manifestaciones externos, este ingenuo placer y libertad artística, esta frescura y serenidad de la fantasía y segura audacia de ejecución, constituyen aquí el rasgo poético fundamental del que se hallan penetrados la mayoría de los maestros holandeses de este círculo. En sus obras de arte se puede estudiar y aprender a conocer la naturaleza humana y a los hombres [*In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studieren und kennenlernen*]. (Hegel [1942-1943] 1989: 643-644; 1970b: 130- 131)

REFERENCIAS

- BRANDON, Pepijn (2018). "The Armed Forces", en Helmers & Janssen (2018: 69-86).
- BÜRGER, William (1858), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise* (Paris/Bruxelles: V^e Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- CHAPMAN, H. Perry *et al.* (1996), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Washington: National Gallery of Art; Amsterdam: Rijksmuseum).
- CONSTANT, Benjamin (1895), *Journal intime et lettres à sa famille et à ses amis précédés d'une introduction par D. Melegari* (Paris: Paul Ollendorff, Éditeur).
- DARRIULAT, Jacques (2018). "La terre et les hommes", en *La peinture hollandaise au siècle d'or* [Edición digital sin paginación disponible en: <http://www.jdarriulat.net/Essais/PeintureHollandaise/1/Paysage.html>].
- DE JONGH, Eddy (1971), "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch painting", en Franits (1997: 21-56; 206-211).
- ____ (1989), "The Broom as Signifier: An Iconological Hunch", en De Jongh (2000: 193-214; 281-283).
- ____ (1996), "Jan Steen, So Near and Yet So Far", en Chapman *et al.*, (1996: 39-51).
- ____ (2000), *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, trad. y ed. de Michael Hoyle (Leiden: Primavera Pers).
- DEKKER, Jeroen J. H. (2009), "Beauty and Simplicity: the Power of Fine Art in Moral Teaching on Education in Seventeenth-Century Holland", *Journal of Family History*, 34, 2: 166-188.
- FRANITS, Wayne (ed.) (1997), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism reconsidered* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2008), *Dutch seventeenth-century Genre Painting* (New Haven and London: Yale University Press).
- ____ (2018), "Genre Painting" en Helmers & Janssen (2018: 268-288).
- FROMENTIN, Eugène (1876), *Les maîtres d'autrefois* (Paris: Éditions Plon et Cie.).
- GAIGER, Jason (2016), *Dutch painting in the Golden Age* (United Kingdom: The Open University). [Disponible en formato pdf: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/dutch-painting-the-golden-age/altformat-printable>].
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (ed.) (2006a). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos* (Madrid: Editorial Complutense; Fundación Carlos de Amberes).
- ____ (2006b), "Las guerras de Flandes en la prensa. Crónica, propaganda y literatura de consumo", en García García (2006a: 247-288).
- GRIMALDI, Nicolas (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (Paris: Presses Universitaires de France).
- ____ (1983b), "La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature", en Grimaldi (1983a: 72-93).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1842-1843), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke, vollständige Ausgabe, Band x: Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, 3 Theilen, hrsg. von Heinrich Gustav Hotho (Berlin, Duncker und Humblot).
- ____ (1970a), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte

- Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp). [Edición original: Hegel 1842-1843]
- ____ (1970b), *Werke in zwanzig Bände, Band 14: Vorlesungen über die Ästhetik II*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp). [Edición original: Hegel 1842-1843]
- ____ (1989), *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal). [Edición original: Hegel 1842-1843].
- HELMERS, Helmer J. & JANSSEN, Geert H. (eds.) (2018), *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- HUIZINGA, Johan (1968), *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays*, comp. por Pieter Geyl y F. W. N. Hugenholtz, trad. de Arnold J. Pomerans (London: Collins).
- ISRAEL, Jonathan (1998), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806* (Oxford: Clarendon Press).
- KANT, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices por Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores). [Edición alemana: *Kritik der Urtheilskraft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981 [1790]].
- KLOEK, Wouter (2006), “Batallas en el mar. La pintura como *memento*” en García García (2006a: 63-94).
- LISSAGARAY, Prosper-Oliver (1896), *Histoire de la Commune de 1871* (París: Librairie Dentu). [Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36518g.texteImage#>]
- MARGOT, Jean-Paul (2021), “La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin”, *Boletín de estética*, 56: 7-48. DOI:10.36446/be.2021.56.280
- MERRIMAN, John M. (2017), *Masacre. Vida y muerte en la Comuna de París de 1871* (Madrid: Siglo XXI de España Editores).
- OLIVIER, Alain Patrick (2016), “L’expérience de la peinture et son concept”, *Verifiche. Rivista di scienze umane*, XLV (1-2): 149-181. Hal-01705882
- PANOFKY, Erwin (1955), *Meaning in the visual Arts* (New York: Anchor Books).
- ____ (1987), *El significado en las artes visuales*, trad. de Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial).
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2006), *El pintor de batallas* (Bogotá: Alfaguara).
- POLLMANN, Judith (2018), “The Cult and Memory of War and Violence”, en Helmers & Janssen (2018: 87-104).
- POLVORINOS GUILLOT, Guillermo (2019), *La guerra de Flandes: propaganda y leyenda negra española*, tesis de grado en Historia (Santander: Universidad de Cantabria; Facultad de Filosofía y Letras). [Disponible en <https://library.co/document/zko8431y-guerra-flandes-propaganda-leyenda-negra-espanola.html>]
- PORTÚS, Javier (2006), “Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez” en, García García (2006a: 3-28).
- PRAK, Maarten (2009), *The Dutch Republic in the Seventeenth Century. The Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PUYPE, Jan Piet (2006). “Las reformas del ejército holandés del Príncipe Mauricio de Nassau, 1590-1600. Armas y tácticas de batalla” en García García (2006a: 171-211).
- ROTH, David (2020), “Moral Messages in Dutch Realist Art of the Seventeenth-Century Golden Age”, *ANU Historical Journal*, II, 2: 23-42. DOI: doi.org/10.22459/ANUHJII.2020.02
- SCHAMA, Simon (1997), *The Embarrassment of the Riches. An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (New York: Vintage Books).
- SHAKESPEARE, William (2016), “As you like it”, *The new Oxford Shakespeare. The complete works. Modern critical edition*, ed. por Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus y Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 1693-1755).
- STOEL AGUIRRE, Alana (2014-2015), *Los cuadros de batallas navales. Una imagen del poder de las Provincias Unidas en el siglo XVII*, tesis de grado en

Historia del arte (Lejona: Universidad del País Vasco). [Disponible en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21233/TFG_Stoel_Aguirre.pdf]

TAINE, Hippolyte (1869), *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (Paris: Germer Baillère).

TODOROV, Tzvetan (1997), *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* (Paris: Éditions du Seuil).

VAN GROESEN, Michiel (2018). "Global Trade", en Helmers & Janssen (2018: 166-185).

VAN DER AUWERA, Johan (2006). "La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)" en García García (2006a: 29-62).

WESTERMANN, Mariët (1996). "Steen's Comic Fictions", en Chapman *et al.* (1996: 53-67).

____ (2009), "Taking Dutch Art Seriously: Now and Next?", *Studies in the History of Art*, 74: 258-270.

WILCOX, John (1953), "The Beginnings of l'Art pour l'Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, 4: 360-377.

ZUMTHOR, Paul (1994), *Daily Life in Rembrandt's Holland*, trad. de Simon Watson Taylor (Stanford: Stanford University Press). [Edición original: *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt (1606 à 1699)*, Hachette, París, 1960].

SVEVO, PROUST Y LA NOVELA DEL CELOSO
· Julieta Videla Martínez y Francisco Salaris Banegas ·

Julietta Videla Martínez
Francisco Salaris Banegas
 Universidad Nacional de Córdoba

Svevo, Proust y la novela del celoso

DOI: 10.36446/be.2022.60.286

Resumen

El tema de los celos ha sido recurrente en las novelas europeas del cambio de siglo XIX al siglo XX. *Senilità* (1898) y *Un amour de Swann*, –la segunda parte de *Du côté de chez Swann* (1913)– comparten esta temática que se encuentra relacionada con la noción de enfermedad. Los celos en tanto enfermedad que contraen los protagonistas de estas novelas tienen implicancias directas en nuevas formas estéticas del género novelesco *Fin-de-Siècle*. Este trabajo analiza hermenéuticamente y desde una perspectiva comparada la composición de la novela de los celos y la figura del celoso. Sostiene que dicha composición de la trama inclina a las novelas seleccionadas a tomar un estilo decadente que recupera la mimesis (en momentos en los que *l'art pour l'art* atenta contra ella). Esta recuperación de la mimesis es una creación estética que entabla un vínculo explícito con la praxis social a través del celoso burgués (de pequeña o alta burguesía) y sus acciones detectivescas que, sin embargo, no tienen ninguna finalidad orientada a la verdad o la moral. En consecuencia, al no obedecer a un propósito práctico, la novela del celoso concluye estéril.

Palabras clave

Literatura europea; Mimesis; Decadentismo; Autonomía del arte

Svevo, Proust, and the Novel of the Jealous

Abstract

The theme of jealousy has been recurrent in European novels from the turn of the 19th to the 20th century. *Senilità* (1898) and *Un amour de Swann*, –the second part of *Du côté de chez Swann* (1913)– share this theme, which is related to the notion of illness. Jealousy as a disease contracted by the protagonists of these novels has direct implications in new aesthetic forms of the *Fin-de-Siècle*'s novel genre. This paper analyses hermeneutically and from a comparative perspective the composition of the novel of jealousy and the figure of the jealous. It argues that this composition of the plot inclines the selected novels to take a decadent style that recovers the mimesis (at a time when *l'art pour l'art* attempts against it). This recovery of mimesis or the novel of the jealous is an aesthetic creation that establishes an explicit link with social praxis through the jealous bourgeois (*petit* or *haute bourgeoisie*) and his detective actions, which, however, have no purpose that achieves truth or morality. Consequently, since it does not obey a practical goal, the novel of the jealous man concludes sterile.

Keywords

European Literature; Mimesis; Decadent Style; Autonomy of Art

Recibido: 11/02/22. Aprobado: 19/07/22.

Los celos presentan aspectos diversos según las épocas y las culturas, tal como lo ha estudiado Frédéric Monneyron (1997). Por ejemplo, en la antigüedad griega los celos no estaban limitados a la esfera amorosa, sino que implicaban las acciones individuales que podrían tener repercusión sobre el cuerpo social. Será necesario esperar hasta el siglo XIX y la instalación de las sociedades burguesas de Occidente para que los celos sean orientados a la esfera privada y tomen el aspecto que se les adjudica hoy. Sin embargo, es en el *Fin-de-Siècle* que este tema hace su aparición masivamente sobre la escena literaria, observan tanto Monneyron (1997) como Philippe Chardin (1990).

Chardin (1990) sostiene que hay por lo menos dos épocas de representaciones literarias sobre los celos. La primera corresponde a escritores del siglo XVII, como Shakespeare, Molière, Racine o Corneille, y la segunda atañe a escritores de fines del siglo XIX y principios del XX como Italo Svevo y Marcel Proust. Además del género literario, otra de las diferencias centrales es que en la primera época los personajes celosos suelen ser las mujeres, como *Fedra* o *Medea* –a excepción de *Otello*–, mientras que en la novela contemporánea¹ el celoso es un personaje masculino o andrógino y la historia generalmente es contada bajo su punto de vista, ya sea como narrador en primera o en

¹ Chardin se refiere en realidad al “*roman moderne*” (1990: 11), pero nosotros preferimos evitar este término, puesto que se puede prestar a confusiones con la “novela moderna” del siglo XVII que ya aborda la temática de los celos, como la novela corta *El curioso impertinente*, intercalada en *Don Quijote de la Mancha* (1605), circunscribiéndolo a la fidelidad como aspecto moral.

tercera persona, bajo el estilo indirecto libre. Además, en esta segunda etapa los celos son narrados de una manera más compleja, tanto por el punto de vista del narrador como por los procedimientos con los que experimenta la literatura en el cambio de siglo, que están lejos de considerar el tema de los celos solo como un elemento vinculado a la fidelidad, tal como ocurría en el siglo XVII.

Por lo tanto, la complejidad de este tema en la literatura de cambio de siglo o lo que más adelante llamaremos época de la *décadence* (Bourget [1883] 1920) renueva no solo la forma de abordar la temática, sino también y especialmente las formas de pensar la novela en un momento en que la concepción de autonomía del arte toma distancia explícita del contenido y de la finalidad de las obras con la teoría de *l'art pour l'art*. Algunas de las nuevas formas que la novela presentará corresponden a la autobiografía, el soliloquio, la confesión, la autobiografía que simula ser una novela o la novela que simula una narración autobiográfica, intercalados entre formas cómicas y trágicas e incorporación de violencia y obscenidad. Cabe destacar también que esta escritura compleja coincide más o menos con el nacimiento del psicoanálisis, y la relación que puede haber entre la literatura de los celos y el psicoanálisis es más indirecta si son contemporáneas y más directa si la primera es posterior a la segunda. Es decir, la literatura de los celos, como género literario que se consolida en esta segunda aparición, durante el decadentismo, se continúa y revela relaciones directas con el psicoanálisis una vez que este método se ha empezado a divulgar.

Este trabajo intentará realizar una aproximación al tema de los celos en *Senilità* (1898) de Svevo y *Un amour de Swann*, segunda parte de *Du côté de chez Swann* (1913) de Proust, a través de un abordaje comparativo que se concentrará en tres estaciones: la primera mostrará los elementos comunes en la estructura de la trama de los celos, es

por ello que en algunas ocasiones se demorará en puntos centrales de los argumentos. Esta fase será esencial para poder demostrar nuestra hipótesis. La segunda estación se dedicará exclusivamente a la figura del celoso como artista, donde aparecerán los aspectos más divergentes entre las obras, que sin embargo revelarán en los dos casos un gesto antiesteticista y, por lo tanto, crítico ante la literatura de época que en su intento de hacer desaparecer la mimesis cayó, como sostiene Peter Bürger ([1974] 2009), en el ocultamiento de la conexión con la praxis social de la obra de arte. Y finalmente, un tercer momento de análisis se orientará hacia la construcción de la microtrama que vive y crea el celoso como recuperación de la mimesis en épocas en las que se la rechaza.² De esta manera, mostraremos cómo la aparición de la mimesis en la novela del celoso no procura recuperar un sentido homogéneo o universal, ni constituir una literatura pragmática que deje una enseñanza. Por el contrario, la mimesis aquí entablará y explicitará la conexión con la praxis social en tanto sujetos burgueses de acción, pero al mismo tiempo será una mimesis estéril que se cierra sobre sí misma. Los celos no pueden ni deben ser comprobados porque si ello ocurriera, la novela pasaría a ser una enseñanza moral sobre la infidelidad.

1. EL TEMA DE LOS CELOS

Llama la atención en las novelas de Svevo y Proust que los celos sean constantemente definidos desde la enfermedad. Los celos son una enfermedad que contraen Emilio Brentani y Swann en la relación que

² Cuando hablamos de mimesis, nos referimos al régimen representativo clásico (Rancière, 2016), que perduró como principio literario hasta la segunda mitad del siglo XIX, con su exacerbación a través del realismo y el naturalismo, y que comenzó a desandarse a partir de Gustave Flaubert.

establecen con la mujer que desean poseer (Angiolina y Odette respectivamente). En el caso de *Senilità*, siempre un tercero quiere curar al enfermo: Balli desea curar a Emilio, y Emilio a Amalia (aunque también el tercero es la figura que promueve los celos en ambos autores). La entrada de los celos se manifiesta ya desde el capítulo III en el que Brentani ingresa por primera vez al hogar y al cuarto de Angiolina, donde se encuentra con una gran cantidad de retratos de hombres: “Por primera vez, brutalmente, los celos le traicionaron. – No me gusta nada encontrarme con tantos hombres en este dormitorio– dijo” (Svevo [1898] 1982: 33). Todos esos hombres que ella tenía retratados en su cuarto a su vez tenían una foto de Angiolina. Queda allí explícito que todos tenían una fotografía, lo que significa que otros hombres tenían algo de ella, en otras palabras, tenían una parte de ella. Este es un dato que Emilio no pasará por alto, porque implica que Angiolina no es completamente suya. El narrador nos indicará que “a pesar de todo, él [Emilio] experimentaba una satisfacción completa con la posesión incompleta de aquella mujer” (Svevo [1898] 1982: 36).

En el mismo capítulo, Angiolina le revela a Brentani que tiene novio, esto significa que esa “satisfacción completa” por la “posesión incompleta” se desencadenará en estructura de trama, es decir, el objeto central de la novela será de aquí en adelante el goce que genera la posesión incompleta. Para la novela que Emilio estaba comenzando a vivir, “habían encontrado a aquel tercero que necesitaban” (Svevo [1898] 1982: 39). Él se imagina a sí mismo como un personaje de novela dentro de la novela. Esta experiencia amalgama un dolor violento y un deseo o sueño de destrucción del objeto, sentimientos opuestos que se explican de la siguiente manera: Brentani siempre había proyectado la destrucción del objeto, es decir, que aparezca un tercero, ya sea comunicándoselo a Angiolina o interiormente, ya ha-

biendo soñado con acciones como el robo, el homicidio o la violación. Todas estas especulaciones le brindan a Emilio cierta felicidad en la instancia ficcional o no real como en el momento del sueño o la especulación, debido a que es una pérdida o destrucción del objeto que luego en la realidad se recupera, pero que cuando la novela se comienza a convertir en realidad o se está viviendo el dolor que lo domina es insoportable.

Los celos se constituyen en Svevo como un sentimiento que se sueña, se desea, se proyecta, se especula. En ese proceso de especulación (novelesca, porque Brentani desea vivir una novela) que también rige cuando el sentimiento está instalado, el sujeto que desea la destrucción de *su* objeto o la pérdida de *su* objeto al mismo tiempo tiene la sensación de posesión: “¿Por qué había de cedérsela a los demás para poder poseerla de una manera distinta?” (Svevo [1898] 1982: 40). Es decir, para el celoso es necesario que aparezca un tercero y que el objeto corra el riesgo de no pertenecerle para así poder desearlo. El deseo está cuando la posesión es incierta, y la posesión es incierta cuando aparece el tercero. Esta figura del tercero que despierta la enfermedad de los celos en Emilio es encarnada en Volpini, el paraguero, y su amigo Esteban Balli. Paradójicamente, Balli estaba convencido de que él podía y debía curar a su amigo, sin embargo, Brentani consideraba que el escultor “se había convertido de poco tiempo a esta parte, aun sin querer, en portador de desgracia. Si no hubiera sido por él, las relaciones con Angiolina habrían transcurrido más dulcemente y no se habrían visto tan amargamente enturbiadas por los celos” (Svevo [1898] 1982: 122).

La enfermedad de los celos genera en los personajes que sufren de ella síntomas de ilusión, imaginación y delirio. Es por ello que Brentani se enamoró de una Angiolina –Ange, como le gustaba nombrarla– que él mismo creó en su imaginación. Esa creación que el

celoso produce adopta formas de creación artificial o de obra de arte, se convierte en un objeto bello, es decir, estético, cuando el narrador confirma:

[...] a Emilio le gustaba haber hecho nacer en su mente una Angiolina tan diferente de la que era en realidad. Cuando estaba con su hermana amaba aquella imagen, la embellecía, le añadía todas las cualidades que le hubiera gustado encontrar en Angiolina, y cuando se dio cuenta de que la propia Amalia también estaba colaborando con aquella creación artificial, le produjo un placer muy vivo. (Svevo [1898] 1982: 80)

Amalia colaboraba con la creación de la obra de arte porque entendía el sentimiento de su hermano y porque también sufría de celos. Como consecuencia de sus celos cayó gravemente enferma, con fiebre, delirios y sueños. En esos sueños, ella se inventó la figura del tercero, que en su trama se llamaba Victoria. Amalia sufría y al mismo tiempo era feliz con la creación del tercero en su imaginaria relación con Balli.

En cuanto a *Un amour de Swann*, la crítica reconoce su independencia, pero al mismo tiempo define esta segunda parte del primer tomo como la estructura que condensa el movimiento completo de la *Recherche*. En este sentido, Pierre Klossowski afirma que “los celos de Swann no eran, por así decir, otra cosa que el esquema novelesco de un movimiento retrospectivo que forma por sí solo el resorte conjunto de la obra” (Klossowski 2021: 29). Si bien hay por lo menos dos o tres momentos centrales que construyen la forma de amar de Swann a Odette –que recuperaremos más adelante–, quisiéramos empezar ahora, para observar cómo funcionan los celos, por la noche en que Swann llegó tan tarde a la casa de los Verdurin, que Odette se marchó creyendo que él no iba a ir:

Al ver que ella ya no estaba, Swann sintió una punzada en el corazón: se estremeció al verse privado de un placer que –por haber tenido hasta entonces esa certeza de verla cuando quisiera que en relación con todos los placeres nos merma o incluso nos impide discernir lo más mínimo de su magnitud– apreciaba por primera vez. (Proust [1913] 2010: 241)

Como dice el narrador, esta es la primera vez que Swann puede apreciar el placer de encontrar o de tener próxima a Odette. Esta apreciación se hace posible a causa del desencuentro con ella. Además, Swann ya tenía su propia estrategia para jugar con el sentimiento de posesión o ausencia del objeto, que consistía precisamente en arribar más tarde a lo de los Verdurin, entreteniéndose con la obrerita que solía llevar hasta el Bois de Boulogne, porque en realidad estaba seguro de que iba a encontrar a Odette cuando llegase a su destino, es decir, tenía la posesión del objeto asegurada. Así como Brentani jugaba con proyectar la idea de que Angiolina tuviera otras relaciones amorosas, Swann también jugaba con el encuentro tardío con Odette. Esta es la modalidad que ambos personajes utilizan para sentir la ausencia del objeto, que es al mismo tiempo sentir su presencia, como también es la forma de mantener vivo el deseo continuamente. A través del juego que ellos manipulan, los celosos sostienen el deseo. No obstante, cuando la ausencia del objeto se les presenta de manera externa, de modo que ya no es una ausencia creada por ellos y, en consecuencia, se ven privados del placer, los celosos se angustian, se estremecen, sienten dolor, se muestran convulsos o nerviosos.

A partir de este desencuentro con Odette, Swann comenzará a buscarla por lo de Prévost primero, donde ella había dicho que se iría, luego en todos los restaurantes y enviará también a su cochero a buscarla prometiéndole una recompensa. Este episodio, que finaliza con el encuentro inesperado por parte de los personajes, cierra con una

aproximación a la supervivencia del amor. “De todos los modos como sobrevive el amor, de todos los agentes de diseminación del mal sagrado, uno de los más eficaces es sin duda ese gran arranque de inquietud de que a veces somos presa” (Proust [1913] 2010: 245). Así como Claudio Magris sostiene en la entrevista *Zeno, antieroe esemplare del novecento* que “Svevo comprendió otra verdad fundamental: el fracaso no es no ser amado, sino no amar; no es ser infeliz, sino dejar de desear la felicidad” (Serra 2017: 310).³ Para Proust el problema tampoco será no ser amado o que su deseo no resulte satisfecho, sino que el deseo de amar y de tener el objeto se extinga. Por este motivo los celosos pondrán en práctica sus juegos con el fin de reavivar el deseo constantemente. Mientras que las acciones por parte de Odette o Angiolina (es decir, acciones no manipuladas por los celosos) que pongan en juego la posesión asegurada del objeto generarán un goce que mezcla la angustia y la felicidad al mismo tiempo.

Esta escena de desencuentro entre Odette y Swann –en la que éste, en un estado de nervios, desvaría y especula – tiene su correlato en el capítulo vi de *Senilità*. Aquí, Emilio –luego de descubrir con la ayuda de Balli que Angiolina lo engañaba con el paragüero– primero finge tranquilidad y hasta aburrimiento ante la información, y luego se entrega a una caminata –en algunas ocasiones, corrida– desesperada en las que imagina Ange y al paragüero, se inventa conversaciones y todo aquello que le diría para dejarla, incluso ensaya muecas y gestos que haría. En este sentido, se hace evidente cómo estos personajes enfermos de los celos, en una situación en la que corren el riesgo de

³ Salvo indicación contraria en la bibliografía, todas las versiones castellanas de obras en otros idiomas son propias.

perder el objeto, son presa de desasosiego, nervios y hasta desvarío, llegando a crear situaciones imaginarias.

Luego de este episodio clave de *Un amour de Swann* el amor por Odette se fortaleció, a tal punto que el celoso le agradecerá el permitirle las visitas cotidianas en estos términos:

[...] al preservarlo de los celos –al evitarle la ocasión de sufrir de nuevo el dolor que se le había declarado la noche en que no la había encontrado en la casa de los Verdurin–, lo ayudarían a llegar –sin padecer otra de aquellas crisis [...]– hasta el final de aquellas horas singulares de su vida [...]. (Proust [1913] 2010: 253)

Observamos entonces la importancia del primer episodio mencionado: no solo lo es porque inicia el sentimiento de posesión incierta, sino también por los celos a los que se siente expuesto el personaje. Como consecuencia de los celos se van a desencadenar en Swann las preguntas, sospechas sobre el empleo del tiempo durante el día, el pasado de Odette, búsqueda de información sobre su vida para poder imaginar, y más adelante, confesiones y pruebas. Los celos serán sostenidos luego por episodios en los que aparecerá el conde de Forcheville –nuevamente, acciones no iniciadas por el celoso–, ya que desde que Odette lo presentó en la casa de los Verdurin, Swann “se sentía dolorido y triste” (Proust [1913] 2010: 286).

La situación lúdica de “tira y afloja” de la cuerda del deseo se vuelve a presentar un día en que Odette le pidió a Swann que la visitara, de manera que, con esta solicitud, ella le dio la seguridad de que no esperaría a nadie, es decir, le dejó la posesión asegurada. Esta actitud bastaba para que Swann ni siquiera asistiera a su casa. De todas ma-

neras, decidió ir (demasiado tarde) por si ella notaba la falta de interés y en otra ocasión no le reservara el final de la velada a él. Notemos en el accionar del celoso no solo la situación lúdica que se repite de manera similar al inicio de la historia cuando llegaba tarde a lo de los Verdurin porque sabía que Odette siempre lo estaba esperando, sino también el proceso de especulación por el que atraviesa continuamente. Así las cosas, Swann llegó tarde, pero Odette se quejó y le pidió que la dejara porque se sentía mal, de modo que el celoso se fue, pero más tarde volvió a espiarla, puesto que las sospechas y los celos lo torturaban y él deseaba saber la verdad. Esta actitud de sospecha podemos encontrarla también en Balli –aunque a modo de entretenimiento, quien descubre que Angiolina engaña a Brentani con el paraguero y se dedica a espiarlos–, y en Emilio. En una de las citas que Brentani y Angiolina tenían programadas, ella, como siempre, llegó tarde, pero además Emilio reparó en el atuendo que ella nunca había usado con él y el esmero que había puesto en arreglarse. Estas observaciones bastaron para desencadenar sospechas en Emilio.

Si bien reconocemos puntos en común correspondientes a la novela del celoso como el juego, el malestar, la especulación y la creación de situaciones imaginarias por parte de los celosos que hemos hecho dialogar en las respectivas tramas, hallamos también diferencias en otros aspectos que se dibujan en las obras, como, por ejemplo, la figura de artista. Mientras Emilio Brentani crea, Swann adapta la vida a una obra ya creada por otros artistas. Emilio crea una obra de arte de Angélica, es decir, crea a “Ange”. También construye, a partir de la historia de amor, una novela que, si no puede ser escrita, por lo menos desea vivirla. Esto es, artizar la vida. Swann somete a Odette,

a partir de su mirada, a una profunda transformación –lo que la crítica en general sostiene como “idolatría”⁴– en la que pasa de ser una mujer vulgar (igual que Angiolina) a convertirse en varias de las muchachas de Botticelli. “Y, cuando sentía la tentación de lamentar los meses que llevaba viendo exclusivamente a Odette, le parecía lógico dedicar tanto de su tiempo a una inestimable obra maestra” (Proust [1913] 2010: 239). Este gesto de hacer coincidir personas con obras de arte puede leerse como un gesto esteta de Swann en tanto que fuerza la vida para que se asemeje a una obra ya existente.

Más allá de la diferencia que observamos en lo que respecta a los celosos como artistas y que retomaremos en el segundo apartado de este trabajo, lo que queremos demostrar en esta primera parte es la coincidencia en la construcción de una novela que comienzan a vivir los celosos de Svevo y Proust. Como consecuencia de los largos viajes que Odette realizaba con la familia Verdurin, Swann “se sumergía en la más embriagadora novela de amor” (Proust [1913] 2010: 309). Daba rienda suelta a su imaginación visualizando a Odette en el ferrocarril, imaginando su horario de llegada, como así también posibilidades de viajar para encontrarse “casualmente” con ella (aunque lo hubiera meditado absolutamente todo, incluidos los discursos que le diría y la gestualidad que mostraría).

⁴ La idolatría es para Schmid (2008: 93-127) una “enfermedad” sufrida por los estetas y los diletantes que circulan por toda la *Recherche* y que Proust denuncia en John Ruskin y Robert de Montesquiou. Esta enfermedad, en Swann o el narrador, consiste en tomar un aspecto particular de una persona o una cosa y, a raíz de ello, acusar su parecido con una obra de arte. Swann es el idólatra por excelencia. El gesto de idolatría es, para Schmid tanto como para Rancière (2009: 214), el esfuerzo del personaje por hacer encajar el arte en la vida y la vida en el arte. El narrador tendrá que aprender a superar este deseo esteticista o la contemplación pasiva del arte.

Esta novela de amor que Swann creaba en su mente es similar a la que Brentani producía camino al encuentro con Angiolina luego de saber que lo había engañado con el paraguero. En este sentido, el sentimiento de celos trazado en estas dos novelas como una enfermedad que acoge al hombre se refleja en los síntomas de dolores (incluso corporales), desasosiego, nervios, obsesión, sospechas, espionaje, delirio, creación de situaciones hipotéticas, fabulación y construcción de la historia de amor vivida como la trama de una novela. En el caso de Brentani, se trata de una novela de amor que el celoso desearía escribir, y en el caso Swann, la historia de amor como una vivencia estética. Sin embargo, cabe destacar la diferencia que hay entre el gesto de creación artística de la amada por parte de Emilio, y el gesto de idolatría de Swann: mientras que el primero crea activamente una obra que se materializa en la narración (aunque sea oral), el segundo se sostiene en la contemplación pasiva y el esfuerzo por intentar encuadrar el arte en la vida. Emilio reconoce su condición de ineptitud, de incapaz para finalizar la novela, mientras que Swann se engaña y se conforma con la contemplación pasiva.

2. EL CELOSO COMO ARTISTA

En su investigación de la obra completa de Svevo, Giorgio Lutti sostiene que Emilio Brentani es el personaje más auténtico de su poética, ya que por primera vez la evocación logra ser historizada y se convierte en el instrumento de un nuevo método de investigación y de narración (Luti 1961: 269-270).⁵ Esta figura es la más genuina porque está, dentro del recorrido de la obra de Svevo, a mitad de camino entre la representación de un sujeto en un ambiente (idea heredada

⁵ Acerca de las constantes y las transformaciones a lo largo de la obra sveviana, véase también De Castris 1959.

del realismo y el naturalismo francés) y la nueva formulación de realismo que él mismo generará, originada desde el interior sentimental del individuo, esto es, entre *Una vita* (1892) y *La coscienza di Zeno* (1923). Al mismo tiempo, debemos contemplar que ese ambiente naturalista que en su primera obra apela a la crisis de la burguesía en Europa, es decir, a una crisis exterior al individuo, paulatinamente, en sus próximas dos novelas se convertirá en una crisis interior del personaje. *Senilità*, con la figura del celoso, plasma muy bien esta transformación, porque ciertas problemáticas burguesas se interiorizarán hasta definir no solo un malestar interior, sino también la enfermedad de los celos como motor de una vida estetizada, planteando así una compleja relación entre arte y vida. En este sentido podemos comprender que Luti manifieste que “el individuo se convierte en símbolo de la sociabilidad y no solo en participante de un conflicto social” (Luti 1961: 302). Es por ello que, como hemos visto en apartado anterior, el celoso –tanto Emilio como Swann–, impulsado por un sentimiento enfermizo, se mueve en una dimensión de acciones que involucra la investigación, el espionaje, los recorridos por la ciudad y los bulevares durante el día y la noche, intenta sacar información a sus amigos y conocidos sobre su amante, husmea cartas y confabula historias hipotéticas, y todo ello con el objetivo de reavivar el deseo de posesión del objeto. La mujer, para el celoso, se compone de una moneda de dos caras: de un lado, la mercancía que hay que “mantener”⁶ constantemente para que el deseo jamás se pierda –por

⁶ “Entonces se preguntó de pronto si no era precisamente eso «mantenerla» –como si esa idea de mantener pudiera, en efecto, desprenderse de elementos no misteriosos ni perversos, sino pertenecientes al fondo cotidiano y privado de su vida, tales como aquel billete de mil francos, doméstico y familiar, roto y pegado, que su mayordomo, después de haber satisfecho sus cuentas del mes y el alquiler, había guardado en el cajón del viejo escritorio en el que Swann lo había recogido para enviarlo, con otros cuatro, a Odette– y si no se podrían aplicar a Odette, desde que la conocía– pues ni por un instante sospechó que hubiera podido recibir dinero de nadie antes que de

ello Swann todos los meses le otorgaba grandes cantidades de dinero y regalos ostentosos, o Emilio sentía la necesidad de “compensar” con la educación estética a Angiolina como pago por el amor que recibía de ella, ya que el bolsillo no le alcanzaba para darle más fortuna–, y, del otro lado, un objeto estético que, al sentirlo próximo, los complace desinteresadamente.

Brentani llevaba una vida con dos actividades simultáneas aparentemente antitéticas: tenía un “empleucho” [*impieguccio*] (Svevo [1898] 1982: 6) en una compañía de seguros que le servía para subsistir, pero también una “prometedora” carrera literaria que en realidad no gozaba de gran reputación, puesto que había escrito una sola novela que no se vendía y nada más. De tal forma, su carrera artística se alimentaba para él más de un futuro éxito por considerarse como una “máquina genial y de gran potencia que está construyéndose, pero que aún no ha entrado en funcionamiento” (Svevo [1898] 1982: 6), que de una obra triunfante de su presente o de su pasado. El amor por Angiolina lo mantenía lejos de su carrera literaria, ya que todos sus días estaban ocupados en imaginar y confabular en torno a la mujer. Sin embargo, poco tiempo después de haber terminado la relación con Angiolina “intentó incluso sacar partido de la libertad reconquistada” (Svevo [1898] 1982: 150) y retomó la escritura desarrollando una novela que se basara en “la verdad” (Svevo [1898] 1982: 150), gracias a la cual narró su historia de amor. Cuando releó lo escrito se dio cuenta de que por más realista que quisiera ser, no lo lograba, porque lo que había escrito no resultaba verosímil.

él– aquellas palabras– que había considerado tan incompatibles con ella– de «mujer mantenida» (Proust [1913] 2010: 284). En esta cita se puede observar el juego de la significación del vocablo “mantener” entre una mujer que no trabaja y es mantenida por su marido, una mujer que se debe pagar, es decir, mantener por sus servicios, tal como se hace con un sirviente, y una mujer en tanto cosa que debe ser abonada para seguir gozando de ella.

Así, en esta escena *Fin-de-Siècle*, observamos una fuerte crítica a la metodología realista, adoptada por Svevo hasta *Una vita* y, por ende, una nueva concepción del arte que se despliega en *Senilità* y que tiene que ver con una escritura que problematiza la crisis burguesa desde las impresiones del sujeto, tomando la forma de evocación de los celos. Luego de darse cuenta de que su escritura no era verosímil en términos objetivos y realistas, se angustió y abandonó el proyecto de la novela, que quedará inconcluso. Como el celoso se verá afectado por la incapacidad de emprender su propia obra literaria, procurará volver a ver a Angiolina para “vivir la novela que no acertaba a escribir” (Svevo [1898] 1982: 152). Emilio Brentani, el celoso que no puede ni entregarse al caos de la vida, ni escaparse de la misma creando materialmente su obra literaria, es una tentativa de contemplador schopenhaueriano⁷ que está imposibilitado de controlar la vida caótica –es decir, cuando ya en un primer momento le deja en claro a su amante que no tiene tiempo para una relación seria porque tiene obligaciones familiares, o cuando Angiolina es objeto de posesión de otros hombres–, pero que tampoco puede concretar su carrera literaria, ya que esta, según él, es del tiempo futuro y, en consecuencia, al no ser del presente, no se puede considerar vida. En este sentido, su espíritu contemplador, que sueña con una exitosa carrera, metamorfosea a Angiolina y “vive” una novela que no alcanza a escribir, atenta contra la voluntad de vivir; de hecho, Nunzia Palmieri y Fabio Vittorini (2014) sostienen que Emilio pertenece al rango de los que no viven.

Ya hemos mencionado en el primer apartado la transformación que sufre Angiolina a partir de la narración que hace de ella Emilio a

⁷ Al respecto, véase Schopenhauer [1859] 2005. Cardona Suárez (2012) se concentra en esta noción de contemplación como un intento alcanzar una cierta salvación temporal del sufrimiento.

Amalia, y cómo esta última también colabora en esa “creación artificial”, vivencia estetizada o embellecida y narrada desde los celos. No obstante, este ejercicio de literaturización mental que nunca llegaba a concretarse en una obra escrita –en otras palabras, el ejercicio soñador o contemplador que escapa de la vida– se sostuvo hasta el final de la obra, cuando ellos ya no se veían porque Angiolina había desaparecido:

Años más tarde se quedaba fascinado recordando aquel período de su vida, el más importante, el más luminoso. Y empezó a vivir de él, como vive un viejo del recuerdo de su juventud. En su mente de literato baldío, Angiolina sufrió una extraña metamorfosis. Conservó inalterada toda su belleza, pero adquirió todas las cualidades de Amalia, que moría en ella por segunda vez [...]. Aquella figura vino a convertirse en un símbolo [...]. En aquella imagen se concretaba el sueño que él una vez había tenido estando con Angiolina. (Svevo [1898] 1982: 253-254)

Por esta razón, después de la desaparición de Ange, ya no solo intentaba hacer de su “vida” la obra que no lograba escribir, sino que intentaba vivir de un recuerdo (no verosímil en el sentido realista del término) literaturizado que evocaba incesantemente, y en esto consiste también la idea sveviana de “senil”, que se relaciona con la de “inepto”: escapar del presente para vivir de un recuerdo del pasado es lo mismo que no vivir o escapar a la voluntad de vivir a través de esa creación artificial o de su obra literaria mental. La situación de repetición obsesiva de un recuerdo inventado designada como *delectatio morosa*⁸ será estudiada por Klossowski en un trabajo sobre Sade

⁸ Para aquel que se aplica al fantaseo diurno y que se ejercita en retener sus imágenes, la *delectatio morosa* se presenta exactamente como un ejercicio espiritual a la inversa: pues, materialmente hablando, consiste precisamente en *cultivar el recuerdo de los sentidos frustrados en su objetivo, en convertir ese recuerdo en una facultad*

(Klossowski [1947] 1970) y con posterioridad en uno recientemente publicado sobre Proust (Klossowski 2021)⁹. La *delectatio morosa*, en tanto placer obsesivo, busca mucho más que la posesión exclusiva del objeto consiste en reavivar repetitivamente un recuerdo inventado que se cierne sobre la metamorfosis generada por la mente del celoso respecto de un objeto –Angiolina u Odette– y en muchas ocasiones se materializa en lugares específicos.

Observamos este placer obsesivo cuando Emilio necesitaba volver a la casa de la familia de Angiolina, aunque ella ya no estuviera ahí, para reavivar el deseo de posesión, o cuando luego de terminar la relación con ella se marchó repitiendo en su memoria un gesto de angustia de ella “y lo escuchaba tratando de que quedara cada vez más impreso en su memoria”. (Svevo [1898] 1982: 104) Al mismo tiempo, de una manera similar, en el momento en que Swann retomó su estudio sobre Vermeer –actividad estética que nunca lograba concretar porque la vida mundana de los salones o el amor por Odette ocupaba todo su tiempo y su mente– debería haber viajado a La Haya, Dresde o Brunswick para estudiar un *Baño de Diana*, pero “abandonar París, cuando Odette estaba o incluso cuando no estaba –pues en lugares nuevos en los que las sensaciones no quedan amortiguadas por la costumbre reavivamos, reanimamos un dolor– era para él un proyecto cruel” (Proust [1913] 2010: 371). Podríamos citar muchos más pasajes de *Swann*, como el momento de las confesiones que él le exige a Odette para representarse o imaginarse la situación,

evocadora de las cosas ausentes, a tal punto que la ausencia misma de los objetos se vuelve la condición sine qua non de esa facultad de representación de la sensibilidad frustrada. (Klossowski, [1947] 1970: 124).

⁹ Ensayo completamente inédito hasta la primera publicación que realizó la editorial Serge Safran en 2019. La editorial Cactus presentó la primera edición en español en 2021.

y luego de las palabras que ella formuló, él “se repetía aquellas palabras pronunciadas por ella [...] pero no aparecían desarmadas en la memoria de Swann, pues cada una de ellas sostenía un cuchillo y le asestaba un nuevo tajo” (Proust [1913] 2010: 385). Del mismo modo, este gesto de la *delectatio morosa* se reitera infinitamente no sólo en este relato intercalado, sino también a lo largo de toda la *Recherche*.

Si bien en ambos celosos se produce el fenómeno de la repetición inventada de un recuerdo para sentir próximo a su objeto, para recuperar, al menos imaginariamente, el sentimiento de posesión, en el caso de Emilio, esa imaginación se tiñe de aspectos filosóficos que rechazan la vida, mientras que en Swann la *delectatio morosa* atraviesa toda la narración y toma distintos aspectos que hacia el final de la historia tienen que ver más con una desmitificación o un proceso inverso al de la idolatría de Odette reafirmando la vida en desmedro de una concepción esteticista.¹⁰ Los dos celosos actúan como artistas de obras que no pueden concretar materialmente debido a la intromisión de las amadas –la novela basada en la propia historia de amor de Emilio o el trabajo crítico que Swann intenta realizar sobre Vermeer–; sin embargo Emilio alcanza a generar una creación mental, en tanto que Swann solo idolatra. El primero, a través de los celos, rechaza la voluntad de vivir y se convierte en contemplador, y el segundo intenta disociar la idolatría de la vida. Mientras Emilio parte de su amada para crear y embellecer una imagen estética, Swann parte del ídolo o del ícono para forzar y transformar la imagen de su amada en esas obras que idolatra.

¹⁰ Si a lo largo de la *Recherche* se reflexiona sobre la relación entre arte y vida, Swann es uno de los personajes esteticistas que será criticado por reducir este binomio a la sentencia de *l'art pour l'art* que circulaba comúnmente hacia fines del siglo XIX.

Además, a pesar de que los celosos son burgueses, es decir, revelan estéticamente una conexión con la praxis cotidiana, ambos pertenecen a una burguesía completamente diferente, que problematiza distintos aspectos en relación con la praxis cotidiana: por un lado, Emilio pertenece a una pequeña burguesía, es un empleado de una compañía de seguros que no posee tiempo ni capacidad para concretar su obra literaria, pero tampoco tiene suficiente dinero para ofrecerle regalos a su amada. Esta crisis manifiesta los conflictos del hombre que debe trabajar para vivir y los deseos de convertirse en un artista que jamás se cumplirán. En contraposición, Swann forma parte de una alta burguesía, jamás se da cuenta de que este personaje se dedique a trabajar. Únicamente sabemos que es hijo de un agente de cambio y bolsa, y se relaciona con individuos que se equiparan a su fortuna. Swann es el prototipo de figura esteticista, y la conexión que se establece con la praxis cotidiana es justamente la negación esteticista de la praxis cotidiana a través de su figura ridiculizada.

3. LA MICROTRAMA DE LOS CELOS

A pesar de que los celosos-artistas de Svevo y Proust tienen diferencias radicales por las que, como hemos visto, Emilio parte de su amada para crear una obra, mientras que Swann lo hace de un ícono para adaptar a él la figura de Odette, los celos son el motor del desencadenamiento de las acciones de ambos protagonistas. Estas acciones serán vividas por los celosos como una novela constituida por una trama en la que ellos son los protagonistas que investigan, se sumergen en las calles de la ciudad para buscar a su amada o encontrarla *in fraganti*, rastrean huellas, indagan a sus amigos y conocidos para conocer y reconstruir el pasado o aspectos ignorados de la vida de Odette de Crécy o de Angiolina y se cuestionan qué lugar ocupan dentro de la historia cuando aparece un tercero. Asimismo, esta sucesión de acciones está interrumpida por el discurrir especulativo de

los celosos en los que se completan aspectos desconocidos sobre la amada, se imagina y conjetura qué harían ellos y estas mujeres en situaciones particulares –como en el momento en que Swann fantasea con ir a la casa de un amigo que vive en Pierrefonds solo para encontrarse con Odette pero actuando como si su objetivo fuera totalmente contrario a este, o como el caso en el que Emilio, tras enterarse del engaño de Angiolina, imagina cómo le diría ciertas palabras, los gestos y actitudes que ambos tendrían–, o se recupera un recuerdo inventado por la mente del celoso-artista para escapar del presente.

En otras palabras, observamos que esa “novela de amor” que crea el celoso, complejizando así la relación entre vida y arte, se constituye a partir de dos dimensiones, una del orden de las acciones, en la que el celoso se encuentra buscando, investigando, preguntando y fisgoneando, y otra del orden especulativo en la que imagina, delira, reflexiona y evoca. Ambas dimensiones, son, en realidad, acciones, ya sea físicas o mentales, de manera que las novelas de Svevo y Proust ponen en escena el tejido de otra novela compuesta por las “acciones burguesas” y las especulaciones del celoso, es decir, esto es lo que llamamos aquí la microtrama o la novela del celoso. Tal como lo hemos mencionado con anterioridad, cuando hablamos de las “acciones burguesas” que constituyen a la novela del celoso construida por Emilio y Swann, nos referimos específicamente a acciones que se dan en el espacio de la ciudad y que por su característica de búsqueda e investigación figuran al celoso como un detective.

La microtrama del celoso debe ser pensada en el contexto del cambio de siglo, período de *décadence*, según lo designan filósofos y artistas como Nietzsche ([1888] 2002) y Bourget ([1883] 1920), entre otros. Bourget sostiene que la época de la *décadence* es aquella en la que se genera una muy pequeña cantidad de individuos apropiados para el sistema productivo de la vida común. Estos individuos, para hacer

funcionar la máquina burguesa de la vida, deben ser aptos para ella y subordinar su tarea en pos de creación energética que beneficie al cuerpo social. (Bourget [1883] 1920: 19-20) Sin embargo, esta época se destaca también por la aparición de individuos que, caracterizándose por su aspecto enfermizo (Nietzsche [1888] 2002: 190-191), se convierten en ineptos, seniles o contempladores que, a pesar de su origen burgués,¹¹ como es el caso de los enfermos de los celos en cuestión, toda la energía que crean no se subordina al sistema social del que provienen. “Si la energía de las células se vuelve independiente, los organismos que componen el organismo total cesan paralelamente de subordinar su energía a la energía total y la anarquía que entonces se instaura constituye la decadencia del conjunto” (Bourget 2008: 91).

Lo que cabría esperar de estos personajes es que, por su condición de pertenencia a una pequeña o alta burguesía, no interrumpan su dinámica social en tanto célula del sistema. Muy contrariamente a la actividad utilitaria y reproductiva que se espera del burgués, el celoso-artista, que a pesar de tener incorporado este sistema burgués y de procurar, por inercia y no por voluntad, llevarlo a cabo, pierde todo el tiempo en los devaneos amorosos y crea en su vida la novela sustentada por la secuencia de acciones y reflexiones especulativas. Sin embargo, la misma novela que ellos inventan en su vida resulta estéril porque la unidad de la trama del celoso, siendo el resultado de un estilo decadente, cobra autonomía por sí misma.

¹¹ Recordemos que Emilio es empleado en una compañía de seguros y trabaja en una oficina (Svevo [1898] 1982: 6), al tiempo que Swann –lo sabemos por “Combray”, la primera parte de *Du côté de chez Swann*– es judío, hijo de un agente de cambio y bolsa, se codea con personas con las que está en condiciones según su fortuna, es de modales sencillos y le gusta coleccionar objetos antiguos, es decir, es coleccionista (Proust [1913] 2010: 23). Si bien son burgueses, el primero corresponde a una pequeña burguesía mientras que el segundo a una alta burguesía.

Dicho de otra manera, la secuencia de acciones que emprenden los protagonistas en su novela, como consecuencia de la enfermedad de los celos, no tiene una finalidad práctica ya sea de conocimiento o moral, sino que queda suspendida sin una finalidad. Aunque el narrador le revele al lector que la secuencia de acciones montada por el celoso tiene como objetivo sostener el deseo de posesión de la amante, y es por ello que en el primer apartado mencionamos el carácter lúdico de dicha secuencia, el celoso quizás lo intuye, pero no lo sabe y solo cree buscar las otras facetas de la amante con la sucesión de acciones, que sin embargo queda sin resultados. En otras palabras, la microtrama del celoso es estéril. El celoso no quiere comprobar que su amante lo engaña y la novela no pretende enseñar aspectos morales sobre la infidelidad.

La microtrama del celoso, a pesar de restituir la mimesis del “gran estilo” (Magris 2012), lo hace poniéndola en crisis, disolviendo la fuente originaria del sentido y su finalidad. Por consiguiente, se nos presenta la novela del celoso como una microtrama estéril que conserva su origen burgués y al mismo tiempo destruye la falsa dicotomía arte/praxis que Bürger desmitifica en su estudio sobre las vanguardias próximas a la Primera Guerra.

Para Bürger, la noción de autonomía del arte es eminentemente ideológica, y, desde sus inicios con Kant y Schiller hasta *l'art pour l'art*, ha ocultado su relación histórica con la sociedad burguesa. De este modo, afirma que “sólo en el siglo XVIII con el desarrollo de la sociedad burguesa y la conquista del poder político por parte de la burguesía se establece una estética sistemática como disciplina filosófica, en la que se crea un nuevo concepto de arte autónomo” (Bürger [1974] 2009: 60). En este sentido, la novela o la microtrama del celoso, a pesar de ser obras próximas al esteticismo, revelan la unión con la praxis social que había sido ocultada. No obstante, la trama

constituida por las acciones del celoso concluye inútil o estéril. La revelación de la conexión con la praxis social hace de la novela del celoso una autocritica de la literatura esteticista.

La manifestación de la praxis social en el complejo vínculo entre arte y vida que desemboca en la novela del enfermo de los celos con la consecuente creación artística de energía que no fluye reproductivamente hacia el sistema del que viene, sino que se emancipa de él, constituye a la misma como una obra de estilo decadente que cobra autonomía estética. En este sentido, la microtrama del celoso se funda como la autocritica que revela su origen burgués pero que al mismo tiempo se desvincula de su sistema apostando por resultados estériles.

Si los enfermos de los celos son rechazados por su propia sociedad que los ha dado a luz a causa de su reflexión, su ineptitud, su senilidad, su carácter soñador o contemplativo “¿no es precisamente porque son demasiado hábiles para el pensamiento solitario?” (Bourget 2008: 93).

CONCLUSIONES

El segundo período de representación de los celos que corresponde a la literatura de fines del siglo XIX y principios del siglo XX se da especialmente en novelas que comparten varias características que hemos analizado aquí. En consonancia con ello, *Senilità*, de Svevo y *Un amour de Swann* de Proust comparten, a partir del tema de los celos, la conformación de lo que denominamos la microtrama del celoso.

Al comparar las formas de utilización de la temática de los celos en cada novela, pudimos observar que los celosos, Emilio y Swann, se enamoran de mujeres que no les permitirán finalizar su obra de arte.

Sin embargo, estos personajes delinearán en su vida, paralelamente a esa obra inacabada, una novela propia en la que serán los protagonistas de su historia de amor. La novela del celoso será –en tanto creación nacida de la enfermedad, la senilidad y la ineptitud– para Emilio un modo de contemplación estética que le permite escaparse del sufrimiento, o la voluntad de vivir, convirtiéndolo en un hombre que “vive del pasado” –que es lo mismo que decir que “no vive”–, creando recuerdos jamás ocurridos, mientras que para Swann, será el mecanismo para disociar la idolatría, que no es lo mismo que la creación, de la vida misma. Ambos complejizan el vínculo entre vida y arte poniendo en escena distintos tiempos, ya sea el pasado, el futuro o el condicional –entendamos por estos dos últimos tiempos, aspectos de la dimensión especulativa– en la novela o la microtrama del celoso.

Esta segunda generación de literatura sobre los celos que atañe a Svevo y Proust se da en una etapa designada por Bourget y Nietzsche, entre otros, como el período de la *décadence*. Esta es una época en la que ciertos individuos son considerados como ineptos o enfermos, a pesar de su origen burgués, para crear energía que funcione al nivel del conjunto social del que descienden. Así, la creación de estos “enfermos” se “materializa” en un estilo decadente que da lugar a la recuperación de la mimesis del gran estilo, pero con una finalidad muy distinta, o mejor dicho, sin resultados concretos o una finalidad pragmática, ya que todas las acciones realizadas por el celoso-artista no tienen ninguna respuesta certera que pueda adaptarse a la lógica burguesa, es decir, su novela resulta estéril. Por tal motivo, estos enfermos, inadaptados o ineptos se sienten así ante un mundo que les exige salud productiva y rechaza su contemplación estética. Complejizar las relaciones entre arte y vida parece ser su neurótico propósito, abriendo paso a una creación artística que no reniega de su conexión con la praxis social, sino que la manifiesta, pero liberándose de ella

en tanto que se trata de una novela que se cierra sobre sí misma, sin una finalidad pragmática. Recuperar la mimesis en contra de su finalidad primera, que ha consistido siempre –en el marco del “gran estilo”– en deleitar, enseñar y explicar aspectos de la vida, constituye no solo la crisis del gran estilo sino también una lógica que reivindica la esterilidad del arte. Con estas novelas se inaugura la poética del celoso que continuará en toda la *Recherche* y en *Journal écrit en hiver* (1931) de Emmanuel Bove.

REFERENCIAS

- BOURGET, Paul (1920), *Essais de psychologie contemporaine* (París: Plon-Nourrit et Cie.). [Primera edición: *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris, 1883].
- ____ (2008), *Baudelaire y otros estudios críticos*, trad. de Sergio Sánchez, (Córdoba: El copista).
- ____ (2009), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Tomás Bartoletti (Buenos Aires: La cuarenta). [Edición original: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974].
- CARDONA SUÁREZ, Luis Fernando (2012), “La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer”, *Universitas Philosophica*, 58, 29: 217-249.
- CHARDIN, Philippe (1990), *L’amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil* (Ginebra: Librairie Droz S.A.).
- DE CASTRIS, Leone (1959), *Italo Svevo* (Pisa: Nistri-Lischi).
- KLOSSOWSKI, Pierre (1970), *Sade mi prójimo*, trad. de Graciela de Sola (Buenos Aires: Editorial Sudamericana). [Edición original: *Sade, mon prochain*, Paris, Éditions du Seuil, 1947].
- ____ (2021), *Sobre Proust*, trad. de Pablo Ires, prólogo de Luc Legarde (Buenos Aires: Cactus).

- LUTI, Giorgio (1961), *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento* (Milán: Lerici).
- MAGRIS, Claudio (2012), *El anillo de Clarisse*, trad. de Pilar Estelrich i Arce (España: Eunusa).
- MONNEYRON, Frédéric (1997), *L'écriture de la jalousie* (Grenoble: Ellug).
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *El caso Wagner. Un problema para músicos, Escritos sobre Wagner*, intr., trad. y notas de Joan B. Llinares (Madrid: Biblioteca nueva, 183-242). [Primera edición: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig, C. G. Naumann, 1888]
- PALMIERI, Nunzia & VITTORINI, Fabio (2014), “Apparati e commento”, en Svevo (2014: 1239-1751).
- PROUST, Marcel. (2010), *Por la parte de Swann*, trad. por Carlos Manzano, (Barcelona: Debolsillo). [Edición francesa: *Du côté de chez Swann*, París, Gallimard, 1988; Primera edición: París, Grasset, 1913].
- RANCIERE, Jacques (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de Cecilia González (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- ____ (2016), *El malestar en la estética*, trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello (Buenos Aires: Capital Intelectual).
- SCHMID, Marion (2008), *Proust dans la décadence* (París: Honoré Champion).
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*, en dos tomos, trad., intr. y notas de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta). [Edición alemana: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Auflage, Berlin, Bibliographische Anstalt, 1859].
- SERRA, Maurizio (2017), *Antivita di Italo Svevo* (Torino: Nino Aragno).
- SVEVO, Italo (1982), *Senectud*, trad. Carmen Martín Gaité (Barcelona: Bru-guera). [Edición italiana: *Senilità*, Milano, dall'Oglio, 1938; Primera edición: Trieste, E. Vram, 1898].
- ____ (2014), *Romanzi e continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini (Milano: Mondadori).

ARCHIVO

Miguel Alberti es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de la Plata y miembro investigador del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (CIF). Se desempeña como Profesor de Filosofía en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicó artículos y capítulos de libros fundamentalmente sobre temas de filosofía alemana y literatura del romanticismo alemán. También publicó *online* su tesis doctoral *El paso del lógos al mýthos. La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis*. Actualmente es profesor de Griego y dicta cursos de grado y posgrado sobre vínculos entre el saber y la literatura en Grecia y en el romanticismo alemán, objeto de su investigación posdoctoral. Correo electrónico: alberti.miguel@gmail.com

FRAGMENTOS DE TEPLICE

· Novalis ·

Traducción, introducción y notas de Miguel Alberti

Novalis

Fragmentos de Teplíce

Traducción, introducción y notas de Miguel Alberti
Universidad Nacional de Mar del Plata, Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas)

DOI: 10.36446/be.2022.60.295

Resumen

1798 es un año clave en la obra de Friedrich von Hardenberg. En primer lugar, es el año de aparición de las colecciones de fragmentos que llegó a ver impresas (*Polen y Fe y amor, o el rey y la reina*) y el de redacción de varias otras colecciones que no saldrían a la luz en vida del autor. En algún caso, porque el texto no fue aceptado por quienes debían publicarlo, como ocurrió con los *Aforismos políticos*. En varios otros casos, porque no llegó siquiera a ser preparado para la imprenta, como ocurrió con los diversos proyectos incluidos por los editores en una sección titulada *Vorarbeiten zu verschiedenen Teplitzer Fragmentensammlungen* (“Trabajos preliminares para distintas colecciones de fragmentos”) en el volumen II de la edición más jerarquizada de su obra completa. Entre estos últimos “trabajos preliminares” están los así llamados *Teplitzer Fragmente* (“Fragmentos de Teplíce”), traducidos aquí por primera vez al castellano. Hardenberg tuvo, al menos por un tiempo, la intención de destinar estas notas a publicación –como se infiere del grado particularmente alto de elaboración y reelaboración del texto, constatable en los manuscritos–, pero permanecieron inéditas, al igual que un importante porcentaje de sus escritos, por muchísimos años.

Palabras clave

Idealismo mágico; Romanticismo; Religión cristiana; Astronomía moral

Teplitz Fragments

Abstract

1798 is a key year in the work of Friedrich von Hardenberg. First of all, it is the year of the appearance of the collections of fragments that came to be printed (*Pollen and Faith and Love, or the King and the Queen*) and the drafting of several other collections that would not be published during the author's lifetime. In some cases, because the text was not accepted by those who should have published it, as happened with the *Political Aforisms*. In several other cases, because it was not even prepared for the printing press, as happened with the various projects included by the editors in a section entitled *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen* (“Preliminary Work for Various Fragment Collections”) in Volume II of the most hierarchized edition of his complete work. Among the latter “preliminary works” are the so-called *Teplitzer Fragmente* (“Fragments of Teplíce”), translated here for the first time into Spanish. Hardenberg had, at least for a time, the intention of publishing these notes –as inferred from the particularly high degree of elaboration and reworking of the text, verifiable in the manuscripts– but they remained unpublished, as did a large percentage of his writings, for many years.

Keywords

Magical Idealism; Romanticism; Christian Religion; Moral Astronomy

Recibido: 04/04/22. Aprobado: 19/07/22.

LOS FRAGMENTOS DE TEPLICE DE NOVALIS

1798 es un año clave en la obra de Friedrich von Hardenberg. En primer lugar, es el año de aparición de las colecciones de fragmentos que llegó a ver impresas (*Polen y Fe y amor, o el rey y la reina*) y el de redacción de varias otras colecciones que no saldrían a la luz en vida del autor. En algún caso, porque el texto no fue aceptado por quienes debían publicarlo, como ocurrió con los *Aforismos políticos*. En varios otros casos, porque no llegó siquiera a ser preparado para la imprenta, como ocurrió con los diversos proyectos incluidos por los editores en una sección titulada *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen* [Trabajos preliminares para distintas colecciones de fragmentos] en el volumen II de la edición más jerarquizada de su obra completa.¹ Entre estos últimos “trabajos preliminares” están los así llamados *Teplitzer Fragmente* [Fragmentos de Teplíce], traducidos aquí por primera vez al castellano. Hardenberg tuvo, al menos por un tiempo, la intención de destinar estas notas a publicación –como se infiere del grado particularmente alto de elaboración y re-

¹ Las citas de Novalis y las referencias a su obra en esta introducción y en las notas, así como el texto de los *Teplitzer Fragmente* que traduzco, provienen de esta edición (la *historisch-kritische Ausgabe* = HKA, a cargo de Richard Samuel, aparecida a partir de 1960). Consigno el volumen en romanos y la página en arábigos. Cuando aparece entre corchetes otra indicación, se trata del número de apunte o fragmento dentro de la sección de las obras completas a la que pertenece la cita (por ejemplo, puede indicar el número 20 de los “Trabajos preliminares”).

elaboración del texto, constatable en los manuscritos–, pero permanecieron inéditas, al igual que un importante porcentaje de sus escritos, por muchísimos años.

Es un año en donde el grueso de la producción de Hardenberg son estas series de fragmentos, de “pensamientos inconexos”,² de reflexiones que tienen, como comenta en un texto de la misma época que los *Fragmentos de Teplice*, una entidad esencialmente transitoria: “Como fragmento, lo incompleto aparece, al menos, del modo más tolerable posible, y, por ende, esta forma de expresión es recomendable para aquel que aún no está listo respecto del todo – pero, en cambio, tiene para aportar atendibles opiniones sueltas” (II: 595 [318]). Los fragmentos son, para Hardenberg, ocurrencias sueltas, puntos de partida, “semillas literarias”, como las llama en *Polen*, destinadas a desarrollarse, cuando su valor lo amerite, en obras de mayor envergadura.

El tránsito hacia proyectos de más alcance se inicia ya en este año con un texto que siguió un recorrido esclarecedor a la hora de analizar la evolución de la obra de Hardenberg. A comienzos de 1798 Novalis empezó a redactar *Los discípulos en Sais*, texto que, si bien nació como un nuevo conjunto de fragmentos,³ acabó por adoptar la forma de una novela (novela que quedaría inconclusa pero que Novalis pensó hasta último momento retomar y llevar a término en algún momento). Es decir que es el año en que Hardenberg lleva a su culminación, en primera instancia, la producción de fragmentos, y, una

² Así llama a sus fragmentos (se refiere a *Glauben und Liebe = Fe y amor*) en carta a Just del 26 de diciembre de 1798 (IV: 271).

³ Cf. la carta a Schlegel del 24 de febrero de 1798 (IV: 251) en donde le anticipa, junto con otros conjuntos de fragmentos en desarrollo, el comienzo de una obra “bajo el título de *Der Lehrlinge zu Sais* [*El discípulo en Sais*]: también fragmentos, solo que referidos todos a la naturaleza”.

vez que encuentra la confianza para desplegar sus intereses literarios en formas más desarrolladas, empieza a inclinarse hacia la novela o, más en general, hacia la narración, que caracterizará a lo más significativo de su obra posterior.

Se trata, entonces, de un año de tránsito en la obra de Hardenberg, tránsito que, sin embargo, contiene buena parte de lo publicado por él en vida y de lo que más interesa hoy de su producción y del Romanticismo alemán en general desde el punto de vista de la teoría de la literatura.

En la vida personal de Hardenberg, 1798 también es un año de tránsito. Pasadas las desdichadas turbulencias de 1797, con la muerte de su prometida en primer lugar, Hardenberg dedica este año a estudios que le darán acceso a su vida profesional posterior, mientras que con sus tareas de escritura en sus tiempos libres empieza a entrar en la escena intelectual de la época. En el plano personal, va consiguiendo una reconstrucción interior –que hasta le permite iniciar un nuevo noviazgo–, la cual, sin embargo, se ve tristemente compensada, en el plano exterior, por el comienzo de su propia enfermedad. Es el año de su concurrencia a la Academia de Minería de Freiberg, en donde permanecerá hasta completar sus estudios a comienzos del año siguiente para regresar a Weißenfels a trabajar en la inspección de las minas de sal (ambos –sus estudios y su trabajo, los dos vinculados a la minería– hechos que van a tener un impacto muy visible sobre su obra posterior). Estimulado por sus estudios, ya en este año comienza a tomar los apuntes del famoso *Borrador general* y a inclinar su atención, en estos como en otros cuadernos, hacia las más diversas teorías científicas y pseudocientíficas.

Los fragmentos de Teplice, escritos en ocasión de una cura realizada por Hardenberg allí, están en el centro de todo esto. En mayo de 1798

nacía “Novalis” como pseudónimo con la publicación de *Polen*, el primer conjunto de fragmentos de Hardenberg. Dos meses después aparecía el segundo, *Fe y amor*, texto con el que confirmaba su valor como redactor de fragmentos y con el que habría de generar cierto revuelo en la escena intelectual. La permanencia en la Academia de Minería ya había despertado en él todo un abanico de nuevos y estimulantes intereses. La sensación de tener importantes ideas nuevas para pensar y para escribir estaba muy cerca de la superficie y él era plenamente consciente de ello (el 11 de mayo había escrito a F. Schlegel: “Estoy bastante activo y estoy teniendo bastantes ocurrencias. Ahora estoy tratando de elaborar una idea de cuyo hallazgo casi me siento orgulloso. Una vez que algo de eso sea comprensible vas a recibir en el acto noticias mías. Me parece una idea muy grande, muy fructífera, que arroja un rayo de luz de la mayor intensidad sobre el sistema fichteano, una *idea práctica* ∞”; IV: 254). Entre mediados de julio y mediados de agosto permaneció en la ciudad checa de Teplice, conocida por su termas, restaurando su cuerpo y su ánimo⁴ y llevando al papel los resultados de sus más recientes reflexiones.⁵

Uno de los hechos que más orientan la mirada de la investigación sobre Novalis en dirección a los *Fragmentos de Teplice* es el hecho de que aquí aparece por primera vez el que acabaría por ser *el* rótulo de su pensamiento para la crítica posterior: la expresión “idealismo mágico”. Hardenberg mismo define con ella su pensamiento en el frag-

mento número 56 y quizás fuera esta la idea “muy grande, muy fructífera” a la que hacía referencia en la carta a Schlegel recién citada.⁶ A pesar de su importancia para la recepción posterior de Novalis, este es un tema que reaparece en los *Fragmentos de Teplice* fundamentalmente como culminación de una serie de reflexiones en torno a tres temas a primera vista bastante distantes del de su idealismo mágico. Vale la pena leer un extenso pasaje de su carta a F. Schlegel desde Teplice el 20 de julio:

[...] no me encuentro del todo ocioso y espero poder llevar de vuelta conmigo algo con lo que pueda darles una alegría. En verdad no son más que frutos de impresiones aisladas [...]. Por lo demás, las mónadas centrales de mis meditaciones son las mujeres, la religión cristiana y la vida cotidiana. Para la última espero sobre todo tu aprobación – porque aquí creo haber alcanzado un punto de vista completamente nuevo. [...] En mi filosofía de la vida cotidiana se me ocurrió la idea de una astronomía *moral* (en el sentido de Hemsterhuis) e hice el interesante descubrimiento de la religión del universo visible. Te sorprenderías de ver cuán lejos llega esto. Creo haber sobrepasado aquí a Schelling ampliamente. ¿Qué piensas? ¿No es la senda correcta ocuparse de la física en el sentido más universal de manera absolutamente *simbólica*? (IV: 255)

O sea que tenemos que ubicar el germen del “idealismo mágico” en la reflexión en torno a cuestiones bastante menos sugerentes y fantásticas que lo que el rótulo indica a primera vista. Se trata de una operación particularmente romántica, o romantizante, en los términos de la célebre definición de Novalis mismo: “El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es

⁴ La causa inmediata del viaje a Teplice parece haber sido un decaimiento provocado por la muerte de Jeannette Danscour, la institutriz y amiga de la prometida de Hardenberg, Sophie von Kühn, fallecida hacía poco más de un año

⁵ Cf. la carta a Ope! de fines de enero de 1800 (IV: 312, líneas 24-26).

⁶ Esta es al menos la hipótesis más plausible a ojos del editor de esta sección de la *HKA*, Richard Samuel, quien sin embargo aclara que solo se puede avanzar en la aclaración de la referencia de Novalis por medio de suposiciones (cf. II: 514).

sino una potenciación cualitativa. [...] En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar, un porte misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito, lo romantizo” (II: 545 [105]).

El punto de partida habitual, conocido, son las mujeres, la religión cristiana y, en particular, la vida cotidiana, temas a los que no solo dedica Hardenberg anotaciones de la serie principal de fragmentos sino también la totalidad de los “complementos”. Estos complementos, lejos de ser apéndices de menor valor, hacen girar en torno de estos tres puntos a toda una serie de fragmentos –en general bastante más extensos– que abarca más de un cuarto del total del texto. De los complementos, Hardenberg señaló con el número 17 los que corresponden a las mujeres; el número 5 remite a la religión cristiana y el número 8 a la vida cotidiana.

Este último es el tema central del conjunto. Con sus anotaciones sobre la vida cotidiana Hardenberg se ubica, en un principio, en el plano de lo cercano, de lo conocido, pero siempre para tomarlo como punto de partida para una visión más elevada, para proyectarlo a una dimensión en la que eso más llano se puede pensar simbólicamente como expresión de una realidad más significativa. Al menos el proyecto es ese: tomar las más diversas cotidianidades (las listadas, por ejemplo, en fragmentos como el 8, es decir, la ropa, el sueño, la comida, etc.) para hacer a partir de ellas una “filosofía de la vida” que, según el fragmento 24, “contiene la ciencia de la vida independiente, *autoproducida*, que está bajo mi poder – y forma parte de la doctrina del arte de vivir – o del sistema de prescripciones para procurarse una vida tal”. Es decir que Hardenberg piensa en lograr, sobre la base de un análisis de la vida cotidiana, una doctrina que explique los mecanismos de una vida en la que el individuo se determine a sí mismo

y decida sobre la realidad a su alrededor, es decir, una vida en la que el yo proyecte su poder creador sobre el mundo del cual participa.

A esto apunta lo específicamente “mágico” del idealismo mágico, que es una idea que viene a completar otra ya desarrollada en escritos anteriores. En el fragmento 16 de *Polen* decía Novalis lo siguiente: “Soñamos con viajes por el cosmos – pero el cosmos ¿no está en nosotros? Las profundidades de nuestro espíritu no las conocemos – hacia adentro conduce el camino misterioso. En nosotros o en ningún lugar está la eternidad con sus mundos – el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras – arroja sus sombras hacia el reino de la luz” (II: 417-419). Ahora se advierte que a este camino hacia adentro debe corresponderle un ulterior camino hacia afuera en el que el yo, consciente de sí, imponga su voluntad al mundo exterior. Con ello se da un paso decisivo en la evolución del idealismo heredado de Fichte y del que Hardenberg considera a su idealismo mágico la continuación y superación, como se ve en el número 56 de los *Fragmentos de Teplice*. En este conjunto, el tema del idealismo mágico (y el de la “magia” en general) es tratado en varios otros fragmentos (cf. N° 16, 20, 25, 30, 36, 37, 43, 45, 55, 56, 65, 66, 77 u 88). El tema de la vida cotidiana, del que parten estas reflexiones, aparece en los “complementos” precedidos por el número 8 y también en los fragmentos 12, 14, 24, 28, 34, 35, 38, 44, 40, 59, 62, 63, 67, 70, 89, 91, 102-105. Como ya se dijo, este es, considerado en todo su desarrollo, el objeto central de los *Fragmentos de Teplice*.

Los dos ejes restantes (las mujeres y la religión cristiana) pueden ser pensados, de hecho, como desprendimientos de este marco más general referido siempre a cuestiones próximas, cotidianas, que son potenciadas hacia dimensiones más trascendentes. En el caso de las mujeres, el tránsito parte de una visión de la mujer casi como un mero

factor social de bajo rango, elemento de reflexión y goce de un intelectualismo refinado a la francesa del que Hardenberg parece mostrarse partidario – e incluso imitador, en los varios fragmentos en francés (38, 70-72, 74) que siguen la inspiración y el estilo de las *Mélanges* del príncipe de Ligne. El carácter irónico de estas reflexiones banales y bastante despreciativas en torno a *les femmes* –como las llama para distinguirlas de las auténticas damas– termina de resultar evidente una vez que en los “complementos” a los fragmentos Hardenberg sustituye esta visión exterior y superficial de la mujer por una exploración de las profundidades de su interioridad que lo lleva a concluir repetidamente la superioridad de la mujer por sobre el varón y su vínculo con las esferas de lo incondicionado. Es interesante que aparezca, como cierre de estas consideraciones, un fragmento [431] que contiene en formato germinal y condensado el primer esbozo del cuento maravilloso de Hyazinth y Rosenblüte que posteriormente desarrollaría en una de las secciones más atractivas e interesantes de *Los discípulos en Sais*. En este esbozo, la reunión con la amada en la sede de la sabiduría se muestra como la clave de los misterios más profundos de “la inefable naturaleza”.

Por último, el eje restante –la religión cristiana– es abordado principalmente en función de la eucaristía. La consagración, distribución e ingesta del pan y el vino por parte de los fieles tiene un evidente interés particular en este contexto: se trata de la incorporación simbólica de la divinidad por medio de la ingesta de su cuerpo y su sangre, lo cual se vincula de manera directa con el eje dedicado a la vida cotidiana, tanto en su plano más llano (que remite insistentemente a la alimentación) como en sus proyecciones hacia dimensiones más elevadas. El vínculo de este eje sobre religión y el eje dedicado a la vida cotidiana está presente desde el inicio, en el fragmento 5, que introduce la temática, y se sostiene en varios de los posteriores que retoman la cuestión (cf. N° 14, 62, 71-73, 78 o 92).

Esta triple temática no llega a agotar la serie de cuestiones tocadas por Hardenberg en sus fragmentos. Junto a estos tres asuntos prioritarios encontramos también, especialmente, fragmentos sobre lingüística, filología y literatura (3, 6, 9, 15, 18, 19, 21-23, 27, 29, 31, 39, 79, 82, 95), o de temática filosófica no particularmente vinculados al idealismo mágico (1, 26, 47, 57, 64), así como también muchos comentarios sobre fisiología y medicina (2, 13, 41, 42, 46 y 48, 68, 83, 90, 93, 94, 101) o hasta anotaciones sobre la luz (86, 87). Un interesante conjunto está compuesto por varias anotaciones sobre los tipos humanos y la posibilidad de una especie de doctrina de los caracteres (32, 33, 40, 42, 49, 74-76, 81, 96, 99). En algún caso aislado (quizás vinculado con la aparición de *Fe y amor*) encontramos alguna anotación de tema político (84, 100).

Como dice Richard Samuel en la introducción a la sección correspondiente de la *HKA* (II: 517), “El tema central sigue siendo en todo caso la vida «diaria» o «cotidiana» como punto de partida del idealismo mágico. El fragmento 4 (N° 323), *Notas al margen de la vida*, podría servir de título al conjunto entero”. Efectivamente, el telón de fondo y punto de encuentro de toda la serie es la vida corriente con sus múltiples facetas y la potenciación de dicha vida cotidiana en una forma de ver tanto el mundo como el vínculo del ser humano con ese mundo que fue llamada aquí “idealismo mágico” por vez primera. Las escasas menciones restantes de “idealismo mágico” o “idealista mágico” en la obra de Hardenberg se encuentran en el *Borrador general*, su singular proyecto de enciclopedia. No obstante ser pocas estas referencias explícitas, la concepción misma del idealismo mágico de Novalis se encuentra muy presente en toda la producción posterior del autor. En estos fragmentos ya encontramos algunas de sus primeras formulaciones. El hecho mismo de que Hardenberg esté en condiciones de nombrarlo y ponerlo en vínculo con toda una serie

de “actitudes” o escuelas filosóficas precedentes, en sí mismo un hecho secundario, habla, sin embargo, de un momento en que la reflexión en torno a estas cuestiones ya alcanzó un grado elevado de maduración.

En la traducción que ofrezco a continuación intenté ser respetuoso del estilo de Novalis y de sus singularidades, como por ejemplo su atípico uso de los guiones. Conservé también algunas otras anomalías en la puntuación y el uso de las mayúsculas y minúsculas, con la intención de aproximar a la dinámica propia del texto original, que por falta de espacio no podría ser incorporado. Las escasas notas apuntan fundamentalmente a reponer alguna información concreta que aligere el análisis del fragmento y a proveer, en algún caso, alguna referencia para la vinculación de alguna idea con otro texto de Novalis. Buena parte de esa información proviene de los comentarios de Richard Samuel –en la introducción a la sección correspondiente de la *HKA* y en sus notas al final del volumen– y de los de Hans Jürgen Balmes en el tercer volumen (1987) de los *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* editados por Samuel y Möhl. Buena parte de esto, junto con muchos otros interesantes cruces con distintas obras de románticos alemanes tempranos, puede encontrarse también en la sección correspondiente de la antología *Fragmente der Frühromantik* preparada por Friedrich Strack y Martina Eicheldinger (2011), en donde se consigna también información acerca de bibliografía útil para ahondar en los distintos temas tratados en este conjunto de fragmentos.

[FRAGMENTOS DE TEPLICE]

1

320. El sentimiento del sentimiento ya es sensación – La sensación de la sensación... – y así sucesivamente.⁷

2

321. A cada miembro del cuerpo le es posible contraer cualquiera de las enfermedades a las que esté sometida algún otro de sus miembros.

3

322. El *Meister* es novela pura – no como las otras novelas, que lo son con un calificativo. Consideración histórica del *Meister*.⁸

4

323. *Notas al margen de la vida.*

5

324. Reelaboración tética del Nuevo Testamento o de la religión cristiana. ¿No es el abrazo algo parecido a la eucaristía? Más sobre la eucaristía.⁹

⁷ Este tipo de fórmulas (“sentimiento del sentimiento”, “sensación de la sensación”, “naturaleza de la naturaleza” o también “poesía de la poesía”, “filosofía de la filosofía”, “logología” –es decir, un “logos del logos”) es absolutamente característico de Novalis y del Romanticismo alemán temprano en general. Cf. Strack & Eicheldinger 2011: 37-38 [ver “Introducción”].

⁸ Como indica el editor Samuel aquí, Novalis retoma esta misma idea en el contexto de su proyecto de ensayo sobre Goethe. Cf. II: 642 [445, al final]. El *Wilhelm Meister* de Goethe es objeto de la mayor atención de parte de los primeros románticos alemanes. Las variaciones en su evaluación de la obra (desde una postura de absoluta admiración hasta una visión mucho más crítica) son evidencia de su distanciamiento de Goethe y su poética y del proceso de consolidación de su visión propiamente romántica.

⁹ Este apunte introduce el tema de la religión y por ello los apuntes que toman el tema en los “Complementos” están precedidos por el número 5. En ellos habrá, efectivamente, bastante más sobre la eucaristía.

6

325. Misticismo del sentido común. *Kleinjogg*. Campe. *Asmus*. Plurimi.¹⁰

7

326. El nombre individual, autoadjudicado, de cada cosa.

8

327. Notas a propósito de la vida cotidiana. Sobre el irse a dormir – el holgazanear – *el comer*. La tarde. La mañana. El año – la semana. Ocupaciones cotidianas y sociabilidad. El ambiente. El mobiliario. La región, la vestimenta, etc.¹¹

9

328. Encabezamientos de los fragmentos.¹²

¿Qué debería ser un título? Un término individual orgánico – o una definición genética – o el plan en una única palabra – una fórmula general. En realidad, puede ser incluso más – e incluso algo muy diferente.

¹⁰ Jakob Gujer (1710-1785, conocido como Kleinjogg) fue un campesino reformador de la economía agrícola, cuyos pensamientos aparecen reproducidos en la obra *Die Wirtschaft eines philosophischen Bauers* (1761) de Hans Caspar Hirzel. Joachim Heinrich Campe (1746-1818) fue un pedagogo de la Ilustración conocido por haber sido de los primeros en desarrollar la literatura infantil. Matthias Claudius (1740-1815, de pseudónimo Asmus) fue un periodista y poeta lírico. “Plurimi” = “varios”, “muchos otros”. Para el método seguido respecto de las expresiones o anotaciones completas en idiomas distintos del alemán cf. nota al fragmento 38.

¹¹ El número 8 de este fragmento encabeza todos los “Complementos” referidos a la temática de la vida cotidiana.

¹² Durante esta estada, Hardenberg se ocupó de los fragmentos de F. Schlegel aparecidos en su revista *Athenaeum*. En la *HKA* tenemos, a continuación de los *Fragmentos de Teplíce*, unas breves “críticas” (II: 623-624) y una lista de títulos para estos fragmentos (II: 625-639).

10

329. ¿Dónde se puede encontrar el brote originario – el tipo de toda la naturaleza, la naturaleza de la naturaleza, etc.?¹³

11

330. Cada hecho específico es fuente de alguna ciencia particular.

12

331. ¿Qué es el campesino?

13

332. ¿Qué tienen varias personas juntas a modo de constitución mixta o media? ¿Qué sería su salud – su enfermedad? – ¿Se puede curarlos juntos – como a un único individuo, siguiendo las indicaciones de esta enfermedad compuesta?

14

333. La exigencia de tomar el mundo presente como el mejor y como el absolutamente mío es la misma exactamente que la de tener a mi esposa por la *mejor* y única, y vivir completamente para ella y en ella.¹⁴ Hay muchísimas otras exigencias y pretensiones similares – cuyo reconocimiento convierte en un deber – todo aquel que tiene un respeto decidido para siempre por todo *lo acontecido* – aquel que es *históricamente religioso* – el creyente absoluto y el místico de la Historia en general – el auténtico *amante* del destino. El hado es la Historia mistificada.

¹³ Cf. nota al fragmento 1.

¹⁴ La crítica se dirige a la comprensión del mundo en que vivimos como el mejor de los mundos posibles, propuesta por Leibniz en su *Ensayo de Teodicea* de 1710.

Cada amor arbitrario (en el sentido habitual) es una religión – que tiene y puede tener solamente un apóstol, evangelista y seguidor – y que puede ser religión recíproca – pero no precisa serlo.

Cuando el objeto, por su naturaleza, excluye los celos – entonces se trata de la religión cristiana – del amor cristiano.

15

334. Concepto de filología: sentido para la vida y para la individualidad de un montón de letras. Profeta a partir de códigos – *augur de caracteres*. Un completador. Su ciencia toma mucho prestado de la *trópica material*. El físico, el historiador, el artista, el crítico, etc.: todos ellos pertenecen a esta misma clase./ Camino de lo singular al todo – de la apariencia a la verdad, *et sic porro*. Todo es objeto del arte y la ciencia: llegar –rapsódica o sistemáticamente– de lo uno a lo otro – y, así, de lo uno al todo. – El arte espiritual de viajar – el arte de la adivinación.

16

335. Nada está más al alcance del espíritu que lo infinito –

17

336. Sofie, o sobre las mujeres.¹⁵

18

337. Prólogo y epígrafe para los fragmentos.¹⁶

¹⁵ El número 17 de este fragmento encabeza todos los “Complementos” sobre el tema de las mujeres. Es probable que la referencia apunte simultáneamente a Sophie von Kühn (la prometida de Hardenberg muerta en marzo de 1797) y al quinto libro del *Emilio* de Rousseau “Sophie ou la femme” [Sophie o la mujer], sobre la educación de la mujer.

¹⁶ Cf. nota al fragmento 9.

19

338. Relaciones entre título, plan e índice. Necesidad de un *epílogo*.

20

339. ¿Quizás el estímulo externo solo es *necesario* para llegar a ser consciente? – El impacto no se produce ahora; lo que sí ocurre ahora, en cambio, es solo que nos volvemos conscientes de él. – Nos parece como si aconteciera recién ahora –y, de hecho, como si sucediera por causa de una instigación venida de fuera.¹⁷ El entendimiento separa solo por mor de su fin, por mor de la conciencia.

21

340. De escritores malos y mediocres podría obtenerse aún algo de buen nivel. Casi todo lo que se posee hasta el momento a propósito de ellos es puramente malo y mediocre – y sin embargo sería de la mayor importancia una filosofía de lo malo, de lo mediocre y lo común.

22

341. Una novela es una *vida* hecha libro.

Cada vida tiene un epígrafe – un título – un editor – un prólogo – introducción – texto – *notas* – etc. (o puede tenerlos).

23

342. La filología en general es la ciencia de la literatura. Todo lo que trata acerca de libros es filológico. Notas, títulos, epígrafes, prólogos, críticas, exégesis, comentarios, citas: son filológicos. Algo es del todo

¹⁷ “*Sollizitation*” es una solicitud o un reclamo en el sentido de un impulso, de la fuerza que impone a un cuerpo un movimiento al imprimirse sobre él.

filológico cuando se ocupa absolutamente solo de libros y solo se refiere a ellos – y en ningún sentido se refiere de manera directa a la naturaleza original. Los epígrafes son textos filológicos.

La filología es en parte *filosófica*, en parte *histórica* – aquella es su parte pura – esta, la aplicada. Únicamente el filólogo es erudito en sentido estricto. La diplomacia es filológica – la Historia también.

24

343. La filosofía de la vida contiene la ciencia de la vida independiente, *autoproducida*, que está bajo mi poder – y forma parte de la doctrina del arte de vivir – o del sistema de prescripciones para procurarse una vida tal.

Todo lo histórico se refiere a algo dado – tal como, por el contrario, todo lo filosófico se refiere a algo hecho.

Pero también la Historia tiene una *parte filosófica*.

25

344. Nuestra opinión, fe o convicción acerca de la dificultad, facilidad, licitud e ilicitud, posibilidad e imposibilidad, éxito y no-éxito, etc., de una empresa o de una acción los determinan de hecho – por ej., algo es fatigoso y perjudicial cuando creo que es de esa manera, y así sucesivamente. Incluso el éxito del saber reposa en el poder de la fe – En todo saber hay fe.

26

345. Las proposiciones universales no son más que fórmulas algebraicas. De ahí que la filosofía pura sea algo idéntico a un álgebra de letras. Una fórmula de este tipo puede ser un signo de categoría, de

clase o local – un nombre metódico para una definición auténticamente genética. La definición es un hecho. La *indicación de este hecho* es lo que habitualmente se llama “definición”.

/De manera similar a como los logaritmos se refieren a las progresiones geométricas puede referirse el mecanismo al organismo – simplemente a modo de indicación./

27

346. También la gramática es filológica en parte – la otra parte es filosófica.

28

347. La educación retirada de las jóvenes resulta tan ventajosa para la vida doméstica y para su prosperidad porque el varón con el cual entrarán más adelante en la más estrecha unión causará sobre ellas una impresión mucho más profunda y única, lo cual es indispensable para el matrimonio – La primera impresión es la más poderosa y veraz; es la que vuelve siempre, incluso cuando puede parecer desvanecida desde hace tiempo.

29

348. Auténtica poesía artística puede ser comprada. Sin embargo, a la poesía por necesidad – a la poesía como rasgo del carácter – como manifestación de mi naturaleza, en pocas palabras a la *Poesía Sentimental* solo un hombre tosco, no delicado, permite que se la compren.

30

349. El mundo es un *tropo universal* del espíritu – Una imagen simbólica de él.

31

350. El epigrama es la Mónada Central de la antigua literatura francesa y de su cultura.

32

351. Caracteres como los teofrásticos no deben ser verdaderos pero deben ser absolutamente ingeniosos.¹⁸ Deben ser una multitud de ocurrencias – que le presenten al espíritu un carácter más o menos – al modo en que las letras, en un dibujo escrito, presentan una cabeza o alguna otra cosa.

33

352. El carácter más perfecto sería el transparente – /el que se comprendiera por sí mismo – el infinitamente sencillo y que diera impresión de naturalidad, absolutamente *conocido*, por ende inadvertido, pasado por alto / y elástico.

34

353. Lo conocido, a lo cual el filósofo debe reducir todo y de lo cual debe partir, debe ser lo conocido originalmente – lo conocido Absolutamente. Todo lo perfecto nos es natural y absolutamente conocido.

35

354. Tratamiento simbólico de las ciencias naturales. ¿Qué simboliza nuestra vida cotidiana? Es un proceso de conservación.

¹⁸ La referencia apunta a los *Caracteres* de Teofrasto (siglo IV a.C.), tratado acerca de las costumbres de las personas. Hardenberg retoma el tema en varios fragmentos más de esta serie pensando en catalogaciones y caracterizaciones de distintos tipos humanos.

36

355. Todo hechizo es una locura provocada artificialmente. Toda pasión es un hechizo – Una muchacha atractiva es una hechicera más real que lo que se cree.

37

356. Acerca del dicho “la voluntad del hombre es su paraíso”.

38¹⁹

357. *Todo es vanidad* – es el idealismo empírico. *Es la filosofía de los espíritus fuertes, de la gente de mundo – el precipitado de una vida lo más difusa y variada posible. Todos los ancianos, sobre todo los que bien gozaron de su vida, recomiendan este sistema. El joven vigoroso lo escucha y va a preferir una vanidad feliz a una verdad triste. Una verdad triste no es más que una vanidad que perdió su tinte fresco y colorido, sus labios rojos y la marcha ligera. ¿Es más real la fealdad de*

¹⁹ Novalis escribe en francés algunos apuntes (38, 47, 70, 71, 72, 74), con algunas faltas, siguiendo el uso alemán de escribir los sustantivos comunes con mayúscula y respetando pautas de la sintaxis alemana que no se corresponden con las de la francesa. Dejo las anotaciones escritas en francés como aparecen en la *HKA*, sin correcciones, en notas al pie. En la traducción, lo escrito en francés aparece en bastardilla (en redonda cuando en el original están en bastardilla) para que se advierta con facilidad la diferencia respecto de los pasajes en alemán que estos fragmentos en francés contienen en algún caso. Estos apuntes remiten insistentemente a algunos volúmenes de las *Mélanges Militaires, Littéraires, et Sentimentaires* del príncipe belga Charles-Joseph de Ligne, aparecidas en 1795 y años sucesivos (cf. *HKA* II: 517-518 y la anotación correspondiente al fragmento 47 en II: 775). En los demás apuntes, cuando aparece *ocasionalmente* una palabra o expresión breve extranjera, la conservo en su lengua y tal cual aparece en el original.

*la vejez que la belleza de la primera edad – porque es la última? ¿Es entonces el último el que tiene siempre la razón?*²⁰

39

358. Cada libro que el ser humano en tanto tal escribió, con o sin intención – cada libro que, por ende, no es tanto un libro como es un conjunto de pensamientos escritos y una manifestación del carácter – puede ser juzgado tan diversamente – como el humano mismo. Aquí no es competente el artista, sino el auténtico conocedor del ser humano – No pertenece a un foro artístico sino a uno antropológico. Tan unilateral y poco equitativamente, tan arbitraria e inhumana como los seres humanos son juzgados – de igual modo también este tipo de escritos. Hay tan poco sentido *maduro* de humanidad universal – que uno tampoco puede maravillarse ante las críticas de estos escritos. Es precisamente lo mejor lo que es pasado por alto con total ligereza. También aquí encuentra el conocedor, que es el único para quien la persona realmente existe, bajo cuya mirada se forma la persona, incontables matices, armonías y cosas bien logradas – solo él sabe apreciarlas, y admira quizás en un escrito muy regular o incluso de fea apariencia una combinación particular y un despliegue de talentos humanos – el majestuoso arte natural de un

²⁰ Tout est Vanité – ist der empirische Idealism. C'est la Philosophie des Esprits forts, des Gens du Monde – le Precipitat d'une Vie vague et variée au possible. Tous les Viellards, surtout, qui ont bien joui de leur Vie, prechent ce système. Le jeune homme vigoureux l'entend et va préférer une Vanité gaie à une Verité triste. Une Verité triste n'est aussi qu'une Vanité, qui a perdu son teint frais et coloré, ses Lèvres vermeilles, et la marche Legère. Laideur de la Vieillesse est ce qu'elle est donc plus réelle, que la beauté du premier Age – parcequ'elle est la dernière? C'est donc le dernier, qui a toujours Raison?

espíritu que se le manifiesta en una forma bárbara solo porque no tuvo, o desatendió, el talento de la expresión escrita.

40

359. Fragmentos *sobre el ser humano*.

41

360. El sistema de debilitamiento y mortificación del moralista estricto y del asceta estricto no es más que el sistema de curación conocido y existente hasta ahora en la medicina. En contra de aquel debe afirmarse un sistema de fortalecimiento browniano, como contra este último. ¿Alguien ya lo intentó? También aquí van a tener un gran rol los *venenos* existentes y las sustancias estimulantes, y el *calor* y el *frío* van a cambiar igualmente sus roles.²¹

42

361. Una razón excitable es una razón débil – frágil. De ahí que los moralistas y los observadores a menudo sean tan poco prácticos.

43

362. Les Femmes son el polo en torno del cual giran la existencia y La Philosophie de los lúcidos hombres de buen gusto porque afectan simultáneamente al cuerpo y al alma.²² Ellos también aman la individuación – y ponen un valor ilimitado en este disfrute mixto – este gusto

²¹ Tanto este fragmento como el siguiente y varios otros están visiblemente inspirados por las ideas sobre medicina –en particular por la teoría acerca de la estimulación del cuerpo– del escocés John Brown (1735-1788), de bastante influencia en su época y de mucho impacto sobre Hardenberg, quien alude explícitamente a él y a sus teorías aquí y en fragmentos posteriores (cf. 46, 48, 90).

²² “Les femmes” no es equivalente de “las mujeres”: remite específicamente a las “mujeres de mundo”, sobre todo en tanto objeto de fascinación y reflexión de la

se transmite a todo – la cama debe ser mullida – y la forma y el bordado, bonitos – la comida, delicada pero también incitante, y así en todo sentido.

Su intelecto de escritores goza también al refregarse contra las fémbras: de aquí que hayan escrito tanto acerca de ellas.

Cada cual ve por todos lados su imagen – de ahí que la frivolidad encuentre todo frívolo.

Nada es más *atinado* que la imagen del estado al que conduce La philosophie du monde, imagen que los hombres de mundo consumados y consumidos²³ delinean en sus escritos y discursos, de manera involuntaria y verdaderamente ingenua, acerca de sí mismos y de su modo de pensar. Ciertamente no es reconfortante ni atractiva – es una vejez con la molestia triplemente reforzada – tal como, por el otro lado, la juventud también había sido triplemente condimentada. La vraie philosophie pertenece a la ciencia pasiva de la vida – Es un *efecto natural*, *antitético*, de este vivir-la-vida – pero no es un producto libre de nuestra capacidad mágica de inventar.

También en lo malo hay una progresión. Si uno se deja llevar, poco a poco surge un monstruo en su forma de ser. Así ocurre con la brutalidad, la crueldad, la voluptuosidad, la santurronería, etc.

intelectualidad afrancesada de la época. En el fragmento 51 se la contrapone explícitamente a “las mujeres” (“*die Frauen*”). Las expresiones en francés usadas por Hardenberg como “la philosophie”, “la vraie philosophie”, “la philosophie du monde”, así como las referencias a quienes la practican (“absolute esprits”, “beauxesprits”, “esprits forts”), tienen intención irónica y buscan sumarse al repudio de la difundida “galomanía” alemana.

²³ Juego de palabras presente en el original.

44

363. Cada asunto debe ser tratado artísticamente si ha de resultar seguro y duradero y absolutamente útil.

45

364. Las personas como Ligne, Voltaire y Boufflers se tienen por Esprits absolutos – y creen que se muestran a sí mismos incluso involuntariamente como esprits.²⁴ Comen, sueñan y hacen incluso tonterías con esprit. Creadores y aniquiladores del esprit.

46

365. Brown es el médico de nuestro tiempo. La constitución dominante es la delicada – la asténica. El sistema de curación es el producto natural de la constitución dominante – de ahí que deba modificarse con esta.

47

366. *La memoria no va realmente de la mano de la sensibilidad – como no va de la mano del juicio – lo cual se ve claramente en el hecho de que un gran dolor la debilita. Del príncipe de Ligne.*²⁵

²⁴ Charles-Joseph de Ligne (1735-1814), François-Marie Arouet, conocido como Voltaire (1694-1778), y Stanislas de Boufflers (1738-1815). Tres representantes de la intelectualidad francesa (o belga en el caso de Ligne) de la época de la Ilustración (cf. nota 19). Reaparecen en fragmentos posteriores. De la obra de Ligne *Mélanges Militaires, Littéraires, et Sentimentales* toma Hardenberg inspiración e incluso alguna cita entre estos fragmentos (Nº 47). Cf. nota 17.

²⁵ Cf. De Ligne 1796: 24-25: “Il me semble qu’une grande douleur de l’ame ôte la mémoire; cela me feroit croire plutôt qu’elle s’arrange encore moins avec la sensibilité qu’avec le jugement”.

48

367. *Psicología browniana.*

49

368. Con *médicos y sacerdotes* ningún grande tiene reparos en mostrarse abiertamente y con familiaridad – pues todo aquel que se encuentra con él intuye, tan bien como él mismo, cuán indispensables son estas personas en las horas inapelables.

50

369. Solo quien no necesita ninguna sociabilidad es bon compagnon. Solo este se vuelve independiente de la sociabilidad. Poder poseerla, estimularla de varias maneras y administrarla a voluntad de acuerdo a un plan... Los demás son poseídos por él – y no lo poseen. La compañía no me debe estimular si yo quiero estimularla. Debe tener apetito de mí, y yo debo poder amoldarme a su constitución, aptitud que podría llamarse *tacto* en general. Yo solo debo tener la *voluntad pasiva* de entregarme, de permitir ser disfrutado, de brindarme.

51

370. Les femmes no tienen derecho a quejarse de ser tratadas con iniquidad. ¡Qué lástima si había una mujer presente entre ellas! Los Beauxesprits tienen toda la razón en lo referido a las femmes. Pero ¿quién confundiría a Les Femmes con las mujeres?

52

371. Les Femmes son un modelo de la constitución más delicada y femenina – *las más altas astenias* – con un mínimo de razón. Así resultan muy comprensibles. Aniquiladoras de la razón. Sobre la *m o d a*. ¿Debería ser una asténica la mayor excitación para un asténico? y a la inversa.

53

372. Sentido de 1ª, 2ª, tercera mano, etc.

54

373. ¿Podría acaso existir una dama que se vistiera bien por auténtico amor al aseo – por un gusto desinteresado?

55

374. Cierta tipo de escepticismo no es más que idealismo no maduro. Es realista el idealista que de sí mismo nada sabe – El idealismo en bruto – el que es de primera mano, es el realismo.

56

375. Semejanza y desemejanza de Asmus y Ligne y Voltaire.²⁶ También Jacobi pertenece a los *empiristas trascendentes*.²⁷ Empirista es: en quien el modo de pensar es un efecto del mundo externo y del hado – el pensador pasivo – a quien le es dada su filosofía. Voltaire es un empirista puro, y así también varios filósofos franceses – Ligne tiende imperceptiblemente hacia los empiristas trascendentes. Estos hacen el pasaje hacia los dogmáticos – De ahí se llega a los soñadores – o a los dogmáticos trascendentes – después a Kant – de ahí a Fichte – y finalmente al idealismo mágico.²⁸

²⁶ Cf. notas a los fragmentos 6 y 45.

²⁷ Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), filósofo alemán postkantiano de influencia decisiva sobre los fundamentos filosóficos del primer Romanticismo alemán. Su discusión de las tesis kantianas sobre la imposibilidad de tener intuiciones intelectuales y sobre el carácter inaccesible de lo absoluto interesaron especialmente a los románticos.

²⁸ Primera mención del “idealismo mágico” en la obra de Novalis. La peculiar genealogía que le asigna él mismo (empirismo puro, empirismo trascendente, dogma-

57

376. La *Historia de los filósofos* pertenece a la filosofía filológica. Hasta ahora siempre se confundió la Historia de la educación de la Humanidad con la Historia de los filósofos y con la Historia de la filosofía – se buscó solamente la integridad lexicográfica – y de este modo, justamente, se originan los híbridos – y los monstruos – como el hecho de que, p. ej., en el artículo Filosofía se ubique todo lo que la filosofía toque de algún modo aunque lo haga apenas, o lo que sea, con tal que la palabra filosofía, etc., meramente aparezca.

58

377. ¿De qué pocos pueblos es posible una Historia! Este privilegio solo lo consigue un pueblo a través de una literatura, o a través de obras de arte, pues, si no, ¿qué cosa individual, característica, queda de él? Es natural que un pueblo recién se vuelva histórico cuando se vuelve un público – ¿es, pues, histórico el ser humano – antes de ser *mayor* y presentar una esencia propia?

59

378. Las paradojas siempre avergüenzan – de ahí que estén también tan desacreditadas.

tismo, dogmatismo trascendente, Kant, Fichte, idealismo mágico) presenta un modelo de evolución filosófica que pretende describir una posible gradación conceptual más que un recorrido constatable en la historia de la filosofía. Independientemente de la discutida pertinencia (o no) del título “Fichte-Studien” para los apuntes de Hardenberg de los años 1795-1796, Fichte, el último paso previo a la formación de su doctrina personal según este testimonio, fue el filósofo más estudiado por él y el de mayor influencia, en general, sobre su generación. La reconstrucción sistemática canónica de la filosofía del “idealismo mágico” de Novalis se encuentra en Frank 1969.

60

379. La más querida para ellos sería la que encarnase para los demás la virtud más encandiladora y para ellos la voluptuosidad más excitante – la tirana de todos, dondequiera idolatrada, y solo con ellos esclava idolatradora.

61

380. También se puede ser absolutamente afectuoso con hombres – tanto como con mujeres.
/un carácter noble, abierto – visible dondequiera./

62

381. El corazón es la llave del mundo y de la vida. Uno vive en este estado de desamparo para amar – y para tener obligaciones hacia los demás. Mediante la imperfección uno se vuelve susceptible de la influencia de *los demás* – y esta influencia ajena es el objetivo. En *la enfermedad* solo *deben* y *pueden* ayudarnos *los demás*. Así que Cristo es sin dudas, desde este *punto de vista*, la *llave del mundo*.

63

382. *La economía* en su sentido más amplio abarca también la doctrina-de-la-organización-de-la-vida. Es la ciencia *práctica* en su conjunto. Todo lo práctico es económico.

64

383. La autopercepción – como el autopensamiento – percepción activa. Se cobra dominio sobre el órgano de la percepción, como sobre el órgano del pensamiento.

65

384. Para quien tiene en cierto sentido mucha *razón* todo se torna *único* – Sus pasiones, su posición, sus acontecimientos, sus inclinaciones, en una palabra, todo lo que lo toca se torna *absoluto* – *hado*.

66

385. La auténtica inocencia se echa a perder tan poco como la auténtica vida. La inocencia común se presenta solo una vez, al igual que *la persona* – y vuelve tan poco como ella. Quien, como los dioses, ame las primeras creaciones, nunca va a encontrarle *tanto* gusto a la *2ª inocencia* como a la primera – a pesar de que la última es más que la primera. Algunas cosas solo pueden aparecer una vez – porque la unicidad está en su esencia. Nuestra vida es absoluta y dependiente a la vez. Morimos *solo en cierta medida*. Nuestra vida en parte debe ser – miembro de una vida más grande, colectiva.

67

386. Un naufragio colectivo, etc., es una boda de amistad o de amor.

68

387. La *hipocondría* marca el camino del autoconocimiento *corporal* – Autocontrol – Autovivificación.

69

388. ¿Si hay que preferir primero ver y después *leer* o lo contrario? Arte de hacer ver – arte de escribir.

70²⁹

389. *Se desdeña el barro – ¿por qué? ¿No hemos venido del barro?*³⁰
*Por todos lados barro – nada sino barro – y uno se extraña de que el barro no haya cambiado de naturaleza.*³¹

71

390. *Si es preciso que Dios nos ame y que Dios sea todo – es preciso igualmente que nosotros seamos nada.*³²

72

391. *Una gran cantidad de opiniones está fundada en el principio de que no somos nada. Los Mejores agregan que somos, sin embargo, susceptibles de una cierta especie de valor absoluto – en tanto nos reconocemos como nada y creemos en el amor de Dios.*³³

²⁹ Este y los dos fragmentos siguientes están estrechamente vinculados. No pudo ser identificada (si es que existe) la fuente directa.

³⁰ Traduzco interpretando, como otros, que Hardenberg quiso decir “Ne sommes nous pas de la boue parvenus?” (y no “parvenue”). Sin modificaciones (y teniendo en cuenta las imprecisiones del francés de Hardenberg) el texto debería ser interpretado como “¿No somos un barro advenedizo?” y en un sentido próximo a este tal vez como “¿No somos un barro exitoso?” (en la medida en que conquistó una posición más digna y elevada).

³¹ On dedaigne la Boue – pour quoi? Ne Sommes nous pas de la boue parvenue – Partout de la boue – rien que de la boue – et on s’étonne, que la boue n’a pas changé de Nature.

³² S’il faut, que Dieu nous aime, et que Dieu est tout – il faut bien aussi, que nous soyons rien.

³³ Une forte quantité d’opinions est fondé sur le principe – que nous sommes rien. Les Meilleurs ajoutent, que nous sommes pourtant susceptibles d’une certaine Espèce de Valeur absolue – en nous reconnoissant pour rien, et en croyant a l’amour de Dieu.

73

392. La vida cotidiana es un sacerdocio – casi como el vestal. No estamos ocupados con nada más que con la conservación de una llama sagrada y misteriosa – doble, según parece.³⁴ Depende de nosotros cómo la cuidemos y la mantengamos. ¿Tal vez el modo en que la cuidamos debería ser la vara que midiera nuestra lealtad, nuestro amor y nuestra atención por lo más alto – el carácter de nuestra esencia? ¿lealtad vocacional? – ¿el signo simbólico de nuestra religiosidad – o sea de nuestra esencia?
(Ignícolas.)

74

393. *El hombre en general es un Alcibíades: a fuerza de amabilidad, es por todos lados el niño adulator de la naturaleza. Por complacencia hacia ella es, de acuerdo al uso del país, negro y esquimal, europeo y tártaro, jamaicano y griego.*^{35/36}

75

394. Siempre puede concederse que el ser humano tiene una tendencia predominante hacia lo malo – tanto mejor será su naturaleza – pues solo se atraen las cosas diferentes.

³⁴ Las vestales, en la Roma de la Antigüedad, eran sacerdotisas de Vesta; una de sus obligaciones fundamentales consistía en mantener viva la llama en el templo de la divinidad.

³⁵ Alcibíades fue un personaje público destacado de la Atenas del siglo IV a.C. Hardenberg parece aludir aquí a sus repetidos cambios de bando durante la Guerra del Peloponeso.

³⁶ L'homme en General est un Alcibiade: A Force d'Amabilité il est partout l'enfant flatteur de la Nature. Par Complaisance envers elle il est Nègre et Esquimaux, Européen et Tatar, Jameo et Grec selon l'usage du país.

76

395. Las malas personas deben hacer el mal a los malos por odio. Sostienen que todo es malo – de modo que su tendencia destructora resulta muy natural – pues, así como lo bueno es lo que preserva, lo malo es lo que destruye. Este, al final, se deshace a sí mismo y se contradice incluso a nivel conceptual; mientras que aquel, por el contrario, se justifica a sí mismo y reposa sobre sí mismo y en sí mismo se preserva. Los malos deben proceder mal tanto contra con su voluntad como con ella. Sienten que cada golpe los hiere y sin embargo no pueden dejar el golpear. La maldad no es más que una enfermedad del carácter que tiene su sede en la razón – y de ahí que sea tan persistente y solo curable mediante un *milagro*.

77

396. El *esfuerzo* en general solo concreta una operación en tanto estímulo indirecto y preparatorio. En la disposición adecuada, que puede surgir por esta causa, todo acontece por sí mismo. La falta de varias ideas presentes en simultáneo, etc., se debe a una debilidad. En la disposición perfecta todas las ideas están igualmente presentes – Aquí no es posible *pasión* o afección alguna – En ella uno está, verdaderamente, en el Olimpo – y el mundo a nuestros pies. El autodomínio tiene lugar en ella por sí mismo. *En fin, todo parece acontecer por sí mismo* – si el *medio adecuado* está presente – si la *barrera es levantada*. Toda construcción es por ende indirecta. On ne fait pas, mais on fait, qu'il se puisse faire [No lo hacemos, pero sí, puede hacerse]. A una cierta altura de la sensación uno es por *sí mismo*, sin hacer nada para ello, virtuoso y genial.

78

397. *Toda nuestra vida es una misa* – –

79

398. La mayoría de los escritores son al mismo tiempo sus propios *lectores* – al escribir – y de ahí que aparezcan en las obras tantos ras-
tros del lector – tantas consideraciones críticas – tanto de algo que
compete al lector y no al escritor. Guiones – palabras impresas en
letras grandes – pasajes destacados – todo esto corresponde al ámbito
del lector. El lector pone el *acento* arbitrariamente – él hace de un
libro, a decir verdad, lo que quiere. (Tratamiento de Schlegel del
Meister.)³⁷

/¿No es cada lector un filólogo?/

No hay una *lectura universalmente válida*, en el sentido ordinario.
Leer es una operación libre. Qué y cómo debo leer, no puede orde-
nármele nadie.

/¿No debe el escritor ser al mismo tiempo filólogo a la má-
xima potencia – o no ser filólogo en absoluto? El último tiene
inocencia literaria/.

80

399. Los elementos del *miembro* y los elementos del *individuo* deben
ser rigurosamente diferenciados; pues un individuo puede ser a su
vez miembro.

81

400. Sobre los caracteres (el avaro, orgulloso, vanidoso, etc. – En lo
bueno y lo malo y en múltiples variaciones.)

³⁷ F. Schlegel se ocupó del *Wilhelm Meister* en un ensayo “Über Goethe’s *Meister*”
aparecido este mismo año 1798 en su revista *Athenaeum* (Schlegel 1798). Novalis
también escribió –repetidamente– sobre Goethe y sobre esta novela. Su inicial ad-
miración acabó por transformarse en un profundo repudio de su espíritu “prosaico”,
“odioso”, etcétera.

82

401. Una idea es tanto más sutil e *individual* – y estimulante – cuanto
más variados pensamientos, mundos y estados de ánimo *se cruzan* y
se tocan en ella.

Si una obra tiene diversos *motivos*, diversos significados, múltiples
intereses, diversas facetas en general – diversas formas de ser com-
prendida y apreciada, entonces es por cierto altísimamente intere-
sante – una auténtica emanación de la *personalidad*. Así como en
cierto modo se parecen los hombres más elevados y los más comunes,
los comprensibles en más alto grado y los comprensibles para cual-
quiera – lo mismo sucede también con los libros. Quizás el *libro más
elevado* se parece a una cartilla. En términos generales, con los libros
y con todo ocurre como con los seres humanos. El ser humano es
una fuente de analogías para el universo.

83

402. Acerca del carácter engañoso y de la omnivocidad de todos los
síntomas. No obstante, estos también son solamente ambiguos – y
con un juicio disyuntivo se da siempre en el blanco. (*Cada cosa* es
capaz de la interpretación más elevada, de la más precaria y de la
neutral.)

84

403. La inocencia del rey y de la reina. El principio del gobierno. Las
cosas que le exigen. ¿Un rey debe estar muy preocupado? *Expecta-
tivas* de Prusia. Finanzas. Sobre mi ensayo. *Fantasia del rey*.³⁸

³⁸ Samuel (HKA II: 775) señala que Hardenberg debe estar pensando en la conside-
ración del rey Federico Guillermo III en torno a *Fe y amor, o El rey y la reina*, que
Schlegel le transmitió a Novalis en una carta de fines de julio de 1798. Allí el rey, que

85

404. El postulado del misticismo femenino es moneda corriente. Todo exige de las mujeres el amor incondicional como su principal y mejor objeto. ¿Qué opinión elevada del libre poder y de la libre facultad de autocreación de su espíritu no se presupone con ello?

86.

405. El *juego con la mirada* tolera una expresión extraordinariamente diversa. Los restantes gestos del rostro o *ademanos* solo son las consonantes para las vocales de los ojos. La fisiognomía es, pues, el lenguaje de señas del rostro. “Tiene mucha fisiognomía” significa – Su rostro es un órgano lingüístico *acabado, preciso e idealizador*. Principalmente las mujeres poseen una fisiognomía idealizadora – Son capaces de expresar *sensaciones* de manera no solo veraz sino también estimulante y bella, ideal. Un trato prolongado le enseña a uno a comprender el lenguaje del rostro. La fisiognomía perfecta debe ser *completa y absolutamente comprensible*. Se podría llamar a los ojos *piano de luz*. El ojo se expresa de manera similar a la garganta, a través de tonos más altos y más bajos, las vocales / a través de iluminaciones más débiles y más fuertes. ¿No deberían ser los colores las consonantes de luz?

87

406. *Estados de ánimo – sensaciones indeterminadas* – sensaciones y sentimientos no determinados hacen feliz. Uno va a sentirse bien cuando no advierta en sí ningún impulso particular – ninguna línea determinada de pensamientos y sensaciones. Esta condición, como

manifestó no haber entendido el texto y que censuró la publicación de su segunda parte (los “Aforismos políticos”, que aparecerían póstumamente), se quejaba de que en general se exige de los reyes mucho más que lo que están en condiciones de dar.

la luz, también es solamente más clara o más oscura. *Pensamientos específicos y sensaciones específicas son sus consonantes*. Se la llama “conciencia” – De la conciencia más perfecta se puede decir que es consciente de todo y de nada. Es *canto* – mera modulación de *estados de ánimo* – como este lo es de las vocales – o tonos. El *monólogo interior* puede ser oscuro, duro y bárbaro – o griego e italiano – tanto más perfecto cuanto más se aproxime al canto. La expresión “no se comprende a sí mismo” aparece aquí a una nueva luz. *Formación del lenguaje de la conciencia*, perfeccionamiento de la expresión. *Destreza de conversar con uno mismo*. Nuestro pensamiento es, entonces, una *lengua doble* – nuestra sensación – simpatía.

88

407. El *hechicero más grande* sería aquel que al mismo tiempo pudiera hechizarse a sí mismo a punto tal de que sus hechizos se le ofrecieran como fenómenos extraños, autónomos – ¿No podría ser ese el caso con nosotros?

89

408. Las estaciones, las horas del día, las vidas y los destinos son todos, de modo suficientemente notable, absolutamente *rítmicos* – métricos – cadenciosos. En todos los oficios y las artes, en todas las *máquinas* – en los cuerpos orgánicos, en nuestros menesteres cotidianos – por todos lados – ritmo – metro – compás – melodía. Todo aquello que hacemos con una cierta facilidad – lo hacemos rítmicamente sin advertirlo – el ritmo se encuentra en todas partes – se cuela por todas partes. Todo mecanismo es *métrico* – rítmico. En esto debe haber todavía más – ¿Será mera influencia de la desidia?

90

409. Sobre el *auténtico* debilitamiento por libertinaje. Por mucha as-
tenia indirecta se produce finalmente – la disposición directamente
asténica. Esto favorece la opinión de Brown sobre la irritabilidad
cuantitativa.

91

410. El sueño – *la alimentación* – la vestimenta y la limpieza – asun-
tos hablados, escritos y manifiestos (para mí, para el Estado, para mi
círculo íntimo, para los seres humanos, para el mundo.) – Sociedad
– *Movimiento* – Amusement – Actividad artística.

92

411. Misa mecánica. La religión católica es ampliamente *más visible*
– *más entretendida* y más familiar que la protestante. Excepto por los
campanarios y por la *vestimenta* eclesiástica – por lo demás ya muy
ajustada a su tiempo – uno no ve nada de ella.

93

412. Toda diversión debilita. Con objetos extraños que me estimulan
sin satisfacerme – *superficialmente* – me divierto. Por ello me repele
la diversión, porque me agota – Es provechosa en situaciones de es-
tenia – Contra la *seriedad* y la fogosidad puede usarse con provecho.
/Los seres humanos, en el futuro, deberán mantenerse más
unidos desde un punto de vista médico./

94

413. *La Medicina y la cura* por mor de sí mismas. La bella medicina
y la bella cura. Ninguna de las dos debe provocar nada. Se las usa
para usarlas – Se toma la medicina por sí misma.

95

414. Prólogo y crítica de los fragmentos en fragmentos.

96

415. *Carácter – Armonía* de todas las fuerzas espirituales – *Estado*
de ánimo igual y juego armónico de toda el alma. Ironía = modo
del carácter.

97

416. Mujeres – Niños – Esprit des *Bagatelles*. Modo de la *Conversa-*
tion con ellos. Los modelos de la femineidad habitual experimentan
con mucha exactitud los límites de la existencia cotidiana – y se pre-
servan *concienzudamente* de traspasarlos – de aquí *su* realizada *habi-*
tualidad – *gente de mundo práctica*. No quieren soportar ni siquiera
finezas, delicatessen, verdades, virtudes o inclinaciones desmesura-
das – Aman la alternancia de lo común – la novedad de lo habitual –
ninguna idea nueva, pero trajes nuevos – En el conjunto, uniformi-
dad – atractivos superficiales. Aman el baile primariamente a causa
de su *ligereza*, frivolidad y sensualidad. Un chiste demasiado bueno
les es fatal – tanto como todo lo hermoso, grande y noble. Mediocres
y hasta malas lecturas, actores, piezas, etc.: esto es lo suyo.

98

417. Sobre el *arlequín* y los *roles cómicos* en general.³⁹

³⁹ Balme aclara que la figura del arlequín y otras figuras cómicas habían despertado un debate entre algunos de los principales intelectuales alemanes de la época de la Ilustración, a partir de mediados del siglo XVIII (Novalis 1987: 435). Cf. su nota para un detalle de los autores y ensayos que participaron de la disputa.

99

418. Personas ordinarias sin saberlo ni desearlo – personas ordinarias con esa intención y por elección. El instinto feliz de la vileza. Personas ordinarias *natas* –. (Síntesis de la persona ordinaria y la extraordinaria)

100

419. *Soberanos natos de seres humanos.*

101

420. Hipocondría absoluta – la hipocondría debe volverse un *arte* – o volverse educación.

102. una multitud

421. Diferencia entre las costumbres y los usos. / Tedio y falta de atractivos de la vida de mar – se manifiesta en las descripciones de viajes. / *La industria*, el mejor sustituto de la religión y antídoto contra todas las pasiones. Industria de la miseria, la enfermedad y la desidia – Industria de la sobreabundancia, del vigor y la salud, o industria del arte. / Hay quien se vuelve *gracioso* recién cuando comió abundantemente, cuando está cansado – o muy vago – o está holgado sin pensar en nada – cuando está estancado el opulento crecimiento y la aglomeración de sus ideas – y está corporalmente saciado en general – cuando está tan en la miseria – que está más allá de la miseria – cuando no tiene nada más que perder, etc.

103

422. Meros pensamientos, sin una cierta atención sobre los mismos, ni dedicatoria, surten tan poco efecto como *meros objetos*. Al pensarse activamente en objetos estimulantes de un sentido, este sentido

se torna *afilado* – se torna más excitable. Así, cuando se piensa a menudo en cosas lujuriosas, los genitales se tornan más sensibles – el estómago, por medio de pensamientos sobre platos sabrosos – la cabeza, del mismo modo, y así en general.

Método para mejorar una constitución enfermiza. (Ejercitación, paulatinamente).

104

423. Las así llamadas falsas tendencias son los mejores medios para recibir una formación variada.

105

424. Amor sin *celos* no es *amor personal*, <– amor directo, sino amor indirecto> – se puede llamar “amor racional” – pues aquí uno no ama como persona *sino como miembro* de la humanidad – Uno ama más a la rival que al objeto.

[COMPLEMENTOS DE LOS FRAGMENTOS DE TEPLICE]

5

425. Hay tres grupos principales de personas – salvajes – bárbaros civilizados – europeos. El europeo está sobre el alemán como está este por encima del sajón – y el sajón por encima del habitante de Leipzig. Y por encima de aquel está el ciudadano del mundo. Todo lo nacional, temporal, local, individual, puede ser universalizado y por ende canonizado y transformado en *universal*. Cristo es un hombre de su tierra que fue ennoblecido de esa manera. Este toque individual de lo universal es su elemento romantizante. Así, pues, cada cual es nacional, e incluso el dios personal es un universo romantizado. La personalidad es el elemento romántico del yo.

5

426. Diferencia fundamental entre el antiguo y el nuevo Testamento. ¿Por qué Palestina y los judíos fueron escogidos para la fundación de la religión cristiana? Así como los judíos se fueron a pique con ello, así también los franceses en la actual revolución. / Perspectiva medicinal de la Revolución Francesa. ¿Cómo debieron ser curados? Su plan de sanación. ¿Cómo somos curados indirectamente nosotros por medio de ellos?

Astenia de los chinos; intromisión de los tártaros. Abordaje medicinal de la Historia de la Humanidad. /

8

427. No nos falta oportunidad de contemplar a personas fuera del mundo – antes y después del mundo – estambres determinados a ser personas y otros a no ser personas. Aquello – los niños – esto, los viejos.

17

428. ¿No debería ser un indicio en favor de la superioridad de las mujeres el hecho de que los extremos, en cuanto a su formación, sean mucho más impactantes que los nuestros? El tipo más infame no es tan distinto del varón más excelente como lo es la tipeja miserable de una noble señora. ¿Y no debería serlo también el hecho de que se digan muchas cosas buenas acerca de los varones y nada bueno acerca de las mujeres?⁴⁰

⁴⁰ A partir de esta anotación y hasta la N° 431 (con la parcial excepción de la N° 429) el tema es la mujer, ahora sí ya de la mujer admirada por Hardenberg y no más de las *femmes* caricaturizadas anteriormente. La tesis central es, en una palabra, la superioridad de la mujer respecto del varón y su vínculo con lo más elevado, llevada al

17

¿No comparten con lo infinito el hecho de que no pueden ser elevadas al cuadrado sino que más bien solo se pueden encontrar por vía de un acercamiento? ¿Y con lo más elevado el hecho de que están absolutamente cerca y sin embargo son buscadas siempre – el hecho de que son absolutamente comprensibles y sin embargo no son comprendidas, de que son absolutamente imprescindibles y sin embargo se prescinde de ellas la mayoría de las veces? ¿Y con seres más elevados el hecho de que se presenten como tan infantiles, llanas, relajadas y juguetonas?

17

También su mayor desvalimiento las eleva por encima de nosotros – tanto como su mayor capacidad de ayudarse a sí mismas, su mayor talento para la esclavitud y para el despotismo – Y de este modo están completamente por encima de nosotros y por debajo de nosotros y, sin embargo, son en ello más consistentes y más indivisibles que nosotros.

17

¿Las amaríamos también si esto no fuera así? Con las mujeres surgió el amor y con el amor las mujeres – de modo que no se entiende a ninguno de ambos sin el otro. A quien espera encontrar a las mujeres sin el amor y al amor sin las mujeres le va como a los filósofos que contemplaban el impulso sin el objeto y el objeto sin el impulso – y no veían a ambos simultáneamente en el concepto de “acción”.

límite en la formulación inicial del cuento de Hyazinth y Rosenblüte en la nota N° 431.

Materiales para el 17

Su *círculo*. Lo que aún no está a leur portée aún no está *maduro*. Sus ocupaciones. Lo que son para cada edad. Su formación. Al igual que los aristócratas romanos, no están para la producción sino para el goce de los resultados – para ejercer – no para intentar. *Chevalerie*. Su *complexión* – su belleza.

Son un dulce secreto – solo velado – no encerrado.⁴¹ De manera similar atraen los misterios filosóficos. Hetería.⁴² Sus potencias anímicas. Miradas hacia el futuro. El acto del abrazo. Las diosas griegas. Madonna.⁴³ Cada pueblo, cada época tiene su carácter femenino predilecto. Las mujeres en la poesía. Ser amadas es para ellas profundamente esencial. Sobre las estaciones femeninas. Solo el entendimiento separa a las mujeres y el amor.

8

429. La comida es solo una vida acentuada. Comer – beber – y respirar se corresponden con la triple partición de los cuerpos en sólidos, líquidos y gaseosos. Todo el cuerpo respira – solo los labios comen y beben – el órgano, precisamente, que expulsa de nuevo en sonidos diversos lo que el espíritu preparó y recibió por medio de los sentidos restantes. Los labios son tanto para la sociabilidad... ¡Cuánto merecen el beso! Cada dulce y suave proyección hacia afuera de los labios

⁴¹ La imagen del velo detrás del cual se oculta un profundo y fundamental misterio es característica de la obra de Novalis de esta época y ocupará un lugar protagónico en *Los discípulos en Saïs*, en particular en el cuento sobre Hyazynth y Rosenblüte, del que aquí encontramos un importante esbozo más adelante (cf. N° 431).

⁴² El término remite a antiguas asociaciones griegas, de distinta naturaleza, que en general implicaban el desarrollo de actividades (políticas, religiosas, erótico-amorosas) ocultas a la vista de la generalidad de la *polis*.

⁴³ Aparentemente se trata de la *Madonna Sixtina* de Rafael, visitada por Hardenberg en la pinacoteca de Dresde.

es un deseo simbólico de contacto. De esa manera, todo en la naturaleza nos invita figurada y humildemente a su disfrute; así, pues, toda la naturaleza debe ser femenina, doncella y madre al mismo tiempo.⁴⁴

17

430. El bello secreto de la doncella, lo que la vuelve en verdad tan indescritiblemente atractiva, es el presentimiento de la maternidad – la premonición de un mundo futuro que dormita dentro suyo y ha de desarrollarse hacia el exterior. Ella es el retrato más fiel y atinado del futuro.

17

431. Un favorito de la fortuna ansiaba comprender la inefable naturaleza. Buscó la misteriosa residencia de Isis. A su patria y a sus seres queridos los abandonó y no prestó atención, en el fragor de su pasión, al dolor de su amada. Largamente se prolongó su viaje. Las fatigas fueron grandes. Finalmente se encontró con una fuente y con flores que marcaban un camino hacia una familia de espectros. Estos le revelaron el camino hacia el santuario. Desbordante de alegría llegó hasta su puerta. Entró y vio – a su amada, que lo recibió con una sonrisa. Al mirar alrededor se encontró en su habitación – y una amena música nocturna bajo su ventana acompañaba la dulce resolución del misterio.⁴⁵

⁴⁴ Esta expresión “doncella y madre” reaparece en el quinto de los *Himnos a la noche* (I: 145) referida a María y en *Los discípulos en Saïs* (I: 93) referida a Isis en estos términos: “la madre de las cosas, la doncella velada”.

⁴⁵ La versión “final” (el texto en general quedó inconcluso) del cuento se encuentra en la *HKA* I: 91-95.

8

432. La luz es símbolo de la auténtica iluminación.⁴⁶ De este modo, la luz es, de acuerdo a la analogía – *acción* – de *autoafectación* de la materia. El día es, pues, la conciencia del astro, y mientras el Sol, como un dios, anima el centro en eterna independencia, los planetas, uno detrás del otro, van cerrando su único ojo por períodos más breves o más prolongados, renovándose con sueños refrescantes para una nueva vida y una nueva contemplación. También aquí, por ende, hay religión – pues ¿es acaso la vida de los planetas algo distinto de un culto del Sol? De modo que también aquí vienes a nuestro encuentro – primigenia religión de los parsis – y en ti hallamos la religión del universo.⁴⁷

8

433. Cuanto *más objeto* – tanto mayor el amor por él – a un objeto absoluto le corresponde un amor absoluto. Regreso a ti, augusto Keppler, cuya profunda inteligencia creó para sí un universo espiritualizado, moral;⁴⁸ a diferencia de lo que en nuestros tiempos es te-

⁴⁶ El término utilizado por Novalis es “*Besonnenheit*”, que en principio significa “buen juicio”, “sensatez”, “serenidad”, “equilibrio”. Está vinculado con el adjetivo “*besonnen*” proveniente de “*besinnen*” (“meditar”, “reflexionar”). Pero en este caso Novalis intenta aproximar al verbo “*besonnen*” (“estar al sol”, “tomar sol”) derivado directamente de “*Sonne*”, el Sol. La “iluminación” (espiritual) simbolizada por el concepto de “luz” se correspondería con la iluminación concreta que el Sol produce sobre los astros, haciéndolos visibles, activos, “despiertos”.

⁴⁷ La religión zoroástrica, en la que la imagen del fuego y la del Sol tienen un valor muy elevado en tanto símbolos de la potencia creadora de su divinidad, Ahura Mazda.

⁴⁸ Cf. el pasaje citado en la introducción de la carta a F. Schlegel del 20 de julio: “En mi filosofía de la vida cotidiana [se refiere a estos fragmentos escritos en Teplíce] se me ocurrió la idea de una astronomía moral (en el sentido de Hemsterhuis) e hice

nido por sabiduría – asesinar todo, rebajar lo elevado en lugar de elevar lo bajo – e incluso subordinar el espíritu del ser humano a las leyes del mecanismo.

8

434. ¿Qué es, pues, *el Sol*? Un cuerpo eternamente luminoso que solo puede ser excitado por sí mismo – y por ello activo siempre de manera independiente – ¿Y un planeta –? Un cuerpo relativamente excitable, dispuesto para el estímulo exterior.

8

435. La luz es un vehículo de la comunidad – del universo – ¿No existe esta auténtica iluminación asimismo en la esfera espiritual?⁴⁹

8

436. Los astros, como nosotros, oscilan en una iluminación y un oscurecimiento alternados – Pero a nosotros, como a ellos, se nos concedió, estando a oscuras, a pesar de todo, el brillo consolador y esperanzador de otros astros compañeros que iluminan y son alumbrados.

8

437. Los cometas son seres verdaderamente excéntricos – capaces de la más elevada iluminación y del más elevado oscurecimiento – un

el interesante descubrimiento de la religión del universo visible. Te sorprenderías de ver cuán lejos llega esto” (IV: 255). El “augusto Keppler” es el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630), autor de la teoría acerca de la forma elíptica de las órbitas de los planetas alrededor del Sol.

⁴⁹ Cf. la primera nota al apunte 432.

auténtico Ginnistán –⁵⁰ habitado por espíritus poderosos, buenos y malos – lleno de cuerpos orgánicos que se dilatan en forma de gas y – pueden condensarse en forma de oro.

8

438. La noche tiene dos variantes – una astenia indirecta y una directa – Aquella surge por enceguecimiento – por luz excesiva – esta, por falta de luz suficiente. De modo que también hay una ausencia de iluminación causada por falta de autoestimulación – y una ausencia de iluminación causada por exceso de autoestimulación – allí, un órgano demasiado tosco – aquí, uno demasiado delicado. Aquella es aumentada por una reducción de la luz o de la autoestimulación – esta, por un incremento de lo mismo – o por debilitamiento y fortalecimiento del órgano. La noche y la ausencia de iluminación por falta es la más frecuente. A la ausencia de iluminación por exceso se le llama locura. La distinta dirección de la autoestimulación excesiva modifica a la locura.⁵¹

8

439. La comida compartida es una acción simbólica de unificación. Toda unificación excepto el matrimonio es, con certeza, una acción orientada, determinada por un objeto y a la vez determinante de este mismo objeto. El matrimonio, por el contrario, es una unificación total independiente. Todo disfrutar, apropiarse y asimilar es un comer; o, más bien, el comer no es más que una apropiación. De ahí

⁵⁰ Imagen recuperada por Novalis en varias ocasiones importantes (entre ellas, en el cierre de la primera parte de *Heinrich von Ofterdingen*, en donde simboliza la fantasía), Ginnistán es un espacio poblado por entidades fabulosas proveniente de los cuentos de hadas árabes.

⁵¹ En todo este fragmento “ausencia de iluminación” es traducción de “*Unbesonnenheit*”. Cf. la primera nota al apunte 432.

que todo disfrute espiritual pueda ser expresado por vía de la comida –. En la amistad, de hecho, uno se alimenta de su amigo, o vive a partir de él. Es un auténtico tropo sustituir el cuerpo por el espíritu – y, en una eucaristía de un amigo, disfrutar, con imaginación audaz y suprasensible, de su carne en cada bocado, y, con cada sorbo, de su sangre. Por cierto que al gusto débil de nuestros tiempos esto se le presenta como algo completamente bárbaro – pero ¿quién los manda a pensar en sangre y carne cruda y putrescible? La apropiación corporal es lo suficientemente misteriosa como para ser una bella imagen de la *opinión* espiritual – y ¿son verdaderamente algo tan repugnante y tan bajo la sangre y la carne? En verdad hay aquí más que el oro y el diamante, y ya no está lejos el día en que se tendrán conceptos más elevados del cuerpo orgánico.

¿Quién sabe qué símbolo sublime será la sangre? Precisamente lo repugnante de los componentes orgánicos permite inferir algo muy eminente en ellos. Nos estremecemos ante ellos como ante espectros y con espanto infantil intuimos en esta mezcla singular un mundo misterioso que podría ser un viejo conocido.

Pero volviendo a la eucaristía – ¿no se podría pensar que nuestro amigo ahora sería un ser cuya carne sería pan y su sangre, vino?

De este modo disfrutamos del genio de la naturaleza todos los días y de este modo toda comida se torna una eucaristía – una comida que alimenta el alma tanto como sustenta al cuerpo – un medio misterioso de una transfiguración y una deificación en la Tierra – de un trato vivificador con lo absolutamente viviente. A lo indecible lo saboreamos en el sueño – despertamos, como el niño en el seno materno, y nos damos cuenta de cómo cada renovación y cada fortalecimiento nos

llegó por gracia y amor y de cómo el aire, la bebida y el alimento son componentes de una persona indescritiblemente querida.⁵²

17

440. El carbón vegetal y el diamante son un único material – y aun así ¡qué diferentes! – ¿No ocurrirá lo mismo con el hombre y la mujer? Nosotros somos arcilla – y las mujeres son ópalos y zafiros, que de igual modo se componen de arcilla.⁵³

8

441. ¿Solo el beber glorifica a la poesía? ¿Qué pasaría si la poesía también fuera un alma fluida? El comer despierta el ingenio y el humor – de ahí que los gourmets y las personas gordas sean tan graciosas – y que en la comida se den tan fácilmente la broma y la conversación alegre. Y también tiene impacto sobre otras habilidades, serias. En la mesa se disputa y se argumenta con gusto y muchas verdades se descubren en la mesa. El ingenio es electricidad espiritual – para ello hacen falta cuerpos sólidos – En la mesa también se generan amistades con facilidad – entre personas *rígidas*, con la mayor facilidad – ¿Quién no intuye aquí un magnetismo anímico?⁵⁴ La hora de la comida es el período más notable del día – y tal vez el objetivo – la flor

⁵² Como señala Samuel, el contenido de este fragmento fue reformulado poéticamente en el séptimo de los *Cantos espirituales* de Novalis.

⁵³ De las dos piedras vinculadas aquí a la mujer se pensaba que poseían propiedades mágicas, protectoras. El zafiro era tenido en muy alta estima en la alquimia, a la que Novalis dedicaría muchísima atención.

⁵⁴ El magnetismo es una de las “obsesiones” científicas de Novalis que más intervienen en su obra literaria, como se advierte con especial claridad en el cierre de la primera parte de *Heinrich von Ofterdingen*. A partir de este año de 1798 las teorías científicas y pseudocientíficas sobre magnetismo, galvanismo, mesmerismo y alquimia son una constante tanto en la obra teórica como en la estrictamente literaria de Novalis.

del día. El desayuno es el capullo. Los antiguos también aquí eran más expertos en cuanto a la filosofía de la vida – Comían solo una vez, además del desayuno – al atardecer, una vez concluidas sus ocupaciones. La doble comida debilita el interés. En medio de la comida – una presentación teatral – música y lectura – La comida, según una auténtica didáctica de la vida, es en sí misma una curva. Iniciada con los platos más livianos – luego intensificada – y concluida nuevamente con los más livianos. El comer debe durar mucho – más que el tiempo de digestión – el cierre lo marca al final el sueño.

8

442. /El sueño. El levantarse. La mañana, etc./

El sueño es una detención del órgano más elevado – una retirada del *estímulo espiritual* – del estímulo que debe ser absolutamente. La arbitrariedad está cohibida –. El dormir, analogía de la muerte. Sueño corto – pero más frecuente. Su *efecto restaurador*. Es un indicio de que se ha dormido apropiadamente – cuando uno enseguida está animado. Cuanto menos sueño precisa – tanto más completo es uno. Una interrupción momentánea fortalece casi más que una larga. Semi-consciencia en el sueño. Las peculiares imágenes oníricas. *La vida es sueño*.⁵⁵ /El tiempo fusiona los objetos./ Toda mirada hacia el futuro como algo lleno de potente y múltiple vida es una mirada matinal. Curva poética del Sol. La vida acaba, como el día y como un drama perfecto – melancólica – pero con una sublime esperanza. La noche es sentimental, como la mañana es ingenua.⁵⁶ La mañana debe ser *rigurosa y diligente* – la noche, *voluptuosa*. También el trabajo

⁵⁵ Se refiere a la famosa obra de Calderón, muy apreciada por los románticos alemanes en general.

⁵⁶ Nueva referencia (cf. el fragmento 29) a la distinción de Schiller en *Poesía ingenua y sentimental*.

debe crecer cerca del mediodía y llegando a la comida reducirse un poco de nuevo. Temprano, nada de sociedad. Por la mañana uno es joven y por la noche viejo. Cada noche debe encontrar nuestro testamento – y nuestras cosas en orden. Un vínculo formado también para la muerte – es un matrimonio – que nos da una compañera para la noche. En la muerte el amor es el más dulce de todos; para los amantes la muerte es una noche de bodas – un misterio de dulces misterios.

¿No es sagaz buscar para la noche un refugio agradable?
Sagazmente actúa, pues, – quien también ama a los durmientes.

El crepúsculo – es siempre una hora nostálgica, tanto como el amanecer es una alegre hora de esperanza.

REFERENCIAS

- DE LIGNE, Charles-Joseph (1796), *Mélanges Militaires, Littéraires, et Sentimentaires*, tome XII: *Mes écarts ou ma tête en liberté, et mélange ou essai tres négligé de plusieurs genres de poesies* (Leopoldberg près de Vienne: Walther).
- FRANK, Manfred (1969), “Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»”, *Euphorion* 63: 88-116.
- NOVALIS (1960 ss), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, edición histórico-crítica fundada por Paul Kluckhohn y Richard Samuel y llevada a cabo por Richard Samuel con colaboración de Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz [“historisch-kritische Ausgabe”: *HKA*] (Stuttgart: Kohlhammer).

- ____ (1987), *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, tomo 3: *Kommentar*, comentarios por Hans Jürgen Balmes, ed. por Richard Samuel y Hans-Joachim Mähl (München: Hanser).
- SCHLEGEL, Friedrich (1798), “Über Goethe’s *Meister*”, *Athenaeum*, I, 2: 147-178.
- STRACK, Friedrich & EICHELDINGER, Martina (eds.) (2011), *Fragmente der Frühromantik*, (Berlin: De Gruyter).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Carlos Astrada. *Nietzsche. Profeta de una edad trágica*. Edición a cargo de Martín Prestía. Buenos Aires: Meridión, 2021, 286 páginas.

Nietzsche. Profeta de una edad trágica es la primera publicación del sello editorial Meridión que se ocupó de una obra de Carlos Astrada. Pocos meses después, también en 2021, y con un profundo y completo estudio introductorio de su editor, el Dr. Martín Prestía, vio la luz el tomo I (1916-1943) de los *Escritos escogidos. Artículos, manifiestos, textos polémicos*, compilación de más de una centena de textos, muchos de ellos desconocidos o dispersos e ignorados por la crítica, insoslayable para la revisión y discusión actual de la obra del filósofo oriundo de Córdoba. Asimismo, como puede leerse anunciado en la solapa de *Nietzsche. Profeta de una edad trágica*, la editorial tiene planificada la publicación de otros títulos de este filósofo argentino, tales como *La revolución existencialista*, *El juego existencial*, *La ética formal y los valores* y *El marxismo y las escatologías*. A la labor de Prestía, que hoy despunta como el principal y más actual intérprete y curador de la obra de Astrada, hay que agregar la inmi-

nente publicación de los dos tomos (1907-1947 y 1947-1970) del variado epistolario de este pensador fundamental, que verán la luz en 2022 por medio de la editorial de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Esta nueva edición de *Nietzsche. Profeta de una edad trágica*, texto aparecido por primera vez en 1945, es mucho más que una reimpresión que busque rescatar del olvido una pieza central de la filosofía argentina. No sólo cuenta con un valioso estudio preliminar que sirve al mismo tiempo de guía de lectura del texto, así como de breve introducción al pensamiento de Carlos Astrada, sino que trashuma entre los palimpsestos que hacen a su historia y sentidos, los cuales se mueven con mayor o menor sutileza entre pasado y futuro, metafísica y política, poesía y filosofía. De hecho, el gran aporte editorial de este volumen es justamente el de asumir la responsabilidad de enmarcar la obra en cuestión explorando los puentes y abismos con su segunda edición, *Nietzsche y la crisis del irracionalismo*, que data de 1961, y la

tercera y póstuma versión, de 1992, titulada *Nietzsche* y organizada por Rainer H. Astrada, hijo del filósofo argentino. Para ello, la presente edición hace asequible al lector las distintas modificaciones de relieve aparecidas mediante señalamientos explícitos y complementadas por medio de notas del editor a lo largo del libro en consonancia con las advertencias y aclaraciones del estudio preliminar. En esa misma línea, el volumen ofrece cuatro proteicos apéndices sobre Nietzsche: dos que preceden al texto de 1945 (“Nietzsche, filósofo de la vida” y “Ruptura con el platonismo”) y que fueron recuperados luego en *Temporalidad* (1943); uno que orbita en torno a las transiciones y reelaboraciones astradianas de fines de la década de 1950 (“El retorno de lo igual y su significación existencial”, de 1953) y que decantará en forma fragmentaria en el quinto capítulo de *El marxismo y las escatologías* (1957); y un aporte documental de interés: el programa de clases “La metafísica de Nietzsche (Voluntad de poder y retorno de lo igual)”, correspondiente a la materia *Gnoseología y metafísica*, que Astrada dictó en 1953 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A través del estudio preliminar, el lector podrá apreciar el complejo lugar que ocupó la obra de Nietzsche en las investigaciones de Carlos Astrada: como piedra angular de su acercamiento a las filosofías vitalistas durante su período de juventud, como tópico remanido en las discusiones de la intelectualidad argentina, como motivo apropiado por las ideologías totalitarias europeas, para luego trastocarse en terreno de disputa sobre el significado de la filosofía existencial –en abierto debate con el influyente pensamiento de Martin Heidegger–, para finalmente, en sus últimas obras, colorear con tonos humanistas la remozada lectura astradiana de la dialéctica de Hegel y Marx. Pero, sobre todo, como punto de partida para la elaboración de cuestiones de resonancias ético-políticas de primer orden que atraviesan de cabo a rabo toda la producción de Astrada: ¿cuáles son las posibles relaciones entre ciencia, técnica y vida humana? ¿qué ‘libertades’ aún no ha conquistado el hombre moderno? ¿qué Modernidad alternativa es posible proyectar asumiendo el riesgo de no renunciar ni a la razonabilidad ni a los impulsos vitales? En la dilatada bús-

queda por modular estas preguntas y perspectivas con, ante, y contra Nietzsche, sin perder la coherencia o desconocer sus interlocutores presentes y pasados, Astrada remontará ideas y conceptos, como los de mito, cuerpo, humanidad, animalidad, técnica y paisaje, que tocan los contornos de nuestras sensibilidades filosófico-políticas más actuales, cuyas raíces más o menos mustias se arremolinan en silencio en torno al monumental árbol del nihilismo.

“Sobrepasar el momento de la negación hacia una nueva afir-

mación representaba, para Astrada, la gran tarea de la filosofía de su tiempo. Esa tarea permanece vigente”. Con estas palabras, Prestía da cierre a su esclarecedor estudio introductorio de esta nueva edición de una de las más importantes investigaciones sobre la obra de Friedrich Nietzsche en la filosofía argentina del siglo XX, sumando este volumen a los más ejemplares y recientes aportes en torno a la actualidad de la filosofía en español.

Facundo Bey
INEO-CIF-CONICET

Silvia Vizzardelli. *Teleplastia. Saggio sulla psiche interrotta*. Napoli-Salerno: Orthotes, 2021, 194 páginas.

Cuando Kierkegaard quiso dejar la actividad de escritor, lo que llamó “el mundo del hombre estético” y “dedicarse a la vida de pastor” terminó en una argucia: escribir reseñas, lo que no hizo sino reafirmar su condición. Las reseñas podrían verse como una forma de dar voz en el nombre de otro a ideas que se gestan y al dar voz, de darse completamente al mundo (véase Patricia Dip, *Kierkegaard. Estudio preliminar y selección de textos*, Buenos Aires, Galerna, 2018, pp. 135-138 y 233-

239). Por lo que el pretexto de alejarse provocó el volverse cada vez más cerca al mundo de su presente. Sus reseñas de novelas de la época eran críticas sociales. Y aquí reside el *legame* que existe entre una filosofía de la individualidad en Kierkegaard hacia una de lo colectivo, que imbrica tan bien su pensamiento con uno liberador a lo Gramsci (Dip 2018: 15).

Reseñar *Teleplastia. Saggio sulla psiche interrotta* de la filósofa italiana Silvia Vizzardelli

opera doblemente en este sentido kierkegaardiano inicial. Por un lado, mostrar el estado presente de estas investigaciones, que con un episodio como el reciente confinamiento sanitario han asumido una nueva luz, por el acento sobre la cuestión de crear formas mediante comunicación a distancia. Por otro lado, porque Kierkegaard habló de “mediatez”, término esencial que recorrerá este ensayo. Kierkegaard habló de la mediatez de la vida estética, en la cual la música sería la reveladora de una *naturmagten* (en danés, “fuerza de la naturaleza”), en relación a su poder fuertemente sensual, primer movimiento del *eros* que no puede ser puesto en palabras.

Silvia Vizzardelli, filósofa de la música, nos llevará desde una mediatez como primera elemental acepción, la del ver y el tocar, a otra mucho más perspicaz y sutil, que tiene resonancias con la búsqueda kierkegaardiana espiritual más allá de la sensualidad *inmediata*. Según Blanchot, autor en quien se apoyará, “[l]a presencia inmediata es la presencia de lo que no puede estar presente, la presencia de lo inaccesible, una presencia que siempre excluye o trasciende el presente” (*La con-*

versazione infinita. Scritti sull' insensato gioco di scrivere, Torino, Einaudi, [1969] 2015: 47-48). La mediatez que pensó Blanchot paradójicamente como distancia, la mediatez de la “no-relación” y la interrupción en el lenguaje y las relaciones, pero mucho antes caracterizadora de toda la experiencia mágica en tanto espontánea, en tanto ésta no exhibe ligazón causal, y que permeará toda la labor psicoanalítica de Lacan, llegando a acentuarse radicalmente en nuestros días con las nuevas experiencias de comunicación remota.

El punto de partida de Vizzardelli se inscribe así en un problema que excede la historia de la filosofía y que ha causado espanto a filosofías ortodoxas. El conocimiento mediúmnic, la magia, y la relación que toda esa experiencia tiene con la cura a través de la palabra y el origen del psicoanálisis mismo. Se trata de un ensayo de filosofía del psicoanálisis o de sus fundamentos. Y en este sentido apartado de la visión freudiana literal de la inacción o interrupción como perturbación narcisística, o la idea de la impotencia literal. Porque lo que aquí se rescata es justamente lo opuesto, la inacción o acción remota como potencia de nuevos

modos del encontrar y encontrarse: “Teleplastías, telegrafías, telepatías. No hablaremos de otra cosa en este libro, en la creencia de que además de la filosofía, el psicoanálisis también ha podido hacer una contribución esencial en la dirección de estas correlaciones a larga distancia. Diría más: el psicoanálisis ha hecho de la hipótesis de una relación sin relación su punto fuerte, aun cuando parecía no darse cuenta. La escucha del analista es a la vez intensa y disociada” (22).

Las teleplastías son fenómenos visuales curiosos que aparentan definir formas, como por ejemplo rostros de forma espontánea y sin ninguna intervención que se han encontrado en distintas superficies. Tienen vinculación directa con la magia. La magia entendida de una manera diferente a lo pre-lógico. La filósofa Susanne Langer acudió al saber mágico como saber originario del que se desprenden todas las demás formas de arte, para una exploración de la lógica del sentimiento que porta un saber de tipo presentativo (véase *Philosophy in a New Key*, cap. 7, “Life symbols: The roots of myth”). Vizzardelli unirá una y otra cosa, teleplastía, magia y arte en su concepción del

arte como evasión radical y pontificación del desconcierto.

Tele refiere a distancia. Teleplastía, a crear formas a distancia. Telequinesis, al movimiento que se imprime a distancia. Telepatía, afectividad que se despierta a distancia. El mismo psicoanálisis estuvo imbuido de estas prácticas al operar sobre la palabra, fundado en una correlación mente-cuerpo fuera del esquema de las ciencias positivas de su época. La física de Einstein contiene desarrollos sobre acciones espectrales a distancia. Y el mismo Nietzsche acudió a este fenómeno cuando refirió a ese extraño efecto de los encuentros con mujeres a distancia en la *Gaya ciencia*. Todos fenómenos donde la relación se basa en la no-relación, la lejanía se vuelve paradójicamente cercanía.

Vizzardelli acude al mito de Orfeo y Euridice. El mito del duelo, del fantasma entendido no como evaporación sino como fantoma de consistencia plástica. Acudiré yo al poema de amor de la poeta inglesa Denise Levertov (*Here and now*, USA: City lights, 1957), evocativo de la experiencia amorosa como portadora de una consistencia inconsistente:

Love poem

*Maybe I'm a 'sick part of a
sick thing'*

*maybe something
has caught up with me
certainly there is a
mist between us*

*I can barely
see you*

*but your hands
are two animals that push the
mist aside and touch me.*

Es significativo el final del poema donde Levertov acude a la imagen del animal que “aparta la niebla y toca”. Tanto aquí como en el mito de Orfeo: “la renuncia a saturar el espacio intermedio es lo que hace que se eleve más allá el verdadero árbol, el mundo, la verdadera Eurídice” (19). El poema encierra otra manera de decir esa *intimitá clandestine* que vivencian los cuerpos a distancia. Sobre la interrupción y la discontinuidad en el amor y la amistad Blanchot escribe, a propósito de su amigo Bataille: “Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde,

no obstante cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos) y sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación. Aquí, la discreción no consiste en la sencilla negativa a tener en cuenta confidencias (qué burdo sería, soñar siquiera con ello), sino que es el intervalo, el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo la que hay entre nosotros la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él ni de mi saber sobre él (aunque fuera para alabarle) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra” (*La amistad*, Madrid, Trotta, [1971] 2007: 266).

El otro, no es según Blanchot, Dios o un momento de la existencia superuniversal, sino lo desconocido en su infinita distancia (8). Pero el análisis de Vizzardelli no halla confines y va hacia formas que exceden las relaciones

humanas, los fenómenos psíquicos y los físicos como correlaciones a distancia sin interacción causal directa, para adentrarse en un plano de resonancia diversa: La filosofía es teleplástica (21). Y no se refiere con ello a las nuevas filosofías de la plasticidad que apuntan a la capacidad formadora humana. Por el contrario, “nuestro hombre está más bien desplazado, deslocalizado, desequilibrado y no siempre hacia ese ‘efecto orquídea’ que encaminaría a nuestra especie por el camino de la belleza” (10).

La filosofía antigua conoció a los fantasmas, Demócrito creía que éstos eran especie de ídolos a cargo de la ligazón entre las ideas y el mundo y en este sentido, fantasmal, ya se comprende que se producía una discontinuidad entre mente y mundo. Por un lado, el fantasma permite que se comuniquen; por otro, revela una infinita distancia. De las cosas se desprenden imágenes, que son átomos volátiles, y ellas van a parar al ojo para ser incorporadas en su forma inmaterial por el sujeto cognoscente. Según Cantagalli, esto tuvo un origen en la observación: “Muy probablemente, la ingenua invención tuvo su razón de ser a partir de la imagen que se

produce en la pupila del ojo humano, hecha espejo por su brillo, de las cosas circundantes” (“La filosofía del fantasma”, *Rivista di Filosofia Neo-Scholastica*, 22, 1930: 112).

Vizzardelli apunta que el atomismo democríteo, que ha sido el inicio de una visión materialista reduccionista, tiene con el esbozo de la imagen fantasmal, una viable interpretación paralela, que se opone a la tradición materialista del atomismo: “¿Pero estamos seguros de que el pensamiento de Demócrito está consignado, sin tregua, a esta forma de materialismo? En una inspección más cercana en su descripción de los movimientos de los ídolos, el movimiento de un aparato a otro no ocurre a través de un sistema proyectivo, es decir, una correspondencia uno a uno, que trae las sensaciones al alma, sino más bien a través de un sistema de salto” (12).

En una intervención anterior, Vizzardelli, apoyada en Derrida, se dedicaba a exponer el origen doble del pensar (cf. “Sull Notes magico di Freud”). En efecto, pensamos con figuras, imágenes, formas que se desprenden del pensamiento pero no se producen en él. “Cualquier acto creativo escribe una doble partitura.

Lo que pensamos, manteniendo la característica de ser, precisamente, un objeto de pensamiento, nunca se identificará, sin embargo, con su producto” (14).

En los cuatro capítulos que configuran el libro, el tema de la magia, el origen del psicoanálisis, la interrupción o separación como inmediatez en la poesía, la filosofía como teleplastia, Vizzardelli arriesga una filosofía que

pone todo al revés (“evasión radical”), tanto a filosofías analíticas, como a posmodernismos escépticos. La interrupción, el corte, la deriva y el desvío, vuelven su lectura teleplástica una aventura y una oportunidad para todo pensar que viene.

Marianela Calleja
UNS

GALERÍA

Clorindo Manuel José Testa (Nápoles, 1923 – Buenos Aires, 2013) estudió Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, carrera de la que egresó en 1947. Al año siguiente, se incorporó a la Oficina del Plan Regulador de Buenos Aires, órgano municipal inspirado en las ideas de Le Corbusier. En 1951, pasó a formar parte de la Dirección de Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires y, junto con Boris Dabinovic, Augusto Gaido y Francisco Rossi, ganó el concurso para edificar la sede de la Cámara Argentina de la Construcción.

En 1952, Testa realizó su primera exposición individual en la Galería van Riel, dando comienzo a su actividad plástica. Paralelamente, diseñó edificios públicos y privados, incorporando las características distintivas de su arquitectura: el uso del hormigón, los colores primarios y las formas puras. Entre sus construcciones más destacadas, se cuentan el Banco de Londres y América del Sud (hoy Banco Hipotecario) y la Biblioteca Nacional, obras paradigmáticas de la arquitectura brutalista de la región.

En 1957, se integró al Grupo de los Siete Pintores Abstractos, más tarde vinculados a la revista *Boa*, y desde 1958 actuó junto al llamado Grupo de los Cinco. Entre 1975 y 1994, participó orgánicamente del Grupo de los 13, en el marco del Centro de Arte y Comunicación (CAyC)). Con posterioridad, exhibió en diversas galerías y museos de la Argentina y del exterior obras tales como *Composiciones en blanco y negro*, *La peste en Ceppaloni*, *Mediciones*, *gritos*, *manzanas de Buenos Aires* y *Cuadrículas*. En 2022, el conjunto de su obra fue distinguida por la Fundación Konex con el título de “Inolvidable”.

La producción arquitectónica de Testa cuestionó los modelos urbanísticos modernos, “que dejan a los habitantes a merced de agentes contaminadores, polución, hacinamiento, despersonalización y catástrofes ecológicas (Andrés Duprat, dir., *Clorindo Testa: “esta es mi casa”*, exposición curada por María José Herrera y Mariana Marchesi, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2021: 44). Esta crítica se hace presente en el políptico *De la vida en la ciudad* (1996), que reproducimos en estas páginas: “Con claro tono humorístico, en la serie de doce grandes papeles colgantes (tintas), un porteño (tal vez un paródico autorretrato) describe su visión ‘recortada’ de Buenos Aires a través de una ventana. Recortada gracias a la edificación con medianeras, metodología que se utilizó en el Nuevo Mundo, y que Testa apreciaba porque permitía a las paredes actuar como superficies reflejantes que iluminaban, aunque no hubiese sol directo. No obstante, la pequeña vista disponible habla a las claras de la falta de espacio, y el artista aborda la crítica satirizando las limitaciones que impuso la arquitectura en su afán de estandarizar el modo de habitar” (*ibid.*)



De la vida en la ciudad (políptico), 1996. Tinta sobre papel, doce piezas de 202 x 100 cm.
Colección Clorindo Testa

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 corchetes y en bastardillas, por ejemplo: [*mimetiké téchne*], [*imitatio naturae*], [*élan*], [*Pathosformel*]. Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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

