

Boletín de estética

EMPATÍA Y NOSTALGIA DIASPÓRICA

· *Carlo Serra* ·

SOBRE EL CONCEPTO DE *DAS AUSDRUCKSLOSE*
EN WALTER BENJAMIN

· *María Paula Viglione* ·

EL CRÍTICO MUSICAL Y EL ASNO DE ZARATUSTRA
Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz

· *Mauro Sarquis* ·

Comentarios bibliográficos
Galería

EMPATÍA Y NOSTALGIA DIASPÓRICA

· *Carlo Serra* ·

SOBRE EL CONCEPTO DE *DAS AUSDRUCKSLOSE*

EN WALTER BENJAMIN

· *María Paula Viglione* ·

EL CRÍTICO MUSICAL Y EL ASNO DE ZARATUSTRA

Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz

· *Mauro Sarquis* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

AÑO XVIII | PRIMAVERA 2022 | N° 61

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 de Salerno)

Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – 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, Berlín)

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

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

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

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heineberg

Primavera 2022

SUMARIO

Artículos	5
Carlo Serra	
Empatía y nostalgia diaspórica	7-41
Paula Viglione	
Sobre el concepto de <i>das Ausdruckslose</i> en Walter Benjamin	43-67
Mauro Sarquis	
El crítico musical y el asno de Zaratustra.	
Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz	69-108
Comentarios bibliográficos	109
Galería	121

ARTÍCULOS

Carlo Serra es Doctor en Filosofía. Es investigador en la Università della Calabria, donde enseña Estética y Filosofía de la Música. Sus intereses se centran en el estudio de la morfología melódica, la escansión rítmica y la investigación fenomenológica de las relaciones entre el simbolismo y el fenómeno de la coloración tonal en la escucha. Codirige la colección de estudios filosóficos “Il Duocaedro” de la Università degli studi di Milano. Es autor de *Intendere l'unità degli opposti: la dimensione musicale nel concetto eracliteo di armonia* (2003), *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale* (2005), *Lascoltatore in cammino: Hegel e la narritività musicale* (2008), *Musica, corpo, espressione, Estetica e Critica* (2008) y *Come un suono di natura* (2020). Correo electrónico: carloserrafilosofia@gmail.com

María Paula Viglione es Doctora en Filosofía y Licenciada en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente de Filosofía en dicha Facultad y en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Ha realizado una estancia de investigación en el Husserl-Archiv de la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg bajo la dirección de Hans Helmuth Gander, financiada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Su línea de investigación abarca la filosofía de la historia de comienzos del siglo XX, en particular en el pensamiento temprano de Walter Benjamin y Martin Heidegger. Correo electrónico: mariapaulaviglione@gmail.com

Mauro Sarquis es Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín, donde se desempeña asimismo como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Estética. Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de Filosofía “Ezequiel de laso”, se especializa en la recepción argentina del pensamiento de Friedrich Nietzsche durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en la estética musical de Mariano Antonio Barrenechea y de Juan Carlos Paz. Correo electrónico: sarquismauro@gmail.com.

EMPATÍA Y NOSTALGIA DIASPÓRICA

· Carlo Serra ·

Carlo Serra
Università della Calabria

Empatía y nostalgia diaspórica

DOI: 10.36446/be.2022.61.305

Traducido del italiano por Alejandro Marquínez (CIF) y Marianela Calleja (UNS)

Resumen

Las profundas relaciones que ligan el mundo de la *Quinta Meditación Cartesiana* de Husserl al problema de la empatía han sido objeto de análisis muy ricos, dentro del estudio de las formas interpretativas de la intersubjetividad. Este estudio entrelaza el tema empático al mundo de la así dicha nostalgia diaspórica en la prospectiva de una valoración teórica del tema de la síntesis pasiva. Las relaciones vinculadas a las formas sintéticas generadas por la relación fondo-trasfondo, parecen de hecho constituir un terreno ideal para repensar en términos antropológicos el tema de la identidad por diferencia, que Husserl utiliza casi obsesivamente en los párrafos más explícitamente metodológicos de aquel texto, en una articulación que aspira resolver el enigma de la forma empática.

Palabras clave

Fenomenología; Síntesis pasiva; Prospectivismo; Reciprocidad lógica; Transculturalismo

Empathy and Diasporic Nostalgia

Abstract

The deep relationships that link the world of Husserl's *Fifth Cartesian Meditation* to the problem of empathy have been the subject of much rich analysis within the study of interpretative forms of intersubjectivity. This essay interweaves the empathic theme with the world of so-called diasporic nostalgia from the perspective of a theoretical valorization of the theme of passive synthesis. In fact, the relations linked to the synthetic forms generated by the figure-background relationship seem to constitute an ideal terrain for rethinking in anthropological terms the theme of reciprocity between differences, which Husserl uses almost obsessively in the most explicitly methodological paragraphs of that text, in a joint that aspires to solve the enigma of the empathic form.

Keywords

Phenomenology; Passive synthesis; Prospectivism; Logical reciprocity; Transculturalism

Recibido: 18/08/22. Aprobado: 21/09/22.

1. LA EMPATÍA COMO ACCESO, EMPATÍA COMO DISTANCIA

En la impostación husserliana, el nudo de la empatía se vincula a las condiciones de composibilidad del otro: separar mis vivencias de aquellas del otro implica la fundamentación de una relación de reciprocidad y diferencia. Reciprocidad porque cuanto vale para mí en el campo fenomenológico debe valer para él; diferencia porque, estructuralmente, el aquí y ahora de una subjetividad no pueden ser comparables a la de otra, *so pena* de la pérdida de la identidad.

Asumida esta doble perspectiva, no es sin embargo sencillo seguir el desarrollo de la discusión sobre la empatía en los textos husserlianos, editados e inéditos: se articula desde las lecciones sobre *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (1910-1911), donde la cuestión de lo empático se combina con el tema de la relación entre yo, mónada y ambiente (Husserl [1973] 2008: 74-77), pasando a través de las tentativas de reconocimiento del otro en la *Quinta Meditación Cartesiana*,¹ hasta las poderosas elaboraciones que atraviesan las cuestiones fundamentales del XLII volumen de Husserliana, en un esfuerzo de elaboración de lo empático, que trata de despojarlo de su naturaleza psicológica para incluirlo en el marco fundante del trascendental.

¹ Véase la oscilación de la argumentación de la temática del otro, del plano del vínculo psico-físico al de la apercepción, hasta la ausencia de coincidencia espacial, que adelanta la relación con la cosa vista por el otro en Husserl ([1950] 2017: 202-204).

Para establecer una respuesta paradójica a una inmediatez imposible, Husserl parece replegarse a menudo sobre una dialéctica entre co-pertenencia y presentificación, capaz de impulsar el discurso sobre la empatía en dirección a una fundamentación de la intersubjetividad, que encuentre el propio núcleo proliferativo en el común abrirse de una ventana sobre un terreno que se sostiene apoyándose al estilo del mundo, a las regularidades de su manifestarse.

La empatía permanece como un nudo, que no debe desatarse nunca completamente, so pena de la pérdida de la diferenciación entre lo mío y propio en la articulación de las formas de la correlatividad trascendental; por otra parte, el abarcar temas tan diversos parece, con todo, casi empujar al lector a una continua reactualización del carácter de enigma de lo empático, imponiéndole comprobar las articulaciones ya que mostrarían aspectos que podrían, al menos, encuadrar mejor lo que permanece, después del pasaje al trascendental.

Del resto, hasta las *Lecciones* de 1910, Husserl advierte que sin una crítica profunda de los aspectos fusionales, sin una vinculación que se abra como una ventana desde la cual describir los modos de la alteridad, no será posible plantear una correcta descripción del aparecer de una conciencia como la mía pero distinta de la mía (Costa 2008: XXXIII): la empatía resulta un acceso indispensable para acceder al *otro*.

2. ¿SOBRE QUÉ PLANO SE COLOCAN LOS ANÁLISIS?

La fuerte reelaboración husserliana se apoya sobre algunas recurrencias temáticas: una en particular, el rechazo de una indistinción entre mis vivencias y aquellas del otro, coloca la discusión sobre el terreno de un análisis de tipo estático de la experiencia de la alteridad.

Conviene focalizar una tríada de conceptos que, como ha mostrado Vincenzo Costa, se vinculan indisolublemente, en la perspectiva de definir las condiciones de posibilidad para la apercepción del otro yo (2006: 109-125).² Los instrumentos conceptuales que operan en este marco son la transposición analógica, la síntesis pasiva y el modificarse de la percepción del ahora-aquí del yo, respecto del emerger de la presencia corpórea de otro yo.

La transición operada por símiles relaciones estructurales lleva la dimensión de la mónada a un desarrollo que toma forma precisamente por la condición de diferenciación del yo, ligada a la asunción de que el yo cumple siempre sus experiencias en primera persona. La empatía se reduce a una forma de nostalgia por una unidad imposible, que necesita ser reconstruida yendo a las condiciones externas de reciprocidad entre Yo y Otro: sólo en la privación se pueden determinar las condiciones de posibilidad de la experiencia del otro, en las transiciones corpóreas que habitan el mundo de la *Paarung*, que, moviéndose en el marco de las síntesis pasivas, comienzan a articularse sobre el plano de lo pre-categorial.

El procedimiento argumentativo de la *Quinta Meditación* apunta a una transición que, de la forma solitaria, trascendental, se abra hacia una perspectiva ontológica, profundamente cartesiana en el espíritu radical que tiñe el estilo, dirigida a reconstruir aquella comunidad de mónadas capaces de constituir un único y mismo mundo (Husserl [1950] 2017: 185), constitución armónica de un mundo objetivo, que hunde la propia raíz en el constituirse del plano de la experiencia.

² Costa ha vuelto muchas veces sobre la *Quinta Meditación Cartesiana* y ha retomado y enriquecido tales análisis hasta su notable *Fenomenología de la intersubjetividad* (Costa 2010), pero para nuestros propósitos es suficiente la referencia al artículo de 2006.

Es tiempo de comenzar a desbrozar los planos, que Husserl ha entretejido juntos, no siempre de un modo claro: deberemos ante todo plantearnos cómo se articula el ensamblaje, partiendo no de la percepción directa, sino del plano mediato de la apercepción.

Para responder, conviene volver sobre dos párrafos esenciales de la *Quinta Meditación Cartesiana*, § 51 y §54, dejando surgir tanto la gradualidad con la cual Husserl diseña la construcción analógica del cuerpo del otro como cuerpo semejante al mío, cuanto el radicalismo con el cual profundiza en las condiciones del contorno.

3. DEL CONTRASTE A LA UNIFICACIÓN

La idea de empezar por el plano estático de las puras condiciones de posibilidad de un remanente de la subjetividad, que haga emerger cuanto de originariamente intersubjetivo se encuentra en el yo, se mueve sobre una vía caracterizada por una profunda duplicidad estructural: si la percepción del cuerpo del otro pertenece a una esfera originaria, primordial, directa, en una referencia directa a mi subjetividad, como explica bien Anna Donise, el producto de su actuar, el modo de manifestarse de la subjetividad, pasa a través del filtro de la interpretación, operada por mi cuerpo vivo (Donise 2019: 37). El sentido de la relación debe ser ilustrado en el dar forma a una específica forma de síntesis pasiva, aquella asociativa. Así Husserl, de manera tal vez muy sucinta:

Ilustremos ante todo aquello que es esencial en el ensamblaje en general (esto es, en la formación de una pluralidad). Se trata de una forma originaria de síntesis pasiva que, al contrario de la síntesis pasiva de la identificación, designamos como asociación. Aquello que es característico en una asociación ensamblante es que, en el caso más primario, dos contenidos son dados intuitivamente y se resaltan distintamente uno del

otro en la unidad de una conciencia y, en razón de lo cual, en una pura pasividad esencial y por lo tanto, independientemente del hecho que se preste o no se preste atención a ellos, fundan fenomenológicamente una unidad de semejanza y por consiguiente están constantemente constituidos como pareja. En el caso en el cual sean más de dos se constituye un grupo fenoménico unitario, una multitud fundada sobre ensamblajes singulares. (Husserl [1950] 2017: 191)

El argumento parte de la captación de la percepción de una multiplicidad organizada, no de una sensación individual: no es casualidad que Husserl retorne, en este lugar privilegiado, a la antigua polémica contra el atomismo de la sensación.

Se anuncia una opción, que vincula y al mismo tiempo abre, el argumento sobre el otro, partiendo precisamente del configurarse analógico de la articulación interna a la *Paarung*. Nos interesa, ante todo, la estructura lógica que sostiene los modos de la percepción, y, sobre todo, de la relación analógica. El modelo a construir se mueve del plano de la pasividad hacia aquel de la articulación interna, definiendo de qué modo se articulan las condiciones de posibilidad de constitución por semejanza de la *Paarung*: los contenidos perceptivos serán tamizados en una multiplicidad unitaria. Valerse de un criterio unitario para organizar una multiplicidad de elementos vinculados entre sí, como sucede en el mundo perceptivo, impone un tamiz específico. De manera más precisa, los elementos serán vistos a través del tamiz de las posibles relaciones recíprocas, como sucede cuando decimos ver una fila de árboles, entendiendo aquel agrupamiento a través de las relaciones de forma, altura, distancia recíproca, color, etc.

La pura pasividad, que se abre sobre la relación, establece inmediatamente las formas de la emergencia, de una relación de relieve de un

elemento respecto del otro, y, por lo tanto, también de la unificación, independientemente del hecho de que un reagrupamiento resulte actualmente percibido: es un punto de partida que designa el estilo a través del cual aquellos elementos son entrelazados. Esta precaución metodológica, no obstante, no basta: en la perspectiva de Husserl, la forma de la relación analógica debe mediar con el modo en el cual viene dado *cada* aspecto de emergencia de la propiedad de la *pareja*. Y, naturalmente, el distinguirse de aquel tejido de propiedades recíprocas, se trasladará inmediatamente del plano de la pareja a unidades siempre más amplias. A esta vertiginosa apertura de horizonte, que la semejanza pone en marcha, corresponde naturalmente el vínculo de la unidad de *una* conciencia.

Un aspecto no siempre adecuadamente subrayado es que, constituida así, la unidad de la conciencia vale estructuralmente, aunque en forma disyuntiva, para los dos elementos de la pareja. No se trata sólo de una alternativa interpretativa, como voces autorizadas de la tradición fenomenológica han dado a entender: Husserl piensa verdaderamente en términos meramente lógicos, de formas de la posibilidad, entre reciprocidades. Es precisamente el fantasma de la empatía que le impone explicar cómo elaborar formas de reciprocidad, en una relación en la cual cada término de la pareja se constituya por el otro, usando como dificultoso punto de partida la unidad egológica, con su haz de actos y propiedades.

En este cuadro, que es radicalmente cartesiano, quedará establecida la imposibilidad de un confundirse entre las experiencias de uno y de otro, hechas en primera persona. Queda así abierta una única vía, la posibilidad que sea precisamente el contenido relacional, el que garantice que yo y el otro podamos acoplarnos, pero la vía se debe desdoblarse, dar razón de un terreno intermedio fecundo, pero complejo: lo analógico pasa a través de este tamiz, profundamente tormentoso.

Cabe señalar que el partir de tal implicación estructural garantiza que el otro pueda mirar las propias experiencias, pensando al yo como una ventana, algo que se pone en analogía, como una escena que el otro debe poder completar: lejos de Lipps, en la forma, lo sustancial de la reflexión busca aún algo para poner en común, como en un encontrarse recíproco de las formas relacionales en la separatividad.

El acoplamiento parecería entonces moverse sobre el plano de un reflejo, no obstante, limitarse a entender la relación así, comportaría demasiadas ambigüedades: en el fondo, si la semejanza es el vector a lo largo del cual transita la relación, su trabajo debería ilustrar adecuadamente, y mostrar el vínculo incesante que la diferencia entrelaza con el fluir de relaciones capaces de individualizar las formas de los vínculos analógicos en la *Paarung*.

Tal procedimiento no es en modo alguno contradictorio, pero impone a Husserl moverse teniendo que desenredar la simultaneidad temporal del ser diferentes en la disposición temporal misma: el proceso es visto como una verdadera y propia incumbencia en el revelarse de la relación (aferramiento intencional) por parte de la pareja ensamblada.

Por este motivo, las condiciones del contorno, aunque resultando más bien estrechas, se mueven dinámicamente por diferencias, que van progresivamente estabilizándose. Husserl las enfoca así:

Gracias a un análisis más detallado, localizamos que una parte esencial de este fenómeno consiste en una suerte de predominante aferramiento intencional que tiene lugar genéticamente (y esencialmente) en el momento en el cual los datos se han emparejado, en tanto dados a la conciencia como datos que resultan distintamente en la simultaneidad. Entrando más en

el detalle, estos actos se reclaman recíprocamente y sobre-deslizan el uno sobre el otro, de modo que en la superposición su sentido objetual viene a coincidir. Esta coincidencia puede ser completa o parcial. Ella implica siempre una gradualidad que tiene como caso límite la *equiparación*. Como efecto de esta coincidencia se realiza una trasposición del sentido dentro de la pareja de datos, lo que significa: la apercepción de uno se realiza de conformidad con el sentido del otro, en la medida en que los momentos de sentido que son actualizados en el objeto experimentado no anulen esta trasposición en la conciencia de la *diversidad*. (Husserl [1950] 2017: 191)

Hay obsesión polémica en estos pasos: la insistencia sobre la gradualidad, contra la vulgata de la inmediatez empática, crea probablemente más de un factor perturbador en la exposición del problema del sobre-deslizamiento, pero la opción es redimida por el hecho de que, de esta forma, la gramática de la emergencia se honra hasta el final, y ayuda a volver a poner en juego la formación de relaciones que operan por convergencia del interior hacia el exterior.

El pasaje se explica mejor aún, cuando recordamos que Husserl no puede moverse sobre el terreno de las síntesis de identificación. Así, sobre la base de cuanto hemos leído, no estaría fuera de lugar observar, con Giovanni Piana, que un individuo es tal sólo en un campo (2013: 122), añadiendo, sin embargo, que precisamente la orientación dinámica del proceso perceptivo de los cuerpos en la *Paarung*, impone que ellos resulten diferentes en la simultaneidad, que no puedan coincidir en el espacio y que, por consiguiente, de nuevo, no puedan jamás ser lo mismo. El análisis debe tomar consistencia en un plano lógico, que fluye recurrentemente entre los polos de la igualdad y diferencia.

La configuración analógica del campo mismo hace que los valores del vínculo sean puestos en juego en una trama de relaciones capaces de hacerlos deslizarse el uno hacia el otro, en dirección de una confrontación que destaque su relación, inscripta en la relación entre cuerpos definida como *ser igual a mí, precisamente porque no soy yo*. La cuestión se comprende mejor recordando que, en el contexto de la pasividad, siempre hay, como escribía Piana (2013: 138), una tensión recíproca, por la cual los datos tienden a una superposición, que en el contexto analógico no puede alcanzar una total identidad. La analogía toma así forma de un modo ciertamente no impreciso allí donde el simple reflejo nivelaría no poco la tensión que da forma a esta construcción. En la individuación de las condiciones de posibilidad de lo estático, de hecho, cada posición del otro deviene un límite para mí, y viceversa.

4. SUPERPONER / SUPERPONERSE

Husserl construye un equilibrio delicadísimo, en el cual la apercepción de uno con el sentido del otro (la imposibilidad fusional) *no* conduzca a una visión de la pura diversidad, precisamente porque en el campo abierto por la *Paarung* el sentido objetual podrá coincidir sólo hasta el punto de no devenir lo mismo. Como dos figuras geométricas congruentes se deslizan en la comparación, de una sobre la otra, sin por esto identificarse, la *Paarung* entre cuerpos pone en juego la tarea infinita de igualdad y diversidad, dentro del ensamblaje. Será la forma de la relación que se manifiesta en la emergencia la que explique cómo entender el vínculo entre los dos cuerpos. Y los dos cuerpos, como sugiere Costa, son esencialmente, cuerpos animados (2006: 121), a los cuales puedo transferir el término ego. Leamos ahora un pasaje, siguiendo esta sugerencia interpretativa:

En el caso que particularmente nos interesa, en la asociación y en la apercepción del *alter ego* mediante el ego, el ensamble ocurre sólo cuando el otro entra en mi campo perceptivo. Yo, como yo psicofísico primordial, me remito constantemente hacia el interior de mi campo perceptivo primordial, independientemente de prestarme atención a mí mismo, y prescindiendo de que me dirija activamente a mí mismo. Al estar constantemente presente, concreto, es mi cuerpo vivo físico el que resalta desde el punto de vista de la sensibilidad, y que posee también, en su originaria particularidad, el sentido específico de la corporalidad viva. Si se presenta en mi esfera primordial un cuerpo físico que resalta como distinto de todo el resto y que es *análogo* al mío, es decir que tiene una estructura tal capaz de confluir en un ensamblaje fenoménico con el mío, entonces parece ciertamente claro que este cuerpo, a través de una trasposición de sentido, deba inmediatamente tomar de mi cuerpo también el sentido de “cuerpo vivo”. (Husserl [1950] 2017: 191-192)

Deberemos enlazar el sentido de este recorrido al sentido originario de la síntesis pasiva: sabemos ya que el ensamblaje es relación entre emergencias y que el otro entra en el campo perceptivo como algo que resalta, exactamente como yo resalto para el otro respecto del ambiente que nos rodea.

Relieve y unificación, contraste e integración, son modalidades internas del constituirse de las relaciones perceptivas dentro de los modos primordiales, originales, del darse de los cuerpos.

El ensamblaje se relaciona a la esfera de aquel darse cuenta preliminar al abrirse de la síntesis pasiva, que garantiza el plano analógico, y no del puramente identificativo, para alcanzar, partiendo de los es-

tratos residuales de un yo solipsístico, aquellas condiciones de posibilidad de relación con el otro, capaces de sostener las posiciones recíprocas de semejanza y diferencia.

Ahora, es inevitable que el emerger, lo recorte respecto de cualquier otra cosa en un trasfondo, en el campo perceptivo que ponga en movimiento conjuntamente homogeneidad y diferencia: sin el negro del pizarrón, la línea blanca trazada por la tiza no sería visible.

Se abre así otro problema, de nuevo de naturaleza conflictiva, porque una relación estructural que se va especificando según estas líneas, lleva la percepción a un terreno de infinitas diferencias, que deben poder constituirse una respecto de la otra, según una articulación que las haga producirse en un entramado lógico, organizado a través de un escaneo de aspectos. Al mismo tiempo, pensar la emergencia del cuerpo del otro en términos de semejanza implica dar un paso que complica posteriormente las articulaciones del vínculo, porque pone en juego las condiciones de pensabilidad de las relaciones entre los cuerpos *análogos*, sea en la corporalidad viva, sea en los condicionamientos de las corporalidades entendidas como estructuras psicofísicas condicionadas por los ambientes. En otros términos, poner a prueba el dar el pasaje del yo al otro, entre el cuerpo mío y el cuerpo del otro, escudriñando dentro de la articulación de los índices de la dialéctica entre semejanza y diferencia, impone una lógica que sepa ir, como habíamos visto, de un polo a otro del ensamblaje, entre identidad y diferencia que detallen las fases del reconocimiento.

El propósito de un trabajo tan minucioso será individualizar las funciones de contorno de una forma de reciprocidad, en una suerte de lectura minimalista de la posibilidad de constitución del vínculo entre mónadas, vista ahora como ventanas por las cuales valga ontológicamente, ya la condición de trasposición analógica de los modos de

comprender y sentir el propio cuerpo, ya la trasposición relativa a la del otro. Ambas corporalidades son, como señala Costa, estructuralmente semejantes porque son estructuralmente distintas.

Husserl debe así necesariamente dar cuenta también de la coexistencia temporal de los cuerpos y de su imposibilidad de coincidencia espacial, mientras que la forma analógica de la síntesis pasiva lo dice todo sobre la necesidad de ahondar precisamente en las condiciones de posibilidad de construir una regla de campo, capaz de dar cuenta de un proceso que sustituya lo empático, con una distancia que permita la semejanza. El ensamblaje originario ocurre como una ventana precisamente porque el sentido transferido de la corporalidad viva del otro, no puede jamás coincidir con el mío, pero debe valer como condición de posibilidad para mí y para él: la falta de coincidencia entre vivencias percibidas por la pareja, vendrá a crear tensión entre las síntesis sucesivas, de nivel siempre más alto, que ven en la existencia del medio ambiente y de la distinción entre percepción y apercepción, la posible apertura de un pensamiento sobre el otro. El constituirse de esta posibilidad estructural vincula así la necesidad de presentar al otro como una ventana hacia mí y de mí para el otro.

Es evidente que el enigma de la empatía viva más en la separatividad que en la unificación, y tome forma en aquel recorrido que la distancia me enseña a atravesar, para encontrar un sentido común con el otro, hacia aquella armonía intermonádica, que fluye en las diferencias de estilos del mundo de lo humano. Pero, antes de esto, el hecho de que mi ser limite la posibilidad espacial del cuerpo del otro, al menos la de su ser allí, coloca la tensión entre lugares del espacio, como una de las características más fascinantes del mundo de la síntesis pasiva, y como origen de la relación entre *cuerpos*.

5. EL ACTUAR

Quedan abiertas muchas preguntas, entre las cuales una, decisiva: ¿cómo podríamos pensar el valor de ventana o de mónada, puesto en juego de una manera similar al tratar la empatía, hablando de la corporalidad? Volvamos a un pasaje, relacionado al constituirse de la *Paarung*, que se especifica precisamente en el parágrafo 54 de las *Meditaciones*,³ profundamente comentado por Costa:

El cuerpo físico que forma parte de mi mundo circundante primordial (el cuerpo físico que, posteriormente, será el cuerpo del otro) es para mí un cuerpo físico en el modo del ser allí. Su modo de manifestarse no se muestra en una asociación directa que, de vez en cuando, mi cuerpo físico tiene efectivamente (en el modo de ser aquí), sino que este cuerpo físico que se manifiesta suscita en modo reproductivo una modalidad de manifestación análoga a la que forma parte del sistema constitutivo de mi cuerpo vivo como cuerpo físico en el espacio. Ello rememora el aspecto que tendría mi cuerpo físico *si yo fuese allí*. También en este caso, no obstante lo que es suscitado, no se vuelve una intuición que tenga la forma del recuerdo; se realiza un ensamblaje. En este ensamblaje no entra en juego solamente el modo de manifestarse de mi cuerpo físico sobre las primeras incitaciones, sino mi cuerpo físico mismo como unidad sintética de esto y de todas sus otras formas de manifestación habitual. De esta manera se torna posible y fundamentada la apercepción asimiladora gracias a la cual el cuerpo físico externo, que está allí, recibe el sentido de “cuerpo vivo” y, en consecuencia, de “cuerpo vivo de otro mundo que es análogo a mi mundo primordial”. (Husserl [1950] 2017: 196-197)

³ Tales pasajes son comentados en Costa (2006: 124).

Difícil ignorar un firme caldearse de la temperatura conceptual: son índice expresiones tales como *el cuerpo físico del ser allí del otro yo, el aspecto que tendría mi cuerpo físico, si fuese allí o mi cuerpo físico como unidad sintética de todas las posibles manifestaciones habituales*. Ellas se focalizan tanto sobre el peso estructural de la diferencia de lugar cuanto sobre el vínculo entre dos temporalidades (Costa 2006: 124) que transcurren en paralelo, estructuralmente dislocadas entre yo y el otro yo. Los significados generados por lo corpóreo gravitan, al menos, tanto en la idea de poder moverse libremente, cuanto como lugar de constitución de la propia identidad.

Por otra parte, es precisamente la dimensión pasiva del ensamblaje que se articula mediante síntesis que ponen en juego el constituirse del cuerpo del otro yo como cuerpo vivo que se mueve en un mundo análogo al mío, en una forma de continua referencia al otro, para colocarse a sí mismo: solamente desde esta ventana, en sentido monadológico, puede resonar el vínculo constitutivo del mundo ambiente, que circunda al yo y al otro yo. Es evidente que se trata de vínculos de limitaciones mutuas, de tipo posicional: no puedo hacer aquello que tú haces en el *mismo* punto del espacio. Las diferencias residen así en el plano de formas de sustracción, de control del mundo entre yo y el otro, porque, simplemente no puedo hacer todo, y no puedo moverme por todas partes. Se trata de un modo de sustracción estructural. Armando Canzonieri, en su epílogo a las *Meditaciones Cartesianas*, observa que:

El otro yo se manifiesta precisamente en su sustraerse a las atribuciones que nosotros tratamos de asignarle. Queremos decir: si mi “yo puedo” se manifiesta originariamente en los términos de un “dominio que puedo ejercitar sobre el cuerpo y sobre el ambiente circundante”, el “yo puedo” del otro se manifestará precisamente en la sustracción a este dominio, en su lejanía, una lejanía originaria, que está a la base tanto de la

amistad cuanto de la enemistad entre yo y el otro. (Husserl [1950] 2017: 268)

En el mundo primordial del cuerpo vivo, en otras palabras, somos capaces de actuar, como escribe Costa en su comentario: la forma del ensamblaje parece abrir siempre síntesis más complejas y densas, que impulsan hacia una continua ampliación del campo fenomenológico. Esto se refiere a síntesis culturales siempre más complejas, apoyadas en el juego del ensamblaje y de la no / coincidencia, como recursos que ponen en movimiento, un encuentro a distancia con el otro a través del cual emergen de modo complementario el yo y el otro yo.

6. REFERENCIAS, MUNDO HORIZONTE: LA PERSONALIDAD

El actuar pone límites: cuando se vive, se actúa el mundo, se está ensamblado en el ser ventana, que se conectan en el tamiz de experiencias comunes, vividas siempre separadamente en primera persona, y, juntas, analogizadas como condiciones de posibilidad recíprocas y disyuntas. Por este motivo sobre el plano de las condiciones de posibilidad del ensamblaje, la lejanía tendrá el mismo peso que la semejanza, como el contraste y la unificación tienen siempre el mismo peso, en la síntesis pasiva de la emergencia. El otro yo y yo pueden relacionarse *el uno con el otro*, sólo dentro de este doble encuadre, que deberíamos llamar diferencia: ambos se comportan como centros de experiencia, capaces de construir prospectivas sintéticas que tengan sus centros en los respectivos egos.

Forzando un poco, podríamos decir que el plano analógico es el dominio de la diferencia y la reciprocidad, pero tal límite es una pérdida, que la tarea de la semejanza paga a la dimensión de lo empático, recuperando el sentido según una metodología que pone las condi-

ciones de posibilidad de la relación, en el lugar de la fusión. La ventana dispone el uno para el otro, con un dinamismo muy distante del mundo de las aperturas espaciales heideggerianas. En la ventana, la empatía se reduce a una referencia, porque cuanto veo en el otro y cuanto el otro ve en mí —por ejemplo, la relación que sostiene determinados procesos psíquicos y actos somáticos— puede ser puesta en analogía. Dicha articulación tiene la virtud de ver al mundo no como un contenedor de objetos, sino como un campo en el cual operan estructuras, continuamente investidas de sentidos y referencias, y por cambios de horizontes. El mundo de las cosas está constantemente investido por referencias de sentido, en cuyos núcleos se encuentran las cosas.

Que tal tema, estáticamente ligado a los dinanismos sintéticos de las condiciones de posibilidad articuladas por la síntesis analógica, sea el verdadero riesgo de la atormentada reflexión sobre lo empático, lo muestra la tensión con la cual Husserl inviste el valor de la construcción del sentido del mundo, por encima del presente del aquí y capaz de garantizar un comprenderse y un trabajar juntos, que pueda superar las diferencias locales, como ocurre en el §58:

Si regresamos al caso que nos interesa, aquél del mundo cultural, encontramos entonces que también éste, como mundo de la cultura, está dado como orientado sobre la base de un estrato fundamental de la naturaleza común para todos y sobre la forma espacio-temporal que caracteriza la accesibilidad a tal naturaleza y que tiene la función de volver accesible la multiplicidad de las formaciones culturales y de las culturas. Vemos, por lo tanto, que también el mundo cultural está en relación a un punto cero, que es una *personalidad*. Aquí yo y mi cultura somos aquello que es primordial frente a cualquier cultura *extraña*. Una cultura extraña se vuelve accesible para

mí y para aquellos que comparten mi cultura solamente a través de un tipo de *experiencia del extraño*, un tipo de empatía a través de la cual entramos en la humanidad cultural extraña y en su cultura. También respecto de este tipo de empatía se requieren investigaciones intencionales. (Husserl [1950] 2017: 215)

Quien haya seguido el recorrido que estamos reconstruyendo, capta de inmediato que el reclamo a la empatía pone en juego, incluso, un estrato de diferenciaciones que sepa hallar una mediación que pase sobre el terreno intencional, porque, aun cuando el mundo constituya un estrato común, las estratificaciones del objeto cultural exigen una discusión profunda sobre los modos de enlace de las experiencias recíprocas, de los transportes de una alteridad a otra. Toda la tarea de la analogía se reflejará en aquella gran sustracción que caracteriza la forma de la personalidad, que se mueve en analogía con el otro, sobre un plano todavía más sofisticado.

La experiencia del otro es, en realidad, una tarea, que no oculta diferencias, puesto que se enlaza inmediatamente al plano de la intencionalidad, es decir, de la vida consciente. Pero, dejando a un lado por un momento la riqueza analítica de las *Meditaciones*, preguntémonos si esta fisura metodológica, así tendida para salvaguardia de la reciprocidad por diferencia, no puede construir un diálogo con los estudios sobre interculturalidad.

7. ENCUENTROS EN LA NOSTALGIA DIASPÓRICA

El *status* de la empatía, dentro de las disciplinas demo-antropológicas, es escabroso: de Frobenius al funcionalismo de Malinowski, llegando a las observaciones críticas de Geertz, las formas interpretativas que se apoyan sobre las variadas modulaciones de aquel concepto

impactan continuamente en el tema de la identidad cultural del antropólogo, irremediablemente “otro” respecto de la cultura nativa, y en la densa serie de referencias que el conflicto entre cercano y lejano⁴ colocan entre conceptualización descriptiva y experiencia vivida.

No es posible recorrer los desplazamientos, y reveses, que la empatía ha sufrido en la literatura ligada a aquel contexto disciplinario: nosotros quisiéramos reunir sólo algunos trazos de esta cuestión, dentro de un concepto que tiene, sin embargo, muchos puntos de superposición con las peripecias de la semejanza que hemos referido en los párrafos precedentes.

El sentido de la conexión parte de la conciencia de que, en la elaboración de la *Quinta meditación Cartesiana*, corresponde la necesidad de pensar la *Paarung* en la perspectiva de una forma elemental de reciprocidad entre yo y otro yo, entre semejanza y diferencia, entre colocaciones recíprocas (cuerpo, cuerpo vivo, acción, simultaneidad, imposibilidad de coincidencia en el espacio, conciencia de ser el centro de referencia en la exploración prospectiva del mundo) que pueda identificar un haz de propiedades mínimas, que sean suficientes para uno y para el otro.

Semejanza y distancia plantean las polaridades para procesos sintéticos de síntesis de complejidad creciente, en los cuales el reconocimiento pasa necesariamente por la alteridad del otro. Pero, ¿qué hacer con esta alteridad? ¿Cómo ponerla en movimiento? En el fondo, los grandes progresos husserlianos, independientemente de sus logros ¿no podrían enseñarnos cómo movernos, en la ambigüedad de estas formas?

⁴ Véase la discusión en Pinotti (2011: 84-86).

Tomemos un ejemplo extraído de la literatura etnomusicológica. En este ámbito, el concepto de empatía se adopta, con cautela, pero a menudo tácitamente oculto: el problema de un contacto íntimo entre investigador y comunidad de estudio, o entre investigador e informador, vuelve de hecho continuamente sobre los pliegues de la investigación. De distintas maneras rechazado o redefinido.

En particular, en las investigaciones de Steven Feld, ligadas al análisis de la antropología sonora, roza la escucha común o el reencontrar tratos afectivos, imaginativos, o arraigos estilísticos comunes, en las formas interculturales. Ciertamente, el trabajo de Feld no es interpretable solamente en formas filosóficas, encerrarlo en aquel mundo resultaría, al mismo tiempo, un forzamiento y un aplanamiento conceptual; sin embargo, como veremos, su indagación enseña mucho a quien ama el pensamiento, como sucede con este ejemplo, extraído de las investigaciones recogidas en *Jazz cosmopolita en Accra*:

“¿De dónde eres?” me pregunta Nii Noi Nortey, escultor, inventor de instrumentos musicales, músico. Joe Nkrumah apenas nos ha presentado; estamos en la entrada de la Anyaa Arts Library, habitación y estudio de Nii Noi, a una hora de automóvil del centro de Accra.

“Soy de Filadelfia”, respondo, y preciso: “Sobre la costa oriental de los Estados Unidos”, no sabiendo qué conocimiento podría tener de la geografía americana.

“Filadelfia, ¡cáspita! ¡La ciudad de John Coltrane!”

“¿Conoces su música?”

Una carcajada estruendosa acoge mi pregunta: “¿Si la conozco? ¡Me ha salvado la vida!”

“¡También a mí! ¡Tenemos que hablar! (carcajada general)”. (Feld 2021a: 21)

La situación es desconcertante, divertida, y a un paso de la conmoción: Nii Noi Nortey encarna una visión panafricana del cosmopolitismo, pero es también un hombre signado por un impredecible paralelismo con Feld. Si para un etnomusicólogo la escucha juvenil de la música de Coltrane marca el descubrimiento de una vía de investigación personal que lo lleva a una relación más vívida y orientada hacia lo musical y el abrirse del mundo, para Nii Noi, Coltrane es una esencia musical, capaz de transformarse en el inmenso proyecto cultural de una retrascrición del jazz en la cultura africana.

El valor cultural de Coltrane se basa en una forma de empatía, en la cual, por ventanas lejanas, se debe reconstruir el sentido de una experiencia común, que pasa mediante filtros muy diversos: ambos pierden y encuentran algo en la forma mitológica, ofrecida precisamente por esa misma música.

La recíproca replasmación nace, naturalmente, de una forma consciente de lejanía. Sobre el plano intersubjetivo y sobre aquel transcultural, los protagonistas del intercambio de bromas buscan ciertamente síntesis valorativas en la figura de Coltrane, la idea de una perenne experimentación que habla de la vida: sólo que lo hacen en la formación de un vínculo que tiene el estatus conceptual de un implicarse y de un reencontrarse desde la lejanía, desde la separatividad, y desde la semejanza. La sorpresa, el estupor, el complementarse encuentran rasgos comunes en las formas de escucha, que pondrían en juego aquellas condiciones de posibilidad intencionales, que pensaba Husserl.

La escucha, como empatía, se mueve sobre un terreno accidentado, donde el plano de la diferencia coloca como no coincidentes las dos perspectivas: desde ángulos completamente diversos, las dos polaridades ven en Coltrane una ventana, en la cual una encuentra parte

de sí en la otra. El etnomusicólogo se muestra plenamente consciente de la discrepancia:

Este momento de contacto con Nii Noi me ha dejado estupefacto: la sensación que, de lo por completo desconocidos que éramos el uno del otro, pudiéramos conocernos al instante, la sensación que, de manera parecida, hubiéramos podido encarnar genealogías secretamente superpuestas. Me sentí no menos estupefacto al preguntarme si aquel maravillarme mío no fuese él mismo el producto histórico de un racismo inconsciente. Me explico: ¿por qué nunca me había sorprendido el hecho de que un músico africano hubiese pasado, como lo había hecho yo, muchos años escuchando las mismas cosas que había escuchado yo? ¿Por qué debería sorprenderme la pasión de Nii Noi, tan semejante a la mía, por la ligazón entre música, cultura y política, su conocimiento preciso del panafricanismo, y la posición central que en aquel ámbito había asignado al legado de John Coltrane? ¿Por qué debería sorprenderme el hecho de que, apenas arribado a Accra, hubiese encontrado un hombre que se había dedicado a la música después de haber conocido a aquel mismo músico que había encaminado mi vida? ¿Era tan extraño que un músico africano tuviese el mismo profundo compromiso en la misma modalidad sonora de comprensión y esencia que originariamente me había inspirado a mí? Lo de Nii Noi era un cosmopolitismo que se extendía mucho más allá de su ubicación modesta, remota, incluso decididamente marginal en el mundo del jazz: ¿qué podía significar esto? (Feld 2021a: 24-25)

A las genealogías de escuchas superpuestas se mezclan los objetos devocionales ligados a Coltrane, las esculturas, una serie de combinaciones obvias e impredecibles, en una perspectiva que es tanto común como distante. Una forma similar de apertura cultural se basa sobre un concepto móvil, estrechamente emparentado con la empa-

tía: la intimidad diaspórica. La combinación entre diáspora y nostalgia parece un oxímoron o una paradoja estéril: y ciertamente en ello resuena, en la forma de la bivalencia y de la aproximación, que pulsa lo subjetivo, lo íntimo, lo inestable y la alteridad como hemos visto en el relato narrativo que señala el cruzarse emocionado de los registros de Feld y Ortey.

La noción de intimidad diaspórica fue elaborada por Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* (2001: 251-259): se trata de una forma que se va constituyendo en el extrañamiento, en la pérdida de lo propio, en una desorientación que se mueve en busca del Otro y sabe que puede tocarlo sólo a través de lagunas, de infiltraciones.

El extrañamiento pasa por la lengua, la mediación cultural, el estupor por lo diverso: pero descubre, fenomenológicamente, un sentido diverso de pertenencia, una forma expresiva (aquí hay otros puntos de contacto con Husserl, pero no es el caso de profundizarlos) gracias a la separatividad y al sentido incierto, pero implacable de la narración. Si el contacto no puede ser directo, será trabajo de la distancia en la semejanza el hacer percibir el bamboleo de una intimidad encontrada, no poseída, recreada en su precariedad, y arduamente conquistada.

En palabras de la estudiosa, citadas también por Feld:

La intimidad diaspórica se nos puede aproximar sólo de manera encubierta, por alusiones, mediante referencias y secretos. Se expresa en una lengua extraña que pone al descubierto las deficiencias de una traducción. La intimidad diaspórica no promete una fusión emotiva no mediada sino sólo un afecto precario, no menos profundo, aunque al mismo tiempo consciente de su propia fragilidad. Al contrario de las imágenes utópicas de intimidad como transparencia, autenticidad y en

fin pertenencia, la intimidad diaspórica es por definición distópica: tiene sus raíces en la suspicacia de una casa única. Próspera en encuentros casuales, imprevisible, en la esperanza de una comprensión humana, pero una esperanza que no es utópica. La intimidad diaspórica no se limita a la esfera privada, sino que refleja estructuras colectivas de la memoria que encapsulan también los sueños más marcadamente individuales. (Boym 1998: 499-500)

8. IDENTIDAD, LÍMITE, SENTIDO

Los encuentros no podrán sino ser imprevisibles, so pena, paradójicamente, de la pérdida de lo propio, que se activa en la forma de la otredad: a la misma necesidad, a las mismas condiciones del entorno, responde la idea de la sospecha por la casa única, cerrada en sí, escombros asfixiantes e impermeables.

Para comprender este requerimiento, podemos acudir a las palabras de Nina Berberova, citadas por Boym para explicar el sentido de lo precario, de lo frágil, que la habitación asume, cuando se vuelve, con naturalidad, estructura no estabilizada, no impermeable: algo que describe espléndidamente el valor de una casa en tierra extranjera, para un exiliado.

Chodasevič vuelve al único lugar que le pertenece, donde están su escritorio, sus papeles, sus libros, su estufa y donde estoy yo. No tenemos algo rutinario, sino el sentido de la casa que él a su modo aprecia. También yo tengo el sentido de la casa, lo he tenido siempre, aunque con intensidad diversa y en años diversos. En la imagen de la casa, cuando no es un “nido” ni una obligación biológica, hay algo de afecto, de cariño, de innato al hombre, algo que le es propio, que ha elegido y ha construido en plena libertad, en la indigencia planificada, en la fatiga organizada, algo que puede cada tanto

compartir también con otros, cuando estos otros llegan del mundo de ellos, todavía no construido o ya en las ruinas del tuyo que se mantiene apenas en pie. (Berberova 2019: 356)

Difícil no pensar que la poesía de las genealogías de la escucha no encuentre aquí un motor potente. Del resto, la dimensión de la casa recoge juntos escritorio, estufa, libros, convivencia: si es fácil reencontrar una representación concreta de la dimensión de la poesía, tal atmósfera no consigue asimilarse a un nido, o a un refugio. Es un contenedor débil, que hospeda una afectividad, que puede ser compartida, sólo en un intercambio de identidades precarias, pero vibrante. Se nos da con sentidos de pérdida, de color particularísimo: abierta hacia fuera, ella es atravesada por un inminente sentimiento de desintegración. Pero es también núcleo unificador de una esfera afectiva: difícil es no pensar la experiencia de la alteridad, con respecto a la personalidad, a la historia, al estilo de otra cultura, que se renueva, y se descubre, en el impacto.

¿Estamos arriesgando una definición paradójica? Para delinear los registros, Feld recurre a los oxímoron de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, en particular a la idea de una infinitud íntima, algo que resuena dentro de un provenir de lejos, distante y cercano como la percepción de un sonido que nos roza desde la profundidad acústica de un bosque o de una selva. Aquella afección llega de lejos, pero golpea, absorbe. Se lo advierte como presencia íntima, que se ciernen sobre la subjetividad. No trabajamos sobre mapas conceptuales, sino sobre encuentros, sobre corporalidades incisivas y marcadas por la proximidad de la distancia.

Entonces, deberemos admitir que la resonancia se genera como producto de la lejanía: así sucede por la solidez de la casa de Berberova, precaria, y compartible con otros, sólo si también la identidad de los

otros sea extraña e infiltrada de pasado. Expresado así, el concepto parece todavía un poco ambiguo, poco manejable: aunque, pocas líneas después, Boym explica a fondo las características de aquella experiencia radical.

La intimidad diaspórica que me interesa no es ni el imperativo de la publicidad del hálito fresco ni el calor fraterno/social de un grupo minoritario. La intimidad diaspórica no promete una recuperación reconfortante de la identidad a través de la nostalgia compartida de la casa y de la patria perdida. Es más, es lo contrario. Podría ser vista como el encanto recíproco de dos inmigrantes provenientes de diversas partes del mundo o como sentimiento de frágil cohabitación en el mundo o como el sentimiento de frágil intimidad de una casa extranjera. Al igual que se aprende a convivir con la alienación y nos reconciliamos con el mundo circundante y con la extrañeza del contacto humano, arriba una sorpresa, un entramado de reconocimiento íntimo, una esperanza que se insinúa por la puerta de servicio, puntualizando el habitual extrañamiento de la vida cotidiana hacia lo otro.

Una genealogía cultural de la intimidad diaspórica nos lleva lejos de la historia de la vida privada. Debemos buscar sus inicios modernos en las experiencias alienantes e iluminadoras de la metrópolis, en la doble conciencia de los vagabundos urbanos, al mismo tiempo extranjeros y sujetos a la vida circundante. (Boym 1998: 500)

La intimidad no vive en el encierro, y muchísimo menos en las síntesis identitarias de la pertenencia. Un poco como el concepto fenomenológico de tierra, que se conquista solamente pasando de tierra en tierra, para reencontrar una procedencia, ella nace en una cohabitación frágil, precaria, pero posible, precisamente porque viene toda atravesada por los haces de reconocimiento y diferencias que no

cancelan aquellos núcleos posicionales que Husserl colocaba en el otro yo o en la lejanía íntima, que Feld recoge en Bachelard.

El *extramado* de reconocimiento íntimo, la esperanza que se insinúa por la puerta de servicio, puntualizando la extrañeza de una vida cotidiana en el extranjero, nos coloca en la condición del vagabundo benjaminiano, extranjero e involucrado en la vida circundante. Es un reconocimiento, o aquello que Feld llama el tránsito cosmopolita (2021a: 242), que hace, de aquella precariedad, de aquella imposibilidad fusional un impulso profundo, como ver un disco de la propia adolescencia en un templo doméstico africano. O descubrir un estilo de escucha, por algo que nunca será totalmente claro ¿Qué cosa encuentro, qué cosa pierdo? Probablemente un juego, rico de encantos, de relación entre figura y fondo (Feld 2021b: 126)⁵ que habita la dimensión de la síntesis pasiva: donde dos diversos registros de valor son ventana que hacen transitar la total inaccesibilidad de la experiencia de Coltrane: inalcanzable, y, por esto, siempre posible.

9. SI LAS ESCUCHAS DIASPÓRICAS HABLAN DE MÍ

Ciertamente, nos podemos preguntar si no sería chocante una yuxtaposición entre un ámbito así de fugaz, y una construcción rigurosa, obsesiva, como aquella de la *Quinta Meditación*: sin embargo, la yuxtaposición muestra cuánto de la riqueza abrumadora de Husserl

⁵ La expresión es usada por Feld en un trabajo de seminario de 1988, para indicar la emergencia de las áreas de significado hacia dentro del transporte de sentido puesto en juego en la metáfora. La metáfora activa un significado sobre la base de un intersectarse de elementos sensibles, racionales, emotivos llevando a la luz, al mismo tiempo, un significado y un estilo cultural que lo contiene. Su traducción, al mismo tiempo tautológica e imperfecta, juega en el claroscuro de un sentido que se ilumina, abriendo una primera vía para la comprensión intercultural.

puede todavía actuar como un refinado instrumento lógico, para encaminarnos al pensamiento sobre un problema.

La gran tarea analógica, la constitución de la *Paarung*, la idea de ser tránsito, o ventana, a partir de una alteridad no enmendable con un planteamiento fusional, se encuentran, en la bivalencia de la nostalgia diaspórica, con su necesidad del otro para definir la propia identidad, como sucede, al final del relato de Odiseo con los feacios.

Tal vez podría concluirse la argumentación con un último ejemplo, en el cual la diferencia entre estilos culturales que transcurren en el plano de las formas de escucha se vinculan con el tema de la emergencia sonora, en el mundo de la síntesis pasiva, continuamente solicitada, aunque de manera inconsciente, pero tan profunda, en el libro de Feld.

El punto de partida se ubica en un estudio sobre los sonidos que se sienten en casa, aquellos trasfondos acústicos capaces de sugerir una identidad de pertenencia. Podríamos llamarlos índices cronotípicos, funciones sonoras que se reparten en las fases del día, en sentido práctico y afectivo, como sucede con las frecuencias marcadas por la campana.

Pero antes que pueda sentir siquiera una sola campanada o encontrar siquiera un músico o un herrero de Accra, he encontrado otro índice cronotípico de excepcional presencia acústica: el croar nocturno del sapo común, identificado a través de mis registros como el *Bufo regularis* del biólogo suizo Mark-Oliver Rödel, cuyo libro *Herpetofauna of West Africa*, vol. 1, “Amphibians of the West African Savanna” es la última palabra sobre el tema. Las voces de los sapos, que se elevan de dos desagües de cemento a 60 centímetros de profundidad a

lo largo de las calles de la ciudad, son amplificadas potentemente por las paredes de aquel fétido anfiteatro, y aquel sonido estridente se propaga por doquier. ¿Tal vez aquellos canales de cemento transforman a los sapos en *rock stars* que atraen multitudes de *groupies*? ¿Quizás el éxito evolutivo corresponde al exceso sexual, favorito de la potencia de la amplificación?

Preguntas interesantes, pero esta batracología acústica, más que por la excesiva amplificación, me atraía por las interacciones sonoras rítmicamente complejas que sentía caminando parado sobre los desagües y que se acentuaban cuando, desde el centro de la calle, escuchaba las vocalizaciones simultáneas de los sapos que se entrecruzaban de un lado a otro. Una vez, a medianoche, estaba registrando estos sonidos cuando me vino a la mente que alguna vez habría podido reproducir aquellos registros allí, in situ, y abrir un debate sobre la percepción sensorial del lugar en la acustemología urbana de Accra. Me preguntaba si para los habitantes de Accra el canto de los sapos fuese como una serie de faroles acústicos para señalar el camino, y si los sapos tuvieran alguna relación con el rito, como las campanas en Europa, o con el ritmo, como los cuervos lo tienen con las melodías en la selva de Papúa Nueva Guinea (Feld 2021a: 161).

Dicho en un escorzo, el lenguaje y los fenómenos perceptivos de los cuales habla nuestro autor pertenecen con pleno derecho al mundo de la emergencia de la síntesis pasiva, y de su valorización imaginativa en una escucha creativamente orientada, y plena de sugerencias irónicas. Pero cuando sobre la construcción mediatizada del registro, aparece el Otro, sucede algo que nos hace entrar en el juego narrativo de la nostalgia diaspórica: tal irrupción debería aprovecharse en el sentido más radical, tocando incluso las formas de modalización de la conciencia.

Cuando un año después regresé a Ghana para tocar con la banda y reanudar las sesiones con Nii Otoo, quise hacerle escuchar un pasaje de sonoro de Bufo creado por mí para un concierto dado en New York algunos meses antes. Cuando se sacó los auriculares, hizo un juicio lapidario pero revelador, que estoy todavía tratando de comprender en toda su dimensión: “¿Has escuchado, profe? Es un poco aquello que te he mostrado de nuestra música. Los grillos cantan en todas partes como la campana, mantienen el tiempo con precisión, y los *kokodene* [“sapo” en Ga, la lengua materna de Nii Otoo] son maestros del tambor y producen tantos ritmos que se superponen y abajo, se asientan.

“Cantan en todas partes”, “se superponen”, “abajo, se asientan”: ¿en qué modo los conceptos espaciotemporales metafóricos usados por Nii Otoo podrían dar forma a fuerzas de imaginación musical? Una primera iluminación me vino por el modo en que Nii Otoo ha complejizado mi escucha. Yo me estaba concentrando en los niveles rítmicos (en movimiento de izquierda a derecha, del primer plano a trasfondo, de lo manifiesto a lo oculto) que podía captar en las interacciones de los sapos; él, en cambio, yuxtaponía todo a los niveles adicionales de lo alto a lo bajo de la pulsación de los grillos. En efecto, su modalidad de escucha efectuaba una ampliación en 3D de la imagen acústica y revelaba así que la relación entre figura y trasfondo que yo había creído discernir podía disolverse toda ella en otra figura, contra otro trasfondo. (Feld 2021a: 162)

Uno actúa, escuchando: la síntesis pasiva articula los nexos, pero cultura e imaginación los texturizan *como pueden*. La estructura rítmica ligada a la estratificación toma así nueva consistencia, imponiendo aspectos de modalizaciones vinculantes y distantes entre él y yo: el fenómeno es el mismo; sin embargo, la distancia crea la forma de la máxima intensidad del encuentro, o del desencuentro, puesto que

ninguna traducción desambiguará completamente el sentido de la percepción descripta por el percusionista ghanés.

Llevarlo realmente hasta el final sería una tarea imposible, como sucede con todas las formas del sentido imaginativo. La nostalgia diaspórica, no obstante, estos aspectos sabe *contarlos*: reencuentro, en la elaboración del otro, un estilo diverso de escucha, a partir de lo idéntico que la experiencia me ofrece como hilo conductor en el estilo del mundo. La pista es la misma, pero el modo en el cual se unen las emergencias cambia radicalmente, y sobre el Otro tiene un efecto tan potente, por remitir al lenguaje afectivo de la lengua materna.

Como un fósil afectivo, vivido tanto como la emoción del músico que se reencuentra en algo ajeno, el nombre del sapo en *Ga* expresa el estrato profundo e intraducible, aquel destellar del sentido del cual habla Boym: que esta opacidad no se deje asolar totalmente es una fortuna, porque se mueve en un estrato profundo del sentido de la cultura ajena. A aquel sustrato Husserl lo llamaba, como hemos leído, *personalidad*. Sin embargo, yo lo entiendo, y tanto como puedo, lo hago mío: el acceso al sentido, que opera en la forma monadológica se articula por diferencia, distancia y semejanza y se despliega en toda su potencia lógica y descriptiva, para no cerrarse jamás. Y la personalidad, como todas las cuestiones ligadas a la autorrepresentación, y a una máscara, se abre al juego de los horizontes internos y externos, al mundo prospectivo de lo percibido y al horizonte como diferencia.

Inútil mencionar cuánto cae el ejemplo bajo el signo de una empatía que, precisamente por no ser fusional, resulta intensísima. Sin la diferencia, la enseñanza de Nii Otoo resultaría incomprensible: sin embargo, el ejemplo producido por Feld, pensado en otra forma des-

criptiva, respecto a una estructura perceptivamente común, se ha enriquecido analógicamente por la dupla de oyentes dispuestos en la actividad intencional.

El material perceptivo, la pista sonora, en el transporte de la nostalgia diaspórica, se modifica en la estratificación de las emergencias, en las jerarquizaciones que las dos intencionalidades rítmicas han puesto en juego, y han tomado como desviación.

La armonía no cancela la distancia, no suaviza las diferencias, y lleva no sólo a una intensificación del recíproco sentir, sino al *comprenderse de, y no entre, dos puntos de vista diversos*, en una dialéctica cultural e imaginativa de estilos que mucho enseña sobre la evidente parcialización empírica de las diferencias. Si la escucha diaspórica habla de mí, es gracias precisamente a la superposición de identidad y diferencia, que ahora articulan las emergencias de aquel flujo sonoro, según estilos diaspóricos y nostálgicos. Lo perturbador es probablemente el terreno elegido de tales fenómenos, pero la cuestión transita por otros planos.

Podríamos ciertamente llamar a estas formas del reconocimiento del cosmopolitismo, como lo define Feld, pero podríamos también pedirles mucho menos, y buscar en qué toman forma, juntos, lo nostálgico y lo íntimo diaspórico.

Constatar que el estilo de una fase perceptiva localizada, en un punto temporal reproducible, y fuera del mundo de las conciencias acopladas en la escucha, puede conducir a un resultado irremediamente rico, muestra cuánto el método fenomenológico sabe abrir puertas: que la ausencia de superponibilidad sea un indicador profundo de la nostalgia revela cuánta conceptualidad puede todavía enriquecer

aquel pensamiento de la diferencia, que Husserl había iniciado en el constituirse del extraño.

REFERENCIAS

- BERBEROVA, Nina (2019), *Il corsivo è mio*, ed. a cargo de Julia Dobrovol'skaja, trad. de Patrizia Deotto (Milan: Adelphi).
- BOYM, Svetlana (1998), "On Diasporic intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes", *Critical Inquiry*, 24, 2: 498-524.
- ____ (2001), *The future of nostalgia* (New York: Basic Books). [Hay versión castellana: *El futuro de la nostalgia*, trad. de Jaime Blasco Castiñeyra, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015]
- COSTA, Vincenzo (2006), "L'esperienza dell'altro. Per una fenomenologia della separazione", en Ferrarin (2006: 109-126).
- ____ (2008), "Introduzione. Il concetto naturale di mondo e la fenomenología", en Husserl (2008: I-XXXIX).
- ____ (2010), *Fenomenologia dell'intersoggettività. Empatia, socialità, cultura* (Roma: Carocci).
- DONISE, Anna (2019), *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà* (Bologna: Il Mulino).
- FELD, Steven (2021a), *Jazz Cosmopolita ad Accra. Cinque anni di musica in Ghana*, ed. a cargo de Carlo Serra, trad. de Marco Bertoli (Milano: Il Saggiatore).
- ____ (2021b), *Il mondo sonoro dei Bosavi. Espressioni musicali, legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua Nuova Guinea*, ed. a cargo de Sergio Bonanzinga, trad. de Fulvia Caruso, Stefano Mengozzi, Melinda Mele, Nina Baratti y Nico Mangifesta (Palermo, Edizioni Museo Pasqualno).
- FERRARIN, Alfredo (ed.) (2006), *Passive Synthesis and LifeWorld. Sintesi passiva e mondo della vita* (Pisa: ETS).
- HUSSERL, Edmund (2008), *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, ed. y trad. de Vincenzo Costa

(Macerata: Quodlibet). [Edición alemana: "Aus den Vorlesungen „Grundprobleme der Phänomenologie“ Wintersemester 1910/11", *Husserliana, Edmund Husserl, Gesammelte Werke*, Band XIII (*Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*): 111-249, 1973]

- ____ (2017), *Meditazioni Cartesiane e Lezioni parigine*, ed. y trad. de Armando Canzonieri, introducción de Vincenzo Costa, (Brescia: La Scuola). [Edición alemana: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, Husserliana, Edmund Husserl, Gesammelte Werke*, Band I, 2^{da} edición, 1950]
- PIANA, Giovanni (2013), *Fenomenologia delle sintesi passive*, vol. 24 de la Obra Completa (Ed. Lulu).
- PINOTTI, Andrea (2011), *Empatia. Storia di una idea da Platone al postumano* (Laterza: Bari).

SOBRE EL CONCEPTO DE *DAS AUSDRUCKSLOSE*
EN WALTER BENJAMIN
· *María Paula Viglione* ·

María Paula Viglione

Universidad Nacional de La Plata

Sobre el concepto de *das Ausdruckslose* en Walter Benjamin

DOI: 10.36446/be.2022.61.310

Resumen

Este trabajo se propone analizar el concepto de *das Ausdruckslose* (lo carente de expresión) como categoría central del arte y del lenguaje en el pensamiento de Walter Benjamin. Dicha noción es estudiada principalmente en los escritos del período 1916-1923 y como parte de la metodología benjaminiana de interpretación que involucra la crítica, la traducción y la cita. A partir de una recuperación y discusión con los estudios críticos sobre el tema, se interpreta el concepto de *das Ausdruckslose* como inciso dialéctico entre el orden profano y el orden mesiánico que opera en el ámbito de la obra de arte, la historia y el lenguaje.

Palabras clave

Obra de arte; Lenguaje; Traducción; Historia; Significado

On the Concept of *das Ausdruckslose* in Walter Benjamin

Abstract

This paper aims to analyze the concept of *das Ausdruckslose* (expressionless) as a central category of art and language in the thought of Walter Benjamin. This notion is studied mainly in the writings of the period 1916-1923 and as part of the Benjaminian methodology of interpretation that involves criticism, translation, and citation. From a recovery and discussion with the critical studies on the subject, the concept of *das Ausdruckslose* is interpreted as a dialectical point between the profane order and the messianic order that operates in the field of the work of art, history, and language.

Keywords

Work of art; Language; Translation; History; Meaning

Recibido: 22/09/22. Aprobado: 19/01/23.

I

El concepto de “lo carente de expresión” [*das Ausdruckslose*] articula tempranamente las reflexiones de Benjamin sobre el lenguaje y el arte entre los años 1916 y 1923. Esta categoría adquiere un sentido técnico ya en el ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916], es desarrollada en “*Las afinidades electivas de Goethe*” [*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1921-1922] y hace su aparición en “Sócrates” [1916] y en “La tarea del traductor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923].

A lo largo de estos escritos, “lo carente de expresión” se desarrolla en una constelación estética que abarca el problema del lenguaje, la muerte y la historia, inscribiéndose de modo específico en sus reflexiones sobre el carácter fragmentario de la obra de arte, la caducidad histórica y la caída del significado, donde opera un quiebre entre la idea de una estructura previa de significación y aquello que no encuentra modo de ser significado.

En un estudio sobre la noción de muerte en la estética temprana de Benjamin, Florencia Abadi y Luciana Espinosa (2014) discuten la tesis pionera de Winfried Menninghaus (1992) de situar la categoría de *das Ausdruckslose* en la tradición kantiana de lo sublime. Si bien las autoras coinciden con Menninghaus en leer “lo carente de expresión” como interrupción del carácter fenoménico de la obra de arte,

rechazan su arraigo kantiano en lo sublime. En “lo carente de expresión” no operaría, como en lo sublime, una “elevación” hacia lo suprasensible que habilita el contacto del sujeto con una región trascendente. Por el contrario, en la relación productiva que Benjamin establece entre “lo carente de expresión” y la muerte, según Abadi y Espinosa, se “desnuda esa trascendencia” y se “desacraliza la obra”, exhibiendo su “carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico” (2014: 173).

Por un lado, coincidimos con la lectura de las autoras en definir la operatoria de “lo carente de expresión” como instancia de fractura de la obra y de exposición de su naturaleza histórica. Sin embargo, consideramos que esta categoría no se inscribe meramente en el espacio terrenal. Sigrid Weigel (2007) extiende el alcance dialéctico de esta categoría al ámbito divino. A partir de un análisis minucioso de varias referencias contenidas en el texto de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Weigel advierte que la “alegoría de lo carente de expresión y de lo oculto del arte” permite definir su teoría del arte como “una dialéctica del orden humano y del orden divino” (2007: 185).¹

Retomando la lectura de Weigel, procuramos demostrar que el concepto benjaminiano de *das Ausdruckslose* se articula como dialéctica entre lo profano y lo mesiánico, pero sin comprender este último en términos de una región trascendente de lo divino, separada ontológicamente de lo humano. Por el contrario, Benjamin concibe “lo carente de expresión” en afinidad con la noción de “tensión hacia lo

¹ Estas referencias en el texto de Benjamin consisten en el “misterio” de la obra, la “divina acuñación” y la inefabilidad del “nombre divino”, la “virtual formulabilidad” [*virtuelle Formulierbarkeit*] atribuida al contenido de verdad de la obra, el “más allá del poeta” como símbolo de la “estrella fugaz”, entre otras.

mesiánico” [*Spannung zum Messianischen*] que entra en juego en el ámbito del arte y de la historia. En efecto, su operación dialéctica consiste en inscribir la irrupción de lo mesiánico en lo profano, al nivel de la obra de arte y de la historia, donde la primera deviene fragmento y la segunda se expone como caducidad. Aquello que se resiste a ser expresado es conceptualizado por Benjamin no sólo como “categoría del lenguaje y del arte” (GS I/1: 182; *Obras I/1*: 194),² sino como método de interpretación, en la medida en que la crítica, la traducción o la cita operan como dialéctica histórica de lo mesiánico y lo profano.

La formulación conceptual más acabada de *das Ausdruckslose* se encuentra en su lectura de *Las afinidades electivas*, donde Benjamin lo comprende a partir de una relación necesaria y opuesta a la apariencia de belleza de la obra de arte. En vistas de que esta última no sea reducida a mera apariencia y pierda así su estatus ontológico, se vuelve necesario introducir una parálisis o detención de la vida operada en la obra. Aquí ingresa “lo carente de expresión” como aquello que, de acuerdo con Benjamin, “le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la palabra a la armonía” (GS I/1: 181; *Obras I/1*: 193). En esta dialéctica entre la vida y la muerte de la expresión se desarticula la idea engañosa de la obra de arte como “totalidad absoluta” y, simultáneamente, se alcanza una compleción [*Vollendung*] de la obra en tanto se la convierte en “pedazos” y se la exhibe como “fragmento”. En este sentido y en contraposición a la idea de lo bello como velo u objeto velado, para Benjamin no se trata de alzar el velo para contemplar la belleza de la obra o conocer su

² Las citas relativas a los escritos de Benjamin refieren, en primer lugar, a la edición de su obra completa en alemán reunida en los *Gesammelte Schriften* (GS). En segundo lugar, se consigna la edición al español de las Obras de la editorial Abada. Las referencias a las ediciones se encuentran indicadas hacia el final.

verdad, sino que la “crítica de arte” consiste en convertir la “idea del desvelamiento [*Enthüllung*]” en “la idea de la indesvelabilidad [*Unenthüllbarkeit*]” (GS I/1: 195; *Obras* I/1: 209).

De acuerdo con nuestra lectura, la desarticulación de la apariencia de belleza de la obra de arte y su exhibición como fragmento no implica sólo comprenderla en su carácter terrenal e histórico. La idea de fragmento es indicativa en Benjamin de una instancia originaria, previa a esta fragmentación, que es preciso reconstruir a partir de la tarea de la crítica y la interpretación. Este origen se encuentra en sus diversas consideraciones sobre lo mesiánico que, si bien se manifiesta en la historia profana, nunca se logra acceder cabalmente a él. Esta tensión es la que está presente en el espacio liminal de “lo carente de expresión”, una categoría que sitúa la obra de arte en una región que no es enteramente humana ni completamente divina. En lo que sigue, pretendemos mostrar que el concepto de *das Ausdruckslose* funciona simultáneamente como resto de aquello que se resiste a ser desvelado en la obra de arte y a ser expresado en el lenguaje humano.

II

En “*Las afinidades electivas* de Goethe”, Benjamin menciona dos casos de “lo carente de expresión”. Para dar cuenta del primero de ellos, recurre a la metodología de la cita. En *Observaciones sobre Edipo*, Friedrich Hölderlin refiere a la necesidad de introducir una “cesura” [*Cäsur*] en la sucesión rítmica de las representaciones y la define como “palabra pura”, como “interrupción contrarrítmica” [*gegenrhythmische Unterbrechung*]. A partir de ello, Benjamin identifica este inciso con “un nuevo poder de lo carente de expresión en el seno de todos los medios artísticos” que caracteriza el ritmo de los himnos de Hölderlin: se trata de “un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá [*jenseits*] del poeta, corta

la palabra al poema” (GS I/1: 182; *Obras* I/1: 194). La categoría de *das Ausdruckslose* ingresa en esta dimensión que irrumpe en el poema y se sitúa “más allá” del poeta, desde otro lugar del lenguaje que excede su posibilidad de expresión.

El vínculo entre Hölderlin y “lo carente de expresión” reaparece en “La tarea del traductor”, la introducción elaborada por Benjamin para su traducción al alemán de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire.³ El escrito se pregunta por la posibilidad de traducir al lenguaje profano los restos del nombre originario —anterior a la caída del hombre en el pecado— que aún permanecen en la historia a través del arte. ¿Cómo traducir al lenguaje histórico una obra poética cuya esencialidad no descansa ni en la comunicación ni en la declaración? Esta pregunta inicia el prefacio y conduce a reflexionar en torno al problema de la traducción y del lenguaje. Benjamin delimita de entrada a la traducción como una “forma”, cuya comprensión implica un retorno al original donde se encuentra su “ley” y contenida en ella su “traducibilidad” [*Übersetzbarkeit*] (GS IV/1: 9; *Obras* IV/1: 9). Esta última se define como “esencial” a las obras: ello no implica que la traducción forme parte de la esencia de ellas, sino que existe un núcleo significativo en el original que sólo se expresa en su traducibilidad.

Si el acto de traducir expone y sitúa la obra en el escenario de su pre- y su posthistoria, entonces la supervivencia del original se juega en este exponerse a una constante transformación y renovación de sí mismo. Es en este movimiento histórico donde, de acuerdo con Benjamin, la traducción logra expresar la íntima afinidad que guardan

³ Se trata de una larga labor iniciada por Benjamin entre 1914 y 1915 y publicada finalmente en octubre de 1923. Este prefacio, escrito entre marzo y noviembre de 1921, fue caracterizado por Benjamin como “el primer registro de mis reflexiones sobre la teoría del lenguaje” en su *curriculum vitae* de 1940 (GS IV/2: 891).

las lenguas entre sí. Aunque la traducción puede atestiguar o exponer la “relación oculta” entre las lenguas, no puede revelarla ni producirla. La traducción guarda más bien una naturaleza “anticipadora, indicadora” de ese vínculo oculto entre las lenguas. Se trata, según Benjamin, de una afinidad “suprahistórica” [*überhistorisch*]: las lenguas aluden a una mismidad que sólo se torna accesible al considerarlas en su conjunto, esto es, al inscribirlas en lo que denomina el “lenguaje puro”. Desde esta perspectiva, traducir consiste en bregar por el constante “sagrado crecimiento de las lenguas” hasta alcanzar el “final mesiánico” de su historia (GS IV/1: 14; *Obras* IV/1: 14).

La traducción benjaminiana se define entonces como la pervivencia en el lenguaje histórico de los vestigios de inmediatez del lenguaje adánico y originario. Esta tarea se presenta como mesiánica: consiste en juntar y reconstituir los fragmentos de la unidad inicial del “lenguaje puro” que ha sido despedazada por la historia en la pluralidad de lenguas. Aquí aparece implícitamente la noción del *tikkun* que, de acuerdo con Scholem, consiste en “la recomposición del estadio armónico del mundo”, identificado en la cábala luriana con el “mundo mesiánico” como “un momento estrictamente utópico” (2008: 112).⁴ Benjamin alude a este mito al delinear la labor de la traducción. Más que una identificación con el sentido del original, la traducción consiste en reconstruir en su propia lengua su “modo de denotar” [*Art des Meinens*], de manera que ambos se reconozcan, al igual que los “fragmentos de un jarrón”, como fragmentos de un “lenguaje superior” (GS IV/1: 18; *Obras* IV/1: 19).

⁴ Si bien este restablecimiento no tiene lugar ni tiempo, se asocia a “un plan que sólo ha existido en la idea divina de la creación, pero que ya en los primeros estadios de su realización tropezó con las distorsiones y obstáculos del proceso del mundo descritos al comienzo del mito luriano como «rotura de las vasijas»” (Scholem 2008: 112).

Ahora bien, el prefacio advierte que, aun cuando la traducción acerque el original a esa dimensión más pura del lenguaje, esto es, lo proyecte hacia ese final mesiánico como estadio de reconciliación entre las lenguas, nunca lo logra totalmente. Según Benjamin, permanece un resto no comunicable ni expresable, un “núcleo esencial” que ya no es traducible: se trata de una “fractura” entre el tenor [*Gehalt*] de la lengua de cada traducción y el propio del lenguaje superior.⁵ Sin embargo, ello no supone un movimiento tensionado que aspira a su resolución o distensión, sino que Benjamin comprende esa tensión en términos de redención y a partir de la reescritura [*Umdichtung*] de la obra. Redimir el lenguaje significa reescribir el original, ya que el traductor libera el lenguaje puro que está preso en la lengua de la obra.⁶

En síntesis, podría decirse que la traducción benjaminiana implica juntar y reconstituir la unidad del “lenguaje puro” que, luego de la caída pecaminosa, fue fragmentada. Se trata de un lenguaje originario “que ya no denota ni expresa nada, sino que es la palabra carente de expresión [*das Ausdruckslose*] y creadora que en todas las lenguas se denota” y en el que “toda comunicación, todo sentido y toda intención alcanzan, al fin, un estrato donde están destinados a extinguirse” (GS IV/1: 19; *Obras* IV/1: 20). En efecto, este lenguaje del origen no es sino el lenguaje puro de Dios, cuya unidad entre palabra, nombre y conocimiento se disgrega al pretender ser expresada. De allí que Benjamin recurra a la categoría de *das Ausdruckslose* para

⁵ En su traducción al francés de este texto de Benjamin, Laurent Lamy y Alexis Nous interpretan ese hiato como una confirmación del carácter fragmentario e inconcluso de la traducción; éste determina su “tenor mesiánico” como “ley inmanente” que une y al mismo tiempo separa a la traducción del abismo de la revelación (1997: 48).

⁶ En palabras de Benjamin, traducir no es sino “redimir [*erlösen*] en la lengua propia ese lenguaje puro que se encuentra como cautivo en la lengua extraña, liberar el lenguaje que está preso en la obra misma al reescribirla” (GS IV/1: 19; *Obras* IV/1: 20).

caracterizar este estrato mesiánico del lenguaje, carente de expresión e intención, donde habita la lengua verdadera.

El vínculo entre la verdad y el arte atraviesa su prólogo a los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Al mencionar el lenguaje verdadero que está oculto en las traducciones, Benjamin cita un fragmento de “Crise de vers” de Mallarmé sobre la “lengua suprema” y la verdad, introduciendo la idea de “lo poético” [*das Dichterische*] como una dimensión de la obra literaria que no se expresa en la palabra escrita ni puede ser aprehendida en términos intelectuales (GS IV/1: 9; *Obras* IV/1: 9).⁷ Por la misma época, en “Lenguaje y lógica II” —escrito entre finales de 1920 y agosto de 1921— Benjamin presenta el “concepto armónico de verdad” y lo asocia a un sonido afín a la música para eliminar el carácter falso y engañoso de su consistencia o densidad. Si la verdad no es consistente o hermética, es porque “mucho de lo que se espera hallar en ella es precisamente lo que se excluye” (GS VI: 23; *Obras* VI: 29). Eso vedado de la verdad sólo se manifiesta en el ámbito del arte. No es casual que, hacia el final de su ensayo sobre el traductor, Benjamin caracterice las traducciones de Hölderlin —sobre todo las relativas a las tragedias de Sófocles— como “arquetipos” de la traducción en función de la profunda “armonía” que logra captar entre las lenguas.

⁷ La cita de Mallarmé es la siguiente: “*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité*” (GS IV/1: 17; *Obras* IV/1: 17). Posteriormente Benjamin volverá a referir a Mallarmé como quien ha explorado con mayor profundidad “el lado poético del lenguaje”, el cual sólo se vuelve penetrable en conexión con su esfera mágica, postulada en su escrito de 1916 (GS VI: 26; *Obras* VI: 34).

III

El segundo caso de “lo carente de expresión” mencionado por Benjamin en su lectura de *Las afinidades electivas* consiste en el enmudecimiento del héroe de la tragedia griega. Esta idea de mudez es examinada a partir de 1916 en relación con la naturaleza después de la caída pecaminosa y como signo del retiro de la trascendencia divina. En este análisis, Benjamin rompe no sólo con el monopolio metafísico de la palabra hablada —definida como la “enfermedad mortal” del significado en el *Trauerspiel*—, de la *vox* husserliana dotada de significado, sino también con toda instancia de significación que pretenda reunir unívocamente la forma de expresión y lo expresado. Además de atravesar sus reflexiones tempranas sobre el lenguaje, la idea del mutismo es indicativa de una región que se sustrae a la palabra humana y que, sin embargo, tiene una carga lingüística de aquello que excede la lengua en tanto habla.

Esta cuestión aparece desarrollada en dos ensayos redactados en el verano de 1916, titulados “*Trauerspiel* y tragedia” [*Trauerspiel und Tragödie*] y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia” [*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*]. El rol que desempeña el fenómeno de la muerte en el *Trauerspiel* sirve como puntapié para exhibir la temporalidad histórica que está a la base de cada configuración artística.

En el caso de la tragedia, el tiempo histórico define la totalidad de la forma trágica y de la existencia del héroe, determinando previa e individualmente el curso de todo el acontecer. La tragedia encierra así un acontecimiento fundamental que conduce al héroe —como encarnación de una esencia histórica— a reconocer y cumplir con su propio destino, hipostasiado como el destino de la historia universal.

De allí que Benjamin califique la muerte trágica como “irónica inmortalidad” por su “excesiva determinación”, esto es, por expresar la auténtica culpa del héroe que consume la temporalidad de la obra trágica (GS II/1: 135; *Obras II/1*: 139).

En el *Trauerspiel*, por el contrario, no hay determinación individual del acontecer histórico, porque no se trata de un final: “sin certeza en la vida superior y sin ironía, dicha muerte es μετάβασις de toda vida εις ἄλλο γένος” (GS II/1: 136; *Obras II/1*: 140). En una temporalidad donde no hay final, ni vida superior, ni acciones heroicas, ni salvación posible, sólo hay catástrofe. La temporalidad histórica del *Trauerspiel* se define como una “forma intermedia” [*Zwischenform*] entre el tiempo trágico y el tiempo mesiánico. Este “entre” lo profano y lo mesiánico del tiempo se traslada a una definición de la muerte como espectralidad, ubicándola en una estancia intermedia entre lo terrenal y un después que nunca sobreviene. La “ley” del *Trauerspiel* se fundamenta, afirma Benjamin, en la “repetición”. Si los acontecimientos son sólo “esquemas alegóricos, reflejos metafóricos” de un mundo donde “los muertos se convierten en fantasmas”, es porque aquí lo espectral reaparece y se repite como síntoma de algo no cumplido (GS II/1: 136; *Obras II/1*: 140).

Este interludio de suspensión también afecta al lenguaje y al modo de expresión del *Trauerspiel*: el sentimiento de tristeza no logra ser aprehendido en el significado artístico. En este contexto de luto que sería propio de la Reforma, opera una fragmentación del lenguaje donde el significante y lo significado no encuentran punto de confluencia, sino que están suspendidos en un hiato expresivo. En estos escritos de 1916 todavía no está presente el estudio de la alegoría como forma de expresión propia del *Trauerspiel*. En *El origen del drama barroco alemán* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, escrito entre 1923 y 1925 y publicado en 1928], Benjamin pone de manifiesto

que la separación entre la naturaleza y el significado en las obras del *Trauerspiel* permite explicar no sólo la operación del desmembramiento del lenguaje y la suspensión de la instancia expresiva, sino el hecho de que se retire la palabra hablada y ceda su lugar al sonido. Aquí aparece la “tensión fonética del lenguaje” propia del drama barroco alemán, donde la música es definida como “contrapartida” del “discurso cargado de sentido” (GS I/1: 383; *Obras I/1*: 429). Incluso, en tanto la música constituye “el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel”, ella conserva el sello armónico del lenguaje originario (GS I/1: 388; *Obras I/1*: 435).

En consideración de ello, la categoría benjaminiana de *das Ausdruckslose* establece una fisura dentro de la totalidad significativa o expresiva, ya que se torna imposible acreditar unívocamente la relación entre el significante y lo significado. Podría afirmarse que el “poder crítico” que Benjamin le atribuye a “lo carente de expresión” se sitúa en la suspensión del binomio *significado/significante, vida/muerte e historia/naturaleza*. Es en el umbral de estas oposiciones donde tiene lugar la obra de arte.

IV

De la misma época de “*Las afinidades electivas* de Goethe” y “La tarea del traductor”, también data un fragmento titulado “El esqueleto de la palabra” [*Das Skelett des Wortes*], redactado entre 1920 y 1921. Benjamin afirma allí que el significado se exhibe en el “esqueleto” de la palabra como “expresivo” y como “lo carente de expresión”. En el primer caso, se trata de la “apariencia de significado” [*Bedeutungsschein*] en su carácter empírico, como “imagen sonora” de la palabra. “Lo carente de expresión”, por su parte, remite al “significado no encontrado” [*ungefundene Bedeutung*] en la “imagen virtual” de la palabra (GS VI: 15; *Obras VI*: 20). Benjamin explica esta

doble dimensión en otros términos: la palabra sólo significa en la medida en que “comunica una comunicabilidad y simboliza una no-comunicabilidad”, es decir, el significado sólo es posible a partir del cumplimiento de ambas condiciones (GS VI: 16; *Obras* VI: 21). La idea de comunicar una comunicabilidad implica que, en tanto es comunicable, la palabra es originariamente una “esencia espiritual” determinada. Ahora bien, para que la palabra signifique, es preciso que aquello comunicado también habite un resto, “otra *virtus*”, que se sustrae a la comunicación y que sólo puede ser simbolizada.

Estas cuestiones son tematizadas por el joven Benjamin en su conocido ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” [1916]. La primera parte del escrito sitúa el problema lingüístico en un ámbito ontológico y presenta la teoría de la identidad del lenguaje. Esta última consiste en identificar la “esencia espiritual” [*geistiges Wesen*] de una cosa con su “esencia lingüística” [*sprachliches Wesen*] a partir del rasgo comunicable de la primera. Mientras la esencia lingüística de cada entidad es comunicada en el lenguaje, su esencia espiritual sólo se torna comunicable en virtud de estar contenida de modo inmediato en la esencia lingüística. En razón de ello, Benjamin sostiene que la esencia espiritual de una entidad se expresa inmediatamente en su esencia lingüística o, a la inversa, esta última es “expresión inmediata” [*unmittelbarer Ausdruck*] de aquella. Esta noción de *Ausdruck* es comprendida en términos de “mediatez” [*Unmittelbarkeit*], esto es, como “lo medial” [*das Mediale*]. Si en Benjamin no hay contenido de significado es porque lo que se comunica en el lenguaje y no por medio o a través de él es la esencia espiritual y en esta medialidad inmediata radica el aspecto mágico del lenguaje.

Al abordar esta cuestión en el ser humano, Benjamin continúa utilizando la diferencia entre lo que se comunica *a través* del lenguaje y

lo que se comunica *en* él como esquema para deslindar una concepción instrumental de una afin a su naturaleza espiritual. Según “la concepción burguesa del lenguaje”, “el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano” (GS II/1: 144; *Obras* II/1: 148). Por el contrario, Benjamin presenta otra concepción donde la esencia lingüística del ser humano consiste en darle nombre a las cosas. La nominación es definida como la esencia espiritual del lenguaje humano y es a partir de ella que el hombre se comunica con lo creativo de la condición divina. El lenguaje del ser humano se constituye así en “reflejo” de la palabra divina en el nombre, entendido como “don” o legado otorgado por Dios a la humanidad. Dicho en otros términos, el lenguaje nominador es el punto ontológico a través del cual la finitud del ser humano participa de la palabra infinita de Dios. Incluso el nombre también abarca la relación del hombre con el lenguaje mudo de las cosas. Al nombrarlas y darles voz, el sonido aparece como el “símbolo” de la comunidad que el lenguaje humano establece con las cosas.

Haciendo uso del esquema escolástico de gradaciones ontológicas, el grado máximo de perfección lo ocupa el nombre originario o la palabra creadora de Dios, seguido por la palabra nominadora del hombre y, por último, se ubica la palabra muda de las cosas. Ahora bien, del mismo modo que el lenguaje humano participa del lenguaje divino a través del nombre y del conocimiento, también el lenguaje de las cosas participa de la palabra de Dios. A partir de esta comunidad, es posible efectuar la tarea de traducir el lenguaje mudo de las cosas al lenguaje sonoro y nominador del hombre. Se trata, de acuerdo con Benjamin, no sólo de una “traducción de lo mudo en lo sonoro” sino, simultáneamente, de una “traducción de lo innominado en el nombre” que permite realizar la conversión de “una lengua imperfecta a otra más perfecta” (GS II/1: 151; *Obras* II/1: 155).

En la segunda parte del ensayo, Benjamin busca fundamentar su análisis de la esencia lingüística en la interpretación del Génesis bíblico.⁸ Aquí examina los efectos del pecado original en estas gradaciones del lenguaje. La caída en el pecado es interpretada como “el nacimiento de la palabra humana” y la “ruina” del espíritu lingüístico adánico: el lenguaje paradisiaco pierde en perfección y pureza, la palabra abandona la inmanencia divina para convertirse en expresión mediata y comunicación exterior. Benjamin advierte así que el pecado original tiene tres significados en la esencia del lenguaje como instrumento, juicio y abstracción.

Estas reflexiones benjaminianas hacia 1916 permiten confirmar la definición de *das Ausdruckslose* como categoría del lenguaje, así como ratificar nuestra lectura de ubicarla dialécticamente entre los márgenes de lo profano y lo divino. Pues aún cuando esta categoría alude al origen del lenguaje originario, donde la expresión está ausente como mediación de contenidos de significado, permanece latente no sólo en el carácter nominador del lenguaje humano, sino también en su manifestación en el lenguaje artístico.

V

La relación entre el ámbito teológico y el ámbito artístico al nivel de “lo carente de expresión” se sitúa en el problema de la creación [*Schöpfung*]. Entre las anotaciones de su ensayo sobre Goethe, particularmente en la parte dedicada a la belleza, Benjamin propone interpretar la categoría de *das Ausdruckslose* como “percepción” y

⁸ En una carta a Scholem fechada el 11 de noviembre de 1916, Benjamin explica que en este ensayo se ocupa de la “esencia del lenguaje” tal como él la comprende: “en su relación inmanente con el judaísmo y en referencia a los primeros capítulos del Génesis” (*Briefe* I: 128).

“simbolismo” (*GS* I/3: 828). En primer lugar, sostiene que, en la medida en que una obra penetra en el ámbito del arte, puede definirse como “percepción utópica” y como “creación”, pero entendida esta última en el contexto moral y teológico. En consideración de ello, Benjamin afirma que “la moralidad de la creación imprime el sello de lo carente de expresión en la obra”, siendo el Génesis bíblico el arquetipo donde el orden de la creación reúne percepción y moral, es decir, ella se torna “perceptible moralmente” (*GS* I/3: 830).

A partir de esta conexión con la región del símbolo y de la moral, “lo carente de expresión” recibe el “poder crítico” de desarticular la bella apariencia de la obra de arte (*GS* I/3: 832). Según Benjamin, la naturaleza simbólica de la palabra —el lenguaje como “símbolo de lo no comunicable” presente en su escrito de 1916— alude al estado adánico-paradisiaco, donde prevalece el carácter nominador y no comunicativo del lenguaje. En este sentido, como advierte Lindner, Benjamin no está pensando en el concepto tradicional de símbolo, sino en uno más “auténtico” (2014: 21-22, n. 5). Este último pertenece al “ámbito teológico” y su “paradoja” consiste, siguiendo al *Trauerspielbuch*, en “la unidad de objeto sensible y suprasensible” (*GS* I/1: 336; *Obras* I/1: 375-376).

La caracterización del “poder crítico” de *das Ausdruckslose* permite inscribir esta noción en el análisis del concepto romántico de “crítica” de la obra de arte. En repetidos pasajes de su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1919], Benjamin insiste en lo siguiente: lejos de ser un tipo de enjuiciamiento, evaluación u opinión sobre la obra, la tarea de la crítica romántica se transforma en el “método de su consumación” [*Methode seiner Vollendung*] (*GS* I/1: 69; *Obras* I/1: 70). Podría afirmarse que, tanto en el contexto de

la crítica de la obra de arte como de la traducción, “lo carente de expresión” se manifiesta como origen. En efecto, así como la traducción implica captar el nexo suprahistórico que existe entre las lenguas para tender asintóticamente a su consumación en el “final mesiánico”, la crítica romántica busca reunir las relaciones esenciales entre las obras a partir de consumir la reflexión inmanente de la obra singular en la “idea” de arte. Tanto la noción de “final mesiánico” como la de “idea” operan aquí como manifestaciones de la dialéctica del origen.

En su tesis doctoral y en su ensayo sobre *Las afinidades electivas*, Benjamin analiza el origen sobre la base del concepto de “fenómeno originario” [*Urphänomen*] de Goethe. Este último aparece vinculado con el carácter paradójico o ambivalente de la “verdadera naturaleza” [*wahre Natur*]: ésta designa “tanto a la esfera de los fenómenos perceptibles como la de los arquetipos intuitivos”, sin confluír en una síntesis de identidad (GS I/1: 147; *Obras* I/1: 152). Según Benjamin, la verdadera naturaleza se encuentra “oculta” y “oscurecida por el fenómeno” en el ámbito mundano y sólo en el arte resulta “visible, intuitivo, profenomenico” (GS I/1: 113; *Obras* I/1: 112). La presencia del vocabulario kantiano en estos escritos tempranos da cuenta de la importancia que tiene Kant en la formación del joven Benjamin, aunque ello no implica, sin embargo, una confluencia conceptual con él. Como se desprende de lo citado, la noción de “verdadera naturaleza” rechaza la distinción kantiana entre lo fenoménico y lo nouménico y, al mismo tiempo, inscribe al arte en una región que no es enteramente terrenal ni cabalmente trascendente.

Este distanciamiento de Benjamin de la tradición kantiana también se efectúa sobre el supuesto trascendente que está presente en Platón. Por un lado, al definirse como *Urphänomen*, la verdadera naturaleza es comprendida en términos de la “idea platónica”, la cual encierra

“lo eléaticamente estático en el arte” [*das Eleatisch Ruhende in der Kunst*].⁹ No obstante, el hecho de que la “idea” contenga un conocimiento extático de lo eleático en el arte no significa, de acuerdo con Benjamin, una degradación ontológica de la idea en la obra. A diferencia de Platón, la obra permanece aquí como “torso” de la idea, es decir, como fragmento que condensa y contiene en sí “lo incondicionado” (GS I/1: 114; *Obras* I/1: 113).

En razón de ello, la verdadera naturaleza como fenómeno originario no implica comprender la “idea” de arte como totalidad de la obra, sino más bien exhibirla como fragmento. En otras palabras, la obra de arte opera aquí como *medium* de la idea en los fenómenos. El rol fundamental que Benjamin le otorga a “lo carente de expresión” consiste en efectuar esta tarea crítica de consumación de la obra de arte: sólo al convertirla “en pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el torso de un símbolo” se logra “completar” la obra en cuanto tal (GS I/1: 181; *Obras* I/1: 193).

Estas reflexiones en torno a *das Ausdruckslose* como dialéctica entre lo sagrado y lo profano se materializan en el concepto de “tensión hacia lo mesiánico” [*Spannung zum Messianischen*]. Benjamin encuentra esta tensión, por un lado, en el “efecto propio del arte” (GS VI: 124; *Obras* VI: 160).¹⁰ Por el otro, en la “concepción mística de la

⁹ De acuerdo con Ricardo Ibarlucía (2005), la relación que establece Benjamin entre el “fenómeno originario” de Goethe y la idea platónica procede de su lectura de la tesis de Elisabeth Rotten *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, presentada en Marburgo y publicada en 1913 en los *Philosophische Arbeiten* editados por su maestro Paul Natorp y Hermann Cohen. Esta obra de Rotten aparece citada en la segunda parte de la tesis doctoral de Benjamin (GS I: 110; *Obras* I/1: 109).

¹⁰ Peter Fenves (2011: 78) analiza esta “tensión hacia lo mesiánico” en el arte y sostiene que su signo distintivo es ser la “fuente de una intensa frustración” en tanto no logra consumarse como tal. Según el intérprete, si bien la obra de arte tensiona hacia

historia” esbozada por esa época en el “Fragmento teológico-político” [1920-1921]. La introducción de este componente mesiánico no supone la inscripción de la obra de arte y de la historia en una región trascendente de lo divino. No se trata, por tanto, de un signo de la secularización tradicional en Benjamin, sino de su operación dialéctica, donde “lo carente de expresión” articula la inscripción terrenal de lo mesiánico en la historia y en la obra de arte como fragmento. En efecto, lejos de ser una escatología trascendente y conclusiva, el advenimiento de lo mesiánico provoca una interrupción crítica en la totalidad aparente de la obra de arte y en el *continuum* de la historia.

Este gesto disruptivo forma parte no sólo del modo en que Benjamin comprende el componente político del arte y de la historia, sino también de la naturaleza mesiánica que interviene lo terrenal y le exige ser algo más que lo meramente presente. La referencia a la inmortalidad de lo efectivo de Goethe, al expresarle éste a Eckermann que “la naturaleza está obligada a otorgarnos un nuevo espacio de acción cuando nos arrebatan el de aquí”, es ilustrativa de la noción benjaminiana de lo mesiánico (GS II/1: 239; *Obras* II/1: 243). El lenguaje del nombre y la obra de arte revelan esta naturaleza, pero también una infinitud que no tiene duración ni es eterna, sino actual. Hacia 1929, Benjamin define precisamente el mundo mesiánico como “el mundo de omnilateral e integral actualidad” (GS II/1: 309; *Obras* II/1: 316).

la región paradisíaca del origen divino, la debilidad de su fuerza no logra penetrarla o recordarla.

VI

Por último, es preciso situar la categoría de *das Ausdruckslose* en el contexto del método benjaminiano de interpretación, donde la crítica, la traducción o la cita operan como dialéctica de lo sagrado y lo profano. El efecto de esta metodología consiste en actualizar la obra a partir de interpretarla y salvarla en su historicidad. La donación de actualidad que trae consigo la interpretación constituye, según Benjamin, una inserción simultánea de la obra en la historia y de lo mesiánico en el ámbito profano.

En la conocida carta del 9 de diciembre de 1923 que le envía a Florens Christian Rang, Benjamin identifica la tarea de determinación de las ideas con la labor de la “interpretación” [*Interpretation*]. Al valerse de las ideas, la interpretación puede aprehender “la historicidad específica de la obra de arte”: aquí se combinan las mismas “fuerzas” que se dan “extensivamente” en el “mundo de la revelación (que es la historia)” y emergen “intensivamente” en el “mundo de la clausura (que es el mundo de la naturaleza y la obra de arte)” (*Briefe* I: 322). La definición benjaminiana de la obra de arte como “noche salvada” implica comprenderla como apertura reveladora de una naturaleza particular que, aunque oculta en el plano de lo mundano, puede ser salvada a partir de su interpretación.¹¹

Este es el propósito efectuado en el escrito de habilitación de Benjamin: la interpretación del drama barroco alemán consiste en exponer la “idea” del *Trauerspiel* en la constelación de su historia previa y su

¹¹ En palabras de Benjamin: “las obras de arte se definen como modelos de una naturaleza que no es ni el escenario de la historia, ni el lugar donde habita el hombre. La noche salvada [*die gerettete Nacht*]” (*Briefe* I: 323).

historia posterior. Así, salvar los fenómenos en la idea equivale a salvar las obras del barroco alemán a partir de interpretarlas en su pre- y su posthistoria. En ello estriba la metodología del *Trauerspielbuch* de insertar la obra de arte en su origen, pues a partir de este juego de revelación y clausura entre la historia y la obra de arte, esta última es interpretada como “verdadera naturaleza” o *Urphänomen*.

En afinidad con esta metodología dialéctica debe comprenderse la presencia de “lo carente de expresión” en el ensayo sobre Karl Kraus, escrito entre 1930 y 1931, donde reaparecen las ideas esbozadas en el escrito sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. Allí Benjamin afirma:

En la cita castigadora y salvadora, el lenguaje se revela de repente en calidad de madre de la justicia [*Mater der Gerechtigkeit*]. La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y carente de expresión [*einsam und ausdruckslos*]. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas del idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación (GS II/1: 363; *Obras* II/1: 372).

Si en su lectura de Goethe recurre a una cita de *Observaciones sobre Edipo* de Hölderlin para ejemplificar la categoría de *das Ausdruckslose*, en su ensayo sobre Kraus no sólo torna explícito el poder crítico y originario que tiene esta operatoria de la cita, sino que le otorga un

nuevo estatus ontológico a la citación al convertirla en método y materia de reflexión. En efecto, además de desplazar el uso ilustrativo de la cita hacia el componente destructivo de su metodología, Benjamin recupera alguno de los motivos desplegados en torno a aquello que se sustrae a la expresión. Esta sustracción o ausencia de expresión es indicativa del componente mesiánico que trae consigo la noción de *das Ausdruckslose* como nueva clave de lectura de la filosofía benjaminiana del lenguaje y del arte. Desde esta perspectiva, interpretar, criticar o citar una obra implica dialectizar las regiones de lo profano y lo sagrado, de lo inmanente y lo trascendente, para exhibir aquello que no encuentra vías de expresión en la palabra hablada o en la naturaleza mundana, sino que sólo puede revelarse simbólicamente en el nombre o en la obra de arte.

REFERENCIAS

- ABADI, Florencia y ESPINOSA, Luciana (2014), “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin”, *Ágora. Papeles de Filosofía*, 33, 2: 167-183.
- BENJAMIN, Walter (1978), *Briefe*, Band I, edición de Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (1991), *Gesammelte Schriften*, Bände I, II, IV, VI, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- ____ (2006), *Obras*, Libro I, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- ____ (2007), *Obras*, Libro II, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y

- Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2010), *Obras*, Libro IV, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2017), *Obras*, Libro VI, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- BOLLE, Willi y GALLE, Helmut (comps.) (2005), *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, São Paulo - Paraty - Petrópolis, 2003 (São Paulo: Monferrer/Edusp).
- FENVES, Peter (2011), *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time* (California: Stanford University Press).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2005), “Sein-Zeit und Jetztzeit: Benjamins Kritik an Heidegger in neuer Perspektive”, en Bolle y Galle (2005: 279-292).
- LAMY, Laurent y NOUSS, Alexis (1997), “L’abandon du traducteur. Prolégomènes à la traduction des «Tableaux parisiens» de Charles Baudelaire”, *Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10, 2: *L’essai sur la traduction de Walter Benjamin: traductions critiques*: 13-69.
- LINDNER, Burkhardt (2014), “Alegoría”, en Opitz y Wizisla (2014: 17-82).
- MENNINGHAUS, Winfried (1992), “Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene”, en Steiner (1992: 33-76).
- OPITZ, Michael y WIZISLA, Erdmut (eds.) (2014), *Conceptos de Walter Benjamin*, edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda (Buenos Aires: Las cuarenta).
- SCHOLEM, Gershom (2008), *Conceptos básicos del judaísmo*, trad. de José Luis Barbero (Madrid: Trotta).
- STEINER, Uwe (ed.) (1992), *Walter Benjamin 1892–1940. Zum 100. Geburtstag* (Bern: Peter Lang).
- WEIGEL, Sigrid (2007), “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en *Las afinidades electivas* de Goethe de Walter Benjamin”, *Acta Poética*, 28, 1-2: 173-203.

EL CRÍTICO MUSICAL Y EL ASNO DE ZARATUSTRA
Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz
· *Mauro Sarquis* ·

Mauro Sarquis

Universidad Nacional de San Martín
 Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

El crítico musical y el asno de Zaratustra. Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz

DOI: 10.36446/be.2022.61.323

Resumen

La presencia de la filosofía nietzscheana en Argentina a principios del siglo XX ha adquirido un lugar cada vez más destacado en los estudios de recepción. Entre los muchos nombres propios que acusan una huella de Nietzsche, el caso de Juan Carlos Paz merece especial atención. Considerado uno de los músicos y teóricos latinoamericanos más relevantes, el alcance de sus ideas estético-filosóficas ofrece un terreno fértil para la investigación de esta recepción. El presente trabajo se ocupa de analizar una posible marca de la filosofía nietzscheana en las intervenciones de Paz en dos publicaciones anarquistas: el “Suplemento semanal” del diario *La Protesta* (1922-1923) y la revista *La campana de palo* (1925-1927).

Palabras clave

Estudios de recepción; Estética de la música; Anarquismo argentino; Convicción; Espíritu libre

The Music Critic and Zaratustra’s Ass. Nietzsche in the Juvenile Writings of Juan Carlos Paz**Abstract**

The presence of Nietzschean philosophy in Argentina at the beginning of the 20th century has become increasingly prominent in reception studies. Among the many names that show a Nietzschean influence, the case of Juan Carlos Paz deserves special attention. Considered one of the most relevant Latin American musicians and theorists, the scope of his aesthetic-philosophical ideas offers a fertile ground for investigating this reception. This paper focuses on analyzing a possible Nietzschean influence in Paz's contributions to two anarchist publications: the “Suplemento semanal” of the newspaper *La Protesta* (1922-1923) and the journal *La campana de palo* (1925 and 1927).

Keywords

Reception studies; Aesthetics of music; Argentine anarchism; Conviction; Free spirit

Recibido: 10/01/23. Aprobado: 07/02/23.

I

Desde hace algunos años, la presencia de la filosofía nietzscheana en la Argentina en los albores del siglo XX ha ido ganando un lugar cada vez más importante en la escena de la historia de las ideas. En lo que podría concebirse como un trazado preliminar del mapa de su recepción en nuestras tierras, diversas marcas de lectura y apropiación han sido señaladas en sectores definidos del campo intelectual y cultural de la época por una literatura específica en aumento.¹ De la vasta extensión de nombres propios, círculos intelectuales, corrientes de

¹ El reverdecimiento de los estudios de recepción de la obra nietzscheana en Argentina forma parte del creciente interés de las últimas décadas en las lecturas de Nietzsche en Hispanoamérica, especialmente en relación con el desembarco de sus textos en las costas rioplatenses. Con miras a proporcionar una panorámica de los trabajos más relevantes e influyentes en este ámbito, valga mencionar, en el caso de Uruguay, los aportes de Sergio Sánchez (2007, 2008 y 2013), que destacan por su análisis de cómo Nietzsche ha sido recibido en las obras de Carlos Reyles y José Enrique Rodó. Además, los estudios de Pablo Drews López (2012, 2013, 2014, 2015 y 2016) han realizado importantes contribuciones, enfatizando en cómo la lectura se ha operado principalmente en el campo literario y en ambientes extraacadémicos. En cuanto al caso argentino, los estudios más importantes sobre la recepción de la obra de Nietzsche incluyen el inaugural artículo “Para una historia de las ideas en Argentina. La recepción de Nietzsche” (1995) de Lucía Piossek Prebisch, los trabajos de Mónica Cragnohini, tanto en sus comunicaciones individuales (2001a-c, 2005 y 2010) como en la edición del dossier “La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina”, publicado en la revista *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas* (Cragnohini 2001-2010), y las insoslayables investigaciones de Sánchez (2011a-c, 2013, 2015 y 2018) sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Jorge Luis Borges. Por último,

pensamiento y revistas científicas y culturales que acusan, siempre en grado variable y fragmentario, una huella nietzscheana, el caso de Juan Carlos Paz (1897-1972) merece ser puesto de relieve.

El compositor argentino ha sido caracterizado, no sin razón, como uno de los músicos y teóricos más importantes en el ámbito latinoamericano del siglo xx.² Y aunque en su caso, tal como dice Omar Corrado, “la imagen del escritor y del intelectual provocativo suele prevalecer sobre la del compositor” (2012: 21), no resulta menos cierto –y asimismo problemático– que el calado de sus ideas estéticas no ha sido aun exhaustivamente sondeado. En este sentido, el estudio de un potencial vínculo entre las primeras producciones teóricas de Paz y algunos aspectos de la obra de Nietzsche no tendría tanto el propósito de restituir –*mutatis mutandi*– el carácter filosófico del pensamiento del argentino, como, en el mejor de los casos, el de profundizar nuestro conocimiento del proceso histórico de recepción en el que un conjunto de ideas articuladas conforme la tradición filosófica occidental es introducido y reapropiado en un marco intelectual, cultural y estético inevitablemente diferente.

El contacto de Paz con la obra del filósofo alemán tuvo lugar, plausiblemente, hacia los últimos años de la década del '10 a través de tra-

es importante dejar constancia de los trabajos relativos al caso de Brasil, entre los que sobresale la labor de Scarlett Marton en el GEN (Grupo de Estudios Nietzsche) y el dossier “Recepção: Nietzsche no Brasil: núcleo histórico” organizado por Geraldo Dias en *Cadernos Nietzsche* (v. 1, n. 35; v. 36, n. 1-2). En este contexto véase, entre otros, Marton, 2003 y Dias, 2015, 2017 y 2018.

² Para obtener una completa y comprensiva perspectiva sobre la envergadura de la figura y la obra de Paz en el campo intelectual, véase Corrado (2012: 13-21), donde se ofrece no solo un recorrido de sus vicisitudes vitales, sino también una definitiva recapitulación de los trabajos más importantes sobre el compositor y teórico argentino.

ducciones españolas de segunda mano provenientes del francés (Corrado 2010: 47).³ Gracias a una referencia indirecta a propósito de su *Coral* op. 1, puede estimarse que ya había leído *Así habló Zaratustra* hacia 1921 (Zulueta 1976: 11). Es probable que por esos años haya accedido también a aquellos textos que luego mencionará especialmente en el segundo volumen de sus memorias (Paz 1987): *El nacimiento de la tragedia, Más allá del bien y del mal, Opiniones y sentencias diversas, Crepúsculo de los ídolos, El caso Wagner y Ecce*

³ Posiblemente Paz haya leído a Nietzsche por primera vez en las ediciones españolas de La España Moderna o de F. Sempere y Cía. Resulta notable el hecho de que, en comparación con la recepción en Francia, el proceso editorial español de las obras de Nietzsche presenta algunas marcadas diferencias: un retraso temporal de aproximadamente una década en comparación con la primera traducción publicada tras el derrumbe psíquico del filósofo (*Le Cas Wagner*, de Halévy y Dreyfus) y la falta de un programa editorial coordinado como el que tuvo lugar en el *Mercur de France*, liderado por Henri Albert. Consecuentemente, la mayoría de las traducciones españolas, basadas en las versiones galas, no se publicaron de manera coordinada, lo que resultó en varias obras traducidas repetidas veces. No es raro encontrar, en efecto, cinco versiones diferentes de *El Anticristo*, o tres de *Así habló Zaratustra* y de *Crepúsculo de los ídolos*, en los primeros diez años del siglo xx. Entre las editoriales que publicaron la obra nietzscheana con mayor regularidad destacan precisamente las mencionadas anteriormente: La España Moderna y F. Sempere y Cía. Fundada en Madrid en 1889, la primera de ellas mantenía un catálogo de corte elitista y ecléctico, orientado a abastecer la cultura universal de la burguesía española. Las traducciones de *La España Moderna*, acometidas según estándares más o menos rigurosos, se repartían entre obras de la escuela naturalista francesa, la literatura rusa, y filósofos de la talla Lombroso, Darwin, Spencer, Hegel, Fichte, Carlyle, Renan, Taine, Schopenhauer y Nietzsche (cf. Asún Escartín 1981: 133-156). La segunda editorial, cuyas raíces se remontan a la empresa valenciana originada primero por el librero Francisco Sempere Masiá (1896) y luego por el novelista Vicente Blasco Ibáñez (1901), tenía como objetivo principal, en contraste con su par madrileña, satisfacer la demanda literaria de las clases medias y bajas, fomentando una cultura laica, científica e ilustrada en una línea ideológica progresista con tintes anarquistas (véase Calvo Rigual 2005: 129-130). Algunos de los autores extranjeros más destacados incluyen a Kropotkin, Bakunin, Proudhon, Tolstói, Darwin, Nordau, Ibsen, y por supuesto, Nietzsche. Véase también Sobejano 2009.

homo.⁴ El elenco de lecturas nietzscheanas de Paz no habría diferido esencialmente de la operada por su generación, aunque en comparación con el volumen del *corpus* nietzscheano disponible a la sazón en alemán, al alcance de un escasísimo número de lectores locales, su acercamiento a Nietzsche podría caracterizarse, asimismo, de fragmentario. Sea como fuere, las marcas más tempranas de la lectura del filósofo alemán en los primeros escritos de Paz publicados en los años veinte –dedicados a problemas estéticos y cuestiones de crítica musical– se muestran esquivas y expresadas mayormente en un lenguaje figurativo. Es precisamente el carácter emergente de estas primeras huellas lo que otorga una importancia capital a los escritos pazianos de juventud en vistas a una apropiada reconstrucción de la recepción de Nietzsche en el pensamiento de Paz y, en un sentido general y proyectivo, en el ámbito estético musical argentino.

Dentro de los límites del horizonte temporal mencionado, existe sólo una investigación que ha intentado acercar el pensamiento de Paz y el de Nietzsche. En “Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte”, Camila Juárez (2010) toma los artículos pazianos correspondientes al “Suplemento semanal” del diario *La Protesta* –publicados entre 1922 y 1923– y los analiza a la luz de las tesis estéticas nietzscheanas esgrimidas en la confrontación con el arte de Wagner, para delinear afinidades conceptuales y concretar un “encuentro posible” entre el compositor y un Nietzsche “tardío”. Con el propósito de extender y profundizar el alcance de los indicios que apuntan a una temprana lectura del filósofo alemán, la presente investigación se concentra en una posible correspondencia conceptual entre Paz y

⁴ Si bien no es posible aún datar con exactitud los años de lectura y las versiones específicas de cada libro, un dato certero es que, hacia mediados de 1930, Paz habrá adquirido las obras completas de Nietzsche editadas por Aguilar en la traducción de Ovejero y Maury; así lo certifica un listado de libros de su biblioteca personal, documentado en el Archivo Paz (Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”).

Nietzsche posibilitada por el uso del lenguaje figurativo, esto es, por el recurso de Paz a la figura del “burro” o “asno” en sus intervenciones en *La campana de palo* entre 1925 y 1927.

Intentar aprehender el recurso zoológico de Paz como una marca de lectura de Nietzsche implica afirmar que es posible establecer una correspondencia entre el significado que la figura equina adquiere en el pensamiento crítico del compositor argentino y el que adopta en el entramado figurativo y conceptual de al menos un segmento de la filosofía de Nietzsche. En especial, implica suponer que dicha relación se configura en términos de un proceso de comprensión que acontece en el encuentro entre un texto cuyo sentido se ofrece abierto e incompleto, y un lector espoleado a completarlo sobre el fundamento de sus propios juicios previos y expectativas. La recepción de Nietzsche en el pensamiento de Paz contempla, de este modo, el acogimiento y la apropiación de un texto que reclama del lector una sutura de sentido a operarse dentro de un contexto histórico determinado, en una tarea que se devela siempre como inacabada e inacabable.⁵

⁵ Dado que la investigación se desenvuelve en el marco de los estudios de recepción, nuestro abordaje, tal como dice Steven Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany*, “no puede detentar el acceso a una captación privilegiada del texto inalterado, a partir del cual todos los usos subsecuentes deben ser juzgados” (1994: 3; la traducción es nuestra). Deslindado de la pregunta acerca de si Paz comprendió correcta o incorrectamente a Nietzsche, este enfoque no niega la conveniencia de resaltar, llegado el caso, diferencias y contrastes con el sentido que de la filosofía nietzscheana puede derivarse a partir de las ediciones críticas de Colli y Montinari, de reconocida trascendencia en el proceso de reversión de las tergiversaciones realizadas por el “Nietzsche Archiv”. En todo caso, no obstante, nuestra intención no es medir la distancia de Paz respecto del “verdadero” Nietzsche, sino establecer los hitos en los que la lectura de la filosofía nietzscheana reescribe un nuevo sentido en el devenir de su propia recepción, conforme una coyuntura no sólo estético-filosófica, sino también sociocultural.

II

Los años veinte trajeron consigo una notoria conmoción estética en el proceso de modernización de Buenos Aires. Paz hace un recuento de algunos de los acontecimientos más relevantes de esta “Edad de Oro de La Gran Aldea” en una entrada del primer volumen de sus memorias: las visitas de Richard Strauss (1920 y 1923) y Félix Weingartner (1920); la labor difusora de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) y de Ernest Ansermet, que dieron a conocer obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Honneger, Satie, Casella, Rietti y Malipiero; y la fundación de la *Asociación Amigos del Arte* en 1924, que promocionó las manifestaciones artísticas más significativas de la cultura local. A propósito de las revistas culturales en las que estuvo involucrado, Paz hace una mención a *La Campana de Palo*, “revista independiente -artes y letras- equidistante entre Florida y Boedo” (1972: 142), donde publicó varios de sus artículos de crítica musical gracias a su participación en el grupo de artistas conformado en torno a Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932), más conocido por su seudónimo “Atalaya”. Con algunas variaciones en sus miembros,⁶ el grupo, de una expresa filiación anarquista, había trabajado para *Acción de arte* y el “Suplemento semanal” de *La Protesta*, espacios que también acogieron la prosa de Paz.

Tanto en términos generales como en el caso específico de la valoración de la filosofía de Nietzsche, la pertenencia de Paz al grupo de

⁶ Paz establece relaciones con este círculo ya en 1918, donde se encuentran también el escultor Luis Falcini y el artista plástico Carlos Giambiagi (Corrado 2010: 44). En la primera época de *La campana de palo*, el grupo, liderado ya por Atalaya, se conforma aún por Falcini y Giambiagi, y se suman los escultores Antonio Sibellino y Nicolás Lamanna, el pintor Domingo Viau y los escritores Armando Cascella, Álvaro Yunque, Pablo Rojas Paz y Pilades Orestes Dezeo (Artundo 2004: 776).

Atalaya no implicaba una aceptación incondicional de ciertos preceptos ideológicos y estéticos. Como bien enfatiza Corrado, el vínculo de Paz con el grupo no se resolvía en una mera identificación, sino que respondía a una serie de coincidencias éticas y estéticas que se reflejaban en la pertenencia a determinados grupos, lecturas en común y marcas estilísticas de la escritura (2010: 46). Por su parte, el llamado “carácter dual” del anarquismo porteño de principios del siglo XX (Suriano 2001: 20), consistente en la capacidad de tolerar la convivencia de corrientes mutuamente conflictivas en el seno del movimiento, permitía la coexistencia entre un individualismo de corte stirneano –relacionado con la necesidad de liberar al individuo de la coacción del Estado y sus instituciones– y un colectivismo afín a los movimientos comunistas europeos –volcado a la conformación de una corriente masiva–. En el seno mismo de esta tensión, y debido también a que las disputas personales cruzaban constantemente el campo libertario, el anarquismo acuñó, en general, una valoración paradójica de la obra de Nietzsche en la que, por un lado, vindicaba el valor vital, rebelde y liberador del autor de *Así habló Zaratustra*, y por otro, impugnaba su egoísmo antiolecolectivista y una crítica derivable de las disputas nietzscheanas contra el socialismo.⁷

A la luz de las opiniones de algunos actores representativos del ámbito anarquista, el contexto inmediato de producción discursiva de Paz pareciera corresponderse mayormente con esta última línea. A favor de ello cabe señalar, en primer lugar, un artículo paradigmático del “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, aparecido en dos tiempos el 18 y el 25 de febrero de 1924, durante el lapso en que el grupo de

⁷ Algo similar ocurrió con la recepción de Nietzsche en el anarquismo francés. Según Jose Szabón, el filósofo aparecía bajo tres configuraciones posibles: como representante del individualismo (junto a Stirner, Heine y Walt Withman), como literato nihilista (junto a Ibsen y Shaw) o como predicador libertario (junto a William Morris, Emerson y Maeterlinck) (2001: 47 ss).

Atalaya permanecía aún operativo. “Nietzsche y el anarquismo”, firmado con las iniciales “C.B.”, construye la imagen de un pensador peligroso para la juventud anarquista, que puede verse conducida por el errado camino de un individualismo a ultranza. La principal dificultad radicaría en el lenguaje figurativo del “poeta-filósofo”, que conquista a los fácilmente sugestionables y los convierte en “apóstoles del Verbo de Zarathustra” (C.B. 1924a: 6). La fascinación producida especialmente por *Así habló Zarathustra* eclipsaría, según el anónimo autor, el verdadero sentido de la filosofía nietzscheana, obra de “un gran artista y un filósofo loco” (C.B. 1924a: 6). El lugar común de un superhombre “inmoralista” y “delincuente” es señalado como el peligro más grave, pues da sustento a la creencia que orienta la praxis y el discurso del individualismo extremo. El énfasis del artículo está puesto en que el superhombre se trata siempre de un “ideal ético”: “Nietzsche niega la moral para afirmar su moral” (C.B. 1924b: 8).

Si la valoración de la filosofía nietzscheana en el seno del movimiento anarquista local puede ser caracterizada de polifónica, las columnas de “Nietzsche y el anarquismo” no permiten afirmar lo mismo de la postura editorial de *La Protesta*. Como dice Páez Canosa en su análisis de la recepción de Nietzsche en este artículo, “llegado el caso, fue necesario poner en claro la posición frente a este filósofo ‘intempestivo’, difícil de encasillar, que desorientaba a la juventud anarquista y la volvía en contra del movimiento” (2001: 188).

Como segundo elemento significativo del contexto inmediato de Paz, el celo con el que este sector del anarquismo leía a Nietzsche se ve reforzado por la opinión reservada, aunque mucho más moderada, que Atalaya guardaba del filósofo. En un manuscrito póstumo titulado “Dietario” y fechado el 10 de mayo 1915, el referente del grupo libertario realiza un descargo contra un artículo de Unamuno:

¡Nietzche [sic] y Unamuno! He leído un artículo insulsamente pedante del rector de Salamanca, sobre el profesor de Bonn⁸. Lo que allí dice no puede ser ni más vulgar ni más pedestre. [...] *Yo también he rechazado y rechazo a Nietzsche* pero nunca hubiese proferido palabras de una chatura moral tan inmensa. Y comprendo no obstante, que el filósofo de *Así habló Zarathustra* necesita una interpretación. Su obra de abolutismo no puede ser aceptada sino como obra de reacción. [...] Por otra parte *creo que hay en Nietzsche el temperamento de todo un filósofo*. Y lo es indudablemente, en sus cosas fragmentario, cuando se olvida de su pose de filósofo creador de todo un sistema y cuando se olvida que está escribiendo la obra. En esos abandonos de su naturaleza el filósofo surge de cuerpo entero (Atalaya [1915] 2004: 334-335; el énfasis es nuestro).

Si la postura moderada consiste en no caer en un estilo invectivo vulgar y en rescatar de Nietzsche un temperamento filosófico y la necesidad de una interpretación, no es menos cierto que, más allá de que las causas no estén aquí expuestas, Atalaya pareciera no adherir inmediatamente a la filosofía del alemán. Por los breves calificativos de

⁸ Es probable que se trate de “Algo sobre Nietzsche” (Unamuno 1915), publicado sólo cinco días antes en *La Nación*, donde el pensador español se deslinda de toda posible filiación con el alemán a través de una breve argumentación *ad hominem* en clave psicológico-moral. El “pobre Nietzsche” es condenado allí por herir los sentimientos de los pueblos cristianos a causa de su enervante ateísmo y de un supuesto método de mera inversión del Evangelio, desestimado por profesar un “darwinismo entendido de una manera hartamente superficial”, acusado de sentir “envidia de Cristo”, señalado como un “hombre débil que para defenderse y vengarse de su debilidad se puso a exaltar la fuerza y la implacabilidad contra el débil”, tachado de “pedante” (el eterno retorno sería así fruto de una “sed de inmortalidad personal”) y conjurado por haber predicado a favor de la guerra que asediaba por entonces a los pueblos europeos, en especial al pueblo francés.

“absolutismo” y “reacción”, podría aventurarse que el referente del grupo artístico anarquista compartía la valoración negativa de Nietzsche propia del entorno, en tanto sus postulados principales no concordaban con la visión colectivista y destituyente de la ideología libertaria.

Por otra parte, en las memorias de Paz existen numerosos indicios de una temprana simpatía por el pensamiento del filósofo alemán, a quien reserva, entre otras cosas, un importante rol en su formación como intelectual:

Y respecto a un orden general, formativo, Nietzsche, Ibsen, Whitman, Thoreau, contribuyeron en gran parte, a fijarme mi línea de conducta y reacciones y actitudes derivadas. Ellos me enseñaron que la soledad puede ser poblada con lo mejor, lo más fuerte y lo más auténtico de la personalidad; y entre muchas otras cosas, me confirmaron en la idea de que el vitalismo, o sea la propia actitud existencial, es más efectiva que todos los principios y los fines conocidos y acreditados. (Paz 1972: 156)

El pensador alemán, un auténtico “juez y verdugo de la Filosofía” (Paz 1972: 37), deja en Paz, al contrario de lo que podría deducirse de las alertas que despertaba en algunos de sus contemporáneos inmediatos, una profunda impresión positiva. Confirmando en cierta medida los temores de la línea editorial de *La Protesta* acerca del despertar de un individualismo a ultranza, Paz desarrolla en estos años lo que Corrado caracteriza como un “esteticismo aristocratizante que convive, por paradójico que parezca, con otros fragmentos ideológicos del mundo libertario” (Corrado 2010: 48). De allí provendría, al menos en parte, su temprana vindicación nietzscheana de la “soledad” como una condición auténtica de la creación musical, idea que

alimentará una postura de corte individualista en materia de reflexión estética y práctica artística.

III

En su primer artículo para el “Suplemento semanal”, escrito en octubre de 1922, Paz desarrolla un relato ficticio acerca de un reportaje en la “entidad inútil” de la “Crítica Musical”. El objetivo de esta primera contribución es el de ensayar una detracción, en tono irónico, del rol tradicional del crítico musical.⁹ La descripción del interior de la “institución” deja traslucir una condena al uso indiscriminado de citas provenientes de “libracos sobre estética”, entre los que Paz cuenta a los cursos hegelianos y a los tratados de Schopenhauer. El trabajo del crítico musical corriente consistiría, desde este punto de vista, en “recortar con tijeras frases, párrafos y hasta capítulos enteros de libros de arte” (Paz 1922a: 5), evidenciando una clara mezquindad intelectual y, en la medida en que ello se combina con una actitud pedante, una chatura ética. Tras una somera caracterización de los tipos de crítico, el reportero es conducido hacia el “patrón” de la entidad:

– ¡Conducidme ante vuestro patrón! – grité asqueado, y me respondieron que no podía darme audiencia, pero tanto insistí que, sin duda para que dejara de fastidiarles me condujeron por una escalinata hecha de absurdos y tonterías, hasta un

⁹ Cuando escribe “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”, Paz no es todavía el reconocido compositor de vanguardia cercano al dodecafonismo cuya imagen destacará hacia mediados de los años treinta. En efecto, cuenta a la sazón con una escasa producción musical y con pocos artículos de crítica publicados en la prensa (véase Corrado 2012: 31 ss). En este sentido, sus escritos de *La Protesta* y *La campana de palo* son más bien las intervenciones propias de una generación que se encuentra en ciernes de producir una ruptura cultural en el contexto de las instituciones musicales fundadas bajo el espíritu consagratorio del centenario.

trono ocupado por un enorme burro que leía ávidamente una partitura de orquesta... al revés.

- ¡Oh, sapientísimo ser! - dije y le saludé; - ¡concededme, aunque comprendo la molestia que os causará mi presencia en este recinto, respuesta a tres preguntas que os haré como joven amante de todo lo que no sé y curioso por todo lo que no me importa! (Paz 1922a: 5).

Por lo menos desde la Antigüedad griega, la figura del “burro” se ha instituido como “paradigma de la necedad” (Cascajero, 1999: 113) y ha sido utilizada para representar, en proverbios, relatos y medios plásticos, el valor de la “*Ignorantia*” (Adolf, 1950: 49). Es sin duda esta tradición la que Paz retoma aquí: para sorpresa de todos, quien preside la consagrada institución de la crítica musical es un gran asno que, en el ejercicio de una flagrante “burrada”, lee una partitura al revés. Invertidos están también los atributos usuales del animal, apelado mediante el paradójico superlativo de “sabio”. Tal como en la cita puede anticiparse, el resto de la entrevista discurre en el marco de una constante adoración irónica.

La primera pregunta del reportero se refiere a la esencia del arte. El burro responde, en forma de una tautológica circularidad, que el arte es “la forma ético-estética de la verdad, o la forma estético-veráz de la ética, o la veráz-ética de la estética” (Paz 1922a: 5). La vacuidad de esta tautología dejaría en evidencia la ignorancia de los críticos respecto del objeto que define su *métier*. Referida precisamente a la tarea crítica, la segunda pregunta retoma el tono irónico: “¿En qué consiste vuestra crítica? - pregunté maravillado de su sabiduría” (Paz 1922a: 5). La respuesta, brutalmente honesta, es proferida en términos netamente utilitarios, evitando cualquier vinculación con la definición de arte dada previamente: “en que alabamos al que nos paga, repetimos lo requetedicho y nos creemos con derecho a hacerlo; como ves,

nuestra crítica tiene su razón de ser en que es buscada” (Paz 1922a: 5). Si en la respuesta a la primera pregunta Paz criticaba hiperbólicamente la ignorancia del crítico respecto del arte, ahora pone en boca del burro una sentencia directa que pretende desenmascarar una lógica corrupta alejada por completo de toda rectitud no sólo moral, sino sobre todo teórica. Finalmente, el tercer interrogante perpetúa la ironía, redirigida nuevamente al interlocutor, y da pie a un relato que valdrá la pena analizar: “Ahora, si no es abusar de tu hospitalidad y tu honda sabiduría, ¿por qué no me ilustras acerca del primer crítico musical que ojos vieran en este país de la Sabiduría Barata?” (Paz 1922a: 5).

El burro accede a responder y comienza la narración de una fábula que introduce a “Aznocles”, el primer crítico musical:

Hace muchos años, en una hermosa selva tropical habitaban un sinnúmero de ilustres animales; despreocupados por temperamento, se divertían en dar magníficas audiciones musicales, hasta un día en que el asombro, más que la alarma, les hizo enmudecer. ¡Bajo la selva majestuosa había resonado el primer rebuzno! ¡Lástima grande que la historia no haya registrado tan magna fecha!

Los animales de la selva corrieron en tropel a averiguar la causa de aquel ruido desconocido, hasta dar con un pobre burrito extraviado, que se lamentaba a su manera, y que resultó ser Aznocles, descendiente de músicos catalanes, con cuyas pieles de las panzas se hacían magníficos tambores para las tropas del Rey.

- ¡Ah! ¿eres músico? - gritaron los animales de la selva, - ¡pues haremos un concurso!

Y pasado algún tiempo invertido en los preparativos de la fiesta, el concurso se llevó a cabo; todos los animales tomaron parte en él y Aznocles fue derrotado en toda la línea. Como

en la selva no había trabajo obligatorio para todos los seres, ni existía la esclavitud ni la explotación del animal por el animal, no se sabía qué hacer de Aznocles, y optaron por no hacerle más caso, y Aznocles se hizo filósofo criticista, y como su fuerte eran las ciencias matemáticas y musicales, comenzó a pensar sobre el arte inculto de aquellos primitivos, y concluyó riéndose del canto de los pájaros, del zumbido de las abejas, del silbido de las boas y los rugidos de los pumas; después criticó el canto de la brisa entre la hierba de la planicie y el rumor del arroyo que bañaba el valle. Y ahí tienes la historia del primer individuo que en nuestro suelo dijo “NO” a esa pléyade de locos que son los jóvenes, esos que no quieren entender que todo está hecho y que no queda nada por hacer, queriendo pasar con sus enfermizas imaginaciones encima de doctos volúmenes de teoría estética que fueron consultados por vez primera en este país por nuestro primer crítico musical, el sabio Aznocles. (Paz 1922a: 5-6)

La aparición de “Aznocles” es acompañada por un primer rebusno durante las audiciones musicales de los animales de la selva. Este sonido, asociado primero a un lamento y luego, según el decurso de la fábula, posiblemente a la desaprobación del “arte inculto de aquellos primitivos”, será el gesto característico y definitorio del burro, puesto que se trata, a fin de cuentas, del primer animal en decir “no”. Paz contrapone así el carácter docto y reactivo del burro-crítico (una cierta preeminencia lógica de la negación en el juicio valorativo) a los rasgos ingenuos y vitales de los animales-músicos, al mismo tiempo en que señalaría el origen del “decir no”: el resentimiento por la derrota y, en última instancia, por la imposibilidad de alcanzar el estatus de creador.

De esta manera, la figura del burro condensa, tanto en el personaje de Aznocles como en el patrón de la institución, los significados que

la convierten en una metáfora contra la crítica musical: el tratamiento irónico, la acusación encubierta de ignorancia o estupidez, el pronunciamiento de corrupción y el carácter reactivo de la tarea crítica conforman un cúmulo semántico que Paz despliega aquí por primera vez y que reiterará, como mostraremos más adelante, en otros escritos de la época. A partir de estas observaciones, la conjetura que pretenderemos fundamentar a continuación consiste en que la constelación de rasgos que gravitan en torno a la figura paziana del “burro” podría acusar recibo de la lectura de Nietzsche.

IV

La resonancia griega en el nombre de “Aznocles”, sumada al hecho de que se trata del primer animal en impugnar el arte instintivo de su especie, podrían servir de punto de partida para un análisis que contrastase la figura paziana del burro con la caracterización del socratismo estético como “principio asesino” de la tragedia, según la formulación de *El nacimiento de la tragedia* (KSA 1: 87; Nietzsche [1872] 2004: 118).¹⁰ En efecto, no pareciera una conjetura desacertada afirmar que la fábula de Paz es el resultado de una reapropiación –y de una inevitable caricaturización– del argumento general de la ópera prima nietzscheana. En ambos casos, los protagonistas irrumpen en el contexto de un arte “verdadero”, arraigado al temperamento instintivo de una comunidad, sea la tragedia ática en el caso de Nietzsche o las “audiciones musicales” de los animales tropicales en Paz; ambos promueven el desarrollo racional, teórico e intelectual del arte, dado que, según el principio del socratismo estético, “todo

¹⁰ Hacemos referencia a la obra de Nietzsche anteponiendo las siglas KSA (correspondientes a la *Kritische Studienausgabe*, véase Nietzsche 1999) seguidas del número de tomo, la paginación y, luego de un punto y coma, una remisión a la edición castellana utilizada.

tiene que ser inteligible para ser bello” (KSA, 1: 85; Nietzsche [1872] 2004: 115), mientras que Aznocles, volcado a la filosofía y apoyado en sus conocimientos en ciencias exactas, es el primero en consultar la fuente del verdadero arte, aquellos “doctos volúmenes de teoría estética”; y, por último, ambas críticas al arte preexistente implicarían su condena y aniquilación.

Ahora bien, si la figura del burro no persistiera fuera de la fábula (como patrón de los críticos musicales) y no se reiterase en otros escritos contemporáneos del propio compositor, como veremos más adelante, su vínculo con la filosofía nietzscheana podría agotarse razonablemente en su remisión a Sócrates. Debido a que precisamente su uso excede aquellos límites, una sucinta caracterización de su significado en el entramado de ideas nietzscheanas resultará iluminador.¹¹

Un pasaje de *Ecce homo*¹² da cuenta del estratégico enclave de la figura del “asno” [Esel] en el mapa que el propio Nietzsche esboza de su pensamiento hacia 1888: en contraposición a la falta de “*esprit*” de los alemanes, Nietzsche se define a sí mismo como “el antiasno [Antiesel] par excellence y, por lo tanto, un monstruo en la historia del mundo; yo soy, dicho en griego, y no sólo en griego, el *Anticristo*...”

¹¹ No es ocioso atender al hecho de que no se pretende demostrar, en lo que sigue, que Paz debió conocer la significación de la figura del “asno” en la filosofía de Nietzsche tal como será resumida en los próximos párrafos –significación que, por su parte, será el resultado de un análisis ajeno por completo al ámbito intelectual y a las intenciones teóricas del argentino– (véase la nota 5). Si nos interesa el posicionamiento nuclear de dicha figura, es porque su caracterización aporta argumentos para establecer una conexión conceptual entre aquello que, en ambos autores, se condenaría de algún modo en ella.

¹² Es probable que Paz haya leído la traducción que Enrique Banchs hizo de *Ecce homo* para la revista *Nosotros* entre 1909 y 1910, concluida con notoria celeridad luego de la tergiversada primera edición a cargo del Archivo Nietzsche en 1908.

(KSA, 6: 302; Nietzsche [1908] 2005c: 67). Más que una cruzada contra la mera ignorancia o necedad, el gesto de poner en contigüidad el antiasno y el anticristo podría señalar la pretensión de Nietzsche de erigirse como conjurador de lo que, en el contexto conceptual de *La genealogía de la moral*, es denominado el “ideal ascético”, a saber, aquel conjunto de valores que, habiendo emprendido su derrotero histórico bajo los ropajes del platonismo y el cristianismo paulino, promueve no otra cosa que una “aversión contra la vida”:

No podemos ocultarnos a fin de cuentas qué es lo que expresa propiamente todo aquel querer que recibió su orientación del ideal ascético: ese odio contra lo humano, más aún, contra lo animal, más aún, contra lo material, esa repugnancia ante los sentidos, ante la razón misma, el miedo a la felicidad y a la belleza, ese anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo – ¡todo eso significa, atrevámonos a comprenderlo, una *voluntad de nada*, una aversión contra la vida [...]; y repitiendo al final lo que dije al principio: el hombre prefiere querer *la nada a no querer*...” (KSA, 5: 412; Nietzsche [1887] 2005b: 204-205)

A la luz de estas consideraciones, Nietzsche se tiene por “antiasno” en la medida en que sus escritos pueden interpretarse como recetas contra el nihilismo; es decir, en tanto arremeten contra la lógica de una voluntad negadora que tiende, en su resentimiento y aversión de todo devenir, hacia la nada.¹³ Se trata de una lógica que yace a la

¹³ El problema del “nihilismo” como “lógica de la decadencia” (KSA 13: 265, 14[86]; cf. Nietzsche 2008: 537) asomará de soslayo recién en algunos segmentos argumentales de *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (Paz 1958). Si bien es probable que ello se deba, en parte al menos, a que el texto apócrifo de *La voluntad de poder* (a partir de la versión francesa de 1901) se tradujo al castellano por primera vez en la edición de las obras completas de la editorial Aguilar (que, como hemos consignado, Paz ya tenía a disposición al promediar los años ‘30), no es menos cierto que, pese a la poca habitualidad del término en las obras publicadas en vida, Nietzsche ya había

base de la “filosofía” como tal, hecho que Nietzsche reconoce en este mismo escrito, bajo la formulación de que “el ideal ascético le ha servido durante mucho tiempo al filósofo como forma de presentación, como presupuesto de su existencia” (KSA, 5: 360; Nietzsche [1887] 2005b: 150). Y en *Crepúsculo de los ídolos* precisa: “en todos los tiempos los sapientísimos han juzgado igual sobre la vida: no vale nada... Siempre y en todas partes se ha oído de su boca el mismo tono, – un tono lleno de duda, lleno de melancolía, lleno de cansancio de la vida, lleno de oposición a la vida” (KSA, 6: 67; Nietzsche [1889] 2001: 43); palabras con las que Nietzsche abre un apartado dedicado enteramente a Sócrates, acaso la primera gran manifestación filosófica del ideal ascético.

Vinculado significativamente con el ideal ascético y con la figura del “ungido”, el “asno” también remite, tal como lo señala Sánchez Pascual, a aquellas fiestas paganas en las que los romanos representaban a Cristo en forma de burro (Nietzsche [1908] 2005c: 155, n. 77). Es precisamente este tratamiento irónico el que Nietzsche lleva a cabo en *Así habló Zaratustra*,¹⁴ tratamiento cuyo capítulo culminante lleva el sugestivo nombre de “Fiesta del asno”. En un sentido estricto, la fiesta se desarrolla en el capítulo previo, titulado “El despertar”, donde se prepara el desenlace de la cena que Zaratustra mantiene junto a los “hombres superiores”. Entre estos últimos, los dos reyes

reconocido los rasgos distintivos del fenómeno desde, por lo menos, la tematización de la “muerte de Dios” (véase Volpi 2005: 47).

¹⁴ Si Paz manifiesta con evidencia haber leído –o por lo menos conocer de cerca– alguna obra de Nietzsche en los escritos de los años veinte, ese texto es sin duda *Así habló Zaratustra*. En sus intervenciones periodísticas de esos años no sólo puede leerse una breve mención al “Zaratustra de Nietzsche” en el artículo del “reportaje grotesco”, donde es puesto en relación con la recreación straussiana, sino que también hay remisiones al “superhombre” en “Del culto a la irrespetuosidad” (Paz 1922b: 6) e “Historia de un pasatiempo” (Paz 1922c: 6).

han traído consigo un asno que los acompaña en el encuentro. En un momento determinado, el profeta abandona su caverna creyendo dejar a sus invitados en un estado de alegría y júbilo, pero su optimismo se ve opacado prontamente al descubrir que a la actitud convaleciente de los “hombres superiores” sigue una pose piadosa: “todos ellos estaban arrodillados, como niños y como viejecillas crédulas, y adoraban al asno [*beteten den Esel an*]” (KSA, 4: 388; Nietzsche [1892] 2003: 421). La letanía pronunciada en honor al animal, oración que constituye puntualmente la fiesta del asno, condensa los diversos significados que esta figura adquiere en la perspectiva zaratustriana:

¡Amén! ¡Y alabanza y honor y sabiduría y gratitud y gloria y fortaleza a nuestro Dios por los siglos de los siglos!

– Y el asno rebuznó I-A [...]

Él no habla: excepto para decir siempre sí [*immer Ja sagt*] al mundo que él creó: así alaba a su mundo. Su astucia es la que no habla: de este modo rara vez se equivoca.

– Y el asno rebuznó I-A. [...]

¡Qué oculta sabiduría es ésta, tener orejas largas y decir únicamente sí y nunca no! ¡No ha creado el mundo a su imagen, es decir, lo más estúpido?

– Y el asno rebuznó I-A. (KSA, 4: 388-389; Nietzsche [1892] 2003: 421-422)

Junto con el deseo de una perpetuación indefinida, el asno, deificado, es alabado por su “sabiduría”. Sin embargo, se trata de una sabiduría “oculta”, pues la misma letanía caracteriza al asno como “estúpido”, de modo que aquella ha de ser, en verdad, supuesta como sustraída a la mirada, pues lo que efectivamente puede verse, el mundo creado “a imagen” del asno, dista infinitamente de ser algo signado por ella. Y uno de los efectos más significativos de la condición sabia del asno

no es otro que “decir únicamente sí y nunca no”, esto es, estar condicionado por naturaleza a proferir, como todo asno, “I-A”¹⁵. Una afirmación de estas características, incondicional, constante y obstinada, será imputada por Nietzsche como superficial y alejada del carácter trágico de la “afirmación dionisiaca”.¹⁶

Según las observaciones de Jörg Salaquarda, la bibliografía especializada, haciendo hincapié en la “Fiesta del asno” y otras apariciones esporádicas de la figura en *Así habló Zaratustra*, ha interpretado en líneas generales el conjunto de los rasgos mencionados –entre los que destacan la estupidez o “falta de espíritu” y la afirmación obstinada y ciega– como un símbolo del “pueblo” [*Volk*] ([1973] 1997: 168). Sin rechazar por completo esta dimensión semántica, el autor de “Zaratustra y el asno. Una investigación sobre el papel del asno en la Cuarta Parte de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche” ha insistido, no obstante, en la necesidad de captar un sentido general de la metáfora que atravesase el interior de su filosofía entera. Sobre el supuesto de que, para Nietzsche, “la vida consiste en impulsos que interactúan, haciendo surgir diversos complejos y asumiendo varias formas de coordinación y conflicto” (véase Marton 1997: 162), Salaquarda concluye que el “asno” nietzscheano remite, antes que nada, al concepto de “convicción” [*Ueberzeugung*] en tanto “fijación de la perspectiva de un impulso o complejo de impulsos” ([1973] 1997: 184). En este sentido, el invariable y superfluo decir-sí y la consecuente estupidez, enmascarada irónicamente de sabiduría, corresponderían a una actitud vital signada por la obstinación y la ceguera frente a una creencia inamovible, cuyo fundamento pulsional último es pensado asimismo

¹⁵ “I-A” suena exactamente igual a la inflexión afirmativa alemana “ja”.

¹⁶ La diferenciación entre una afirmación trágica y una afirmación que busca redención (motivada, por ende, por el ideal cristiano) puede leerse en KSA, 3: 620; Nietzsche [1887] 2014b: 884-886, § 370.

en una dimensión moral (Salaquarda [1973] 1997: 190). Convicción e ideal ascético confluyen de este modo en el gesto irónico de adoración: “el asno adorado representa la convicción a la que los ‘hombres superiores’ permanecen atados, la perspectiva consolidada del ‘ideal cristiano’” (Salaquarda [1973] 1997: 197).

Por su parte, si ha de señalarse una antítesis del asno en la interioridad de *Así habló Zaratustra*, el mejor candidato no es sino el profeta mismo. Así lo sugiere un pasaje de “La cena”, en el que uno de los reyes se asombra ante la sabiduría del anfitrión: “lo más raro en un sabio es que, además, hable con inteligencia y no sea un asno” (KSA, 4: 355; Nietzsche [1892] 2003: 388). Puede verse así que la sabiduría de Zaratustra no es la misma que la del asno; una devela inteligencia, la otra estupidez. Por debajo de esta dicotomía hartamente evidente, la diferencia se configura como un contraste entre aquel que no deja la propia pluralidad de fuerzas a merced de un único e indefinido impulso dominante y aquel que no puede evitar, por falta de fortaleza anímica, el anclarse en una convicción. Ser un antiasno “por excelencia” no significa, pues, otra cosa que mantener en perpetuo cambio el mando del propio complejo pulsional. Nietzsche y Zaratustra comparten este calificativo que recuerda, al menos parcialmente, a una de las reformulaciones del “espíritu libre”: “se vive, ya no en las cadenas de amor y odio, sin sí, sin no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos, de preferencia esquiva, evasiva, elusivamente, presto a escapar, a remontar el vuelo” (KSA, 2: 18; Nietzsche [1886] 2007: 38).

V

De los diversos elementos recogidos, resulta central el tratamiento al que en ambos casos se somete la figura equina: pareciera que este objeto singular no pudiese ser tomado en consideración sino a través de

un tratamiento irónico. En concordancia con la forma lógica de la ironía, en cada caso se pretende resaltar la estupidez o la ignorancia del animal mediante el ensalzamiento de su opuesto, la sabiduría. En virtud de esta estructura argumental, hallamos en Paz los mismos recursos que en Nietzsche, aplicados sin mayores divergencias sobre el mismo objeto. El patrón de los críticos musicales, el “burro enorme”, es adjetivado por su interlocutor como “sapiéntísimo”. El asno zaratustriano, por su parte, es realzado en su “oculta sabiduría”. Y aún más: la ironía adquiere mayor fuerza al vehiculizarse a través de una adoración: el reportero paziano rinde expresamente culto a la sapiencia del patrón, del mismo modo en que Nietzsche pone de rodillas a los hombres superiores y los hace entonar una letanía en honor al asno.

En cuanto a la posibilidad de comprender la ironía como tal, en ambos casos se ve claramente que la adoración implica un contrasentido. Así como Nietzsche deja resonar la “estupidez” del mundo creado “a imagen y semejanza” del nuevo ídolo adorado, Paz echa luz sobre la ignorancia del patrón en las ridículas respuestas al cuestionario y a través del gesto de leer una partitura al revés. Mientras que la condición estúpida del asno zaratustriano se vincula a la obstinación de decir siempre “sí”, manía que responde a la lógica de la “convicción” indefinida, la ignorancia del burro paziano se halla estrechamente ligada al desconocimiento del objeto sobre el que su crítica debe ser ejercida, a saber, qué es el arte.

Si estas concordancias pueden ser tomadas como huellas dejadas en Paz por la lectura de *Así habló Zaratustra*, no es menos verosímil que algunas desviaciones puedan apuntar en el mismo sentido. Tal podría ser el caso de la caracterización del personaje de fábula “Aznocles”, cuyo rasgo principal consiste en ser el primero en “decir no”. En el contexto de un paralelismo estilístico, el evidente contraste con

el *Ja-sagen* del asno zaratustriano podría ser leído como una inversión –voluntaria o no– de Paz. Conceptualmente podría responderse a esta suposición señalando que, dada la ascendencia nihilista del ideal ascético, dada a su vez la estrecha vinculación entre la afirmación irrestricta del asno y el *topos* pulsional de la convicción, y, finalmente, dado el temple reactivo de la negación propia de la crítica de arte, entonces el significado del decir-no paziano, precisamente al invertir la fórmula zaratustriana, intentaría permanecer fiel al sentido nietzscheano, a saber, el problema del detenimiento absoluto del devenir pulsional, su congelamiento en una configuración jerárquica única, en una palabra, la cuestión de la “convicción”. Según esta interpretación, “Aznocles” y el asno zaratustriano se hallarían ambos presos de una convicción motivada, a fin de cuentas, por un anhelo de apartarse de todo cambio. El “no” y el “sí” respectivos aflorarían de un mismo suelo común, a saber, una obstinación anímica sembrada por un resentimiento primario, ya sea contra la lógica vital en general, ya sea contra lo que no se puede ser.

A partir de estos apuntes, puede realizarse una relectura de algunos escritos pazianos de los años veinte, con el propósito de completar y recalcar la filiación nietzscheana de la figura del asno. En primer lugar, puede señalarse una referencia oblicua a una de las características sobresalientes del asno zaratustriano en una breve entrada de *La campana de Palo* (titulada “Asociación del Profesorado Orquestal”), donde Paz hace una crítica de “La Vals” de Ravel. Tras un sucinto reconocimiento de la “solidez” melódica e instrumental, el crítico señala el problema central de la composición, a saber, la falta de “espíritu”, la rasa frivolidad o superficialidad con la que se realiza el tratamiento del material sonoro. El cierre de la nota posee un tono irónico difícil de pasar por alto: “Pero no está bien decir que esto es feo;

no aceptando la ‘música moderna’ se cae en el peligro de ser ignorante. Aceptémoslo todo, pues” (Paz 1925a: 22).¹⁷

Semejante pasaje podría interpretarse como una de las tantas señales que va dejando el viraje de las inclinaciones estéticas del propio Paz, viraje que traza por entonces un arco desde el franckismo hacia el neoclasicismo (Corrado 2010: 63). Sin embargo, si se toman en consideración los apuntes de una “falta de espíritu”¹⁸ y el llamamiento a una aceptación sin límites por el mero temor a ser ignorante, parecería justo leer en esas líneas una cita obliterada a la sintomática superficialidad de un ilimitado decir-sí. Sin menciones zoológicas, este guiño podría interpretarse como una exhortación irónica a comportarse como “burros” frente a lo desconocido. Se trataría de un gesto aparentemente ajeno a lo más propio de “Aznocles”, el primer crítico musical; sin embargo, dado el posible parentesco entre el “no” de Aznocles y el “sí” del asno zaratustriano, apuntaría en la misma dirección de aquel. Obstinar en afirmar un valor por mantener la pose “moderna” equivaldría a negar empeñadamente todo lo que no se alinea con la lógica de una moda estética. Superficialidad, ignorancia y, en última instancia, un cierto nihilismo estético, es decir, una negación de lo propiamente musical en pos de un condicionamiento moral –la perpetuación de una perspectiva normalizada, la perseverancia en lo “moderno”– serían los valores denunciados por Paz en esta nota.

En el mismo número de *La campana de palo*, Paz escribe a continuación una nota titulada “Consejos a un alumno”, donde puede leerse

¹⁷ Véase Corrado 2010: 57.

¹⁸ La falta de espíritu, achacada por Paz a la composición raveliana, podría emparejarse con la aludida por Nietzsche en *Ecce homo* a propósito de los alemanes. Para Salaquarda, el asno representaría allí una “estupidez específica”, a saber, la “aceptación impensada siempre de lo más obvio” (1997: 174).

la siguiente recomendación: “Si tu obra es sabia y honesta, no concurras a los certámenes oficiales en demanda de veredicto justiciero, pero confía en la casualidad. Hace ya mucho que los griegos nos enseñaron que, a veces, los asnos tañen la flauta” (Paz 1925b: 23). La mención explícita funciona aquí en el contexto de una crítica, con ascendencia libertaria, de las instituciones musicales. Como trasfondo de este pasaje pueden señalarse las acusaciones de corrupción hacia los críticos musicales, puestas en boca del patrón de la institución de la Crítica Musical, así como la fuerte invectiva de Paz hacia las instituciones educativas, en las que se plasman denuncias de irregularidades económicas (véase Paz 1923). En cuanto a la figura del “asno”, la fuente más probable –directa o indirecta– pareciera no ser aquí la obra nietzscheana, sino acaso una fábula de Tomás de Iriarte, “El burro flautista”.¹⁹ La mención de Paz a la “casualidad” es significativa, dado que el subtítulo de la fábula reza “Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad” (De Iriarte [1782] 1917: 10). Según el relato en verso, un “borrico” halla una flauta olvidada

¹⁹ En efecto, ya mediante la fábula de Aznocles, Paz parecía apelar al contexto general de la fabulística y la paremiología antiguas, para las cuales el *topos* del “asno músico” no es en absoluto desconocido. En casi todas sus variaciones, la escena de un burro tocando u oyendo los sonidos de una cítara o una flauta resalta la inaptitud del animal en materia musical. La fábula más conocida al respecto es la de Fedro, según la cual un asno ve una lira tirada en un prado, toca las cuerdas con su pezuña y se maravilla por el sonido producido (Cascón Dorado 2005: 190). Esopo registra diversos relatos sobre asnos y burros, pero ninguno en relación con la música. En el marco de la paremiología, el proverbio acaso más relevante sea el que reza “Ὀνος λύρας ἀκούων: ἐπὶ τῶν ἀπαιδευτῶν”, esto es, “el burro oye la lira: a propósito de los que carecen de educación” (Von Leutsch & Schneidewin 1839: 291 [Diogen. VII, 33], trad. de Sánchez-Elvira & García Romero 1999: 278). Para información exhaustiva sobre el tema véase Tosi 1991: 1410, cuya entrada n° 1934, “Ὀνος λύρας (Un âne – qui entend– la lyre)” recoge numerosas reproducciones y versiones del proverbio. También hay una referencia interesante en Liddell & Scott 1846: 1033, artículo correspondiente a ὄνος (el asno), donde se menciona “ὄνος πρὸς αὐλόν” (el burro con la flauta), precisamente el tópico al que alude Paz en “Consejos a un alumno”.

y, al olerla, la hace sonar. De esta manera, el sonido casual pasa por ser una ejecución intencionada: “¡Oh! Dijo el Borrico: / ¡Qué bien sé tocar!” (De Iriarte [1782] 1917: 11). El significado de esta metáfora debe hallarse en relación con los jueces de los certámenes musicales: son ellos los mentados por el “asno”; si bien no puede esperarse allí un juicio justo acerca de una obra sabia –dificultad que los convierte en ignorantes– se puede no obstante confiar en la casualidad. El consejo podría reescribirse del siguiente modo: “concorre a los certámenes confiando sólo en la casualidad, nunca en la capacidad crítica de los jueces”.

Por más que la fuente de la que Paz extrae al personaje animal sería una fábula ajena al contexto filosófico y al universo figurativo de Nietzsche, el uso que hace de él es similar al analizado anteriormente y puede inscribirse en su entramado semántico. Nos referimos puntualmente a la conexión que se establece entre el carácter aficionado del juez o crítico de arte y la sabiduría de la obra. El juez, como el asno –tanto el borrico de Iriarte como “Aznocles”– no es, estrictamente, un músico; su relación con la música no está signada por un saber verdadero. Por ello, sólo el puente de la casualidad puede suturar la brecha entre él y la obra, producto acabado de un supuesto compositor legítimo. Asimismo, si bien es cierto que la propiedad de la ignorancia no es privativa del asno nietzscheano, sino que pertenece a un sentido “normal” de la metáfora, Paz deja ver una marca irónica en este consejo. En efecto, la imaginaria situación de asistir a un concurso esperando un veredicto de la casualidad y teniendo delante a supuestos detentores del saber, no puede pensarse deslindada de un gesto irónico que realza precisamente la banalidad la labor crítica. La justicia no tiene lugar allí porque los jueces, tal como el caso de “Aznocles”, se hallan resentidos y anclados en convicciones que nada tienen que ver con el saber musical, sino con una moral corrupta, al modo del enorme burro, patrón de los críticos.

Esta misma dimensión del asno paziano es la que opera en otro artículo acerca del poema sinfónico americanista “Atipac”, de Pascual de Rogatis, y la buena recepción plasmada en *La Prensa* a través de la pluma del crítico nacionalista Gastón Talamón. En un tono combativo y descalificador, Paz se ocupa del compositor y de su obra:

[C]iertos temperamentos geniales, con la videncia que los caracteriza, de una simple ojeada a una partitura pueden entrever si la escribió un genio o una bestia.

Y, lógicamente, como corresponde a quienes únicamente por casualidad pueden acertar, creería por anticipado que aquí había genio, cuando en realidad... (Paz 1925c: 6-7)

A la luz de la fábula de Iriarte, el calificativo de “asno”, en referencia ahora a un músico “aficionado”, resalta precisamente en la medida en que desaparece. Paz deja las pistas para que el lector complete la frase, que en una primera impresión podría finalizar: “cuando en realidad había aquí *bestia*”. Se trata, no obstante, de una bestia perteneciente al conjunto de “quienes por casualidad pueden acertar”, característica que parece remitir a la fábula mencionada. De Rogatis, en tanto desconoce el oficio de compositor, merecería el calificativo de “asno”. Desconocer el oficio implica, ante todo, no poseer la “fuerza elemental” para realizar una obra que se pretende folklórica, pero que en realidad termina siendo un mal simulacro por tratarse de la imposición de ropajes estéticos europeos sobre una temática autóctona. A esta carencia se sumaría la “incultura” en tanto incapacidad para apropiarse de una temática en principio ajena (Paz 1925c: 5-6). Pero Paz no se detiene allí, sino que se encarga también de Talamón:

Luego [Talamón] oyó la obra, que [...] de ninguna manera podía sonar a otra cosa que a *infamia musical*, [...] y en la

alternativa de desdecirse y reprobar a su cofrade, o de afirmar sin causa evidente la genialidad de éste, buscando atenuantes, y como mulo empacado, se afirmó en sus patas, y dio de coces al primero que halló a su alcance (Paz 1925c: 7)

Continuando la metáfora equina, Paz reconoce ahora en el crítico un “mulo empacado”, es decir, un carácter obstinado que, además, da muestras de debilidad al obrar por cobardía. Como un eco del *Ja-sagen* zaratustriano, este “mulo” se entrega a una afirmación que no conoce causas en el terreno donde debería hacerlo. La convicción que obra por detrás de su empeño, en efecto, no es sino únicamente de naturaleza moral, dado que responde a un impulso de defensa o protección de un semejante. La ironía, llamativamente ausente en lo relativo al compositor, se hace presente aquí en ciertos calificativos aplicados a Talamón, tales como “eminencia” o “temperamento genial” (Paz 1925c: 6).

Por último, y en contraste con la obstinación puesta de relieve en el “mulo”, resta señalar un pasaje en el que Paz se deslinda del problema de la convicción en tanto fijación de una perspectiva única, acercándose al ideal mentado por el significado del “antiasno” nietzscheano. Se trata de una intervención (en un estilo que comienza a evidenciar inclinaciones vanguardistas) en respuesta a las opiniones vertidas por Ernesto de la Guardia, un “reconocido y patentado fósil wagneriano”, en *La Nación*, acerca de la relación entre moda y arte:

[N]o se puede tildar de ‘moda’ la inquietud de espíritu de la juventud europea por el solo hecho de que hoy afirme una cosa y mañana la niegue; porque tales cambios de frente pueden obedecer a una sinceridad mayor de la que usted, en su estrechez mental supone; en segundo caso obligan a estudiar, a disecar los nuevos valores, a ser exigente y no dejarse embaucar, y por último son consecuencia del claro sentir de que

todo lo creado no nos basta y aspiramos a algo nuevo. (Paz, 1926: 3)

Semejante defensa de una actitud cambiante y crítica en materia de creencias y valores estéticos recuerda a la interpretación que Salaguarda hace de la figura del “antiasno par excellence” nietzscheano como “aquel que está libre de convicciones de toda especie” ([1973] 1997: 185). Paz legitima aquí el mismo carácter que Nietzsche destina, con algunas reservas, para sí y para Zaratustra, de modo que ambos quedan emparentados por la imagen del “antiasno” y, de un modo más explícito en la prosa paziana, por el ideal del “espíritu libre”. Contra críticos como Talamón y de la Guardia, y a propósito de Atalaya, escribe el compositor argentino en sus memorias:

En la Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, faltó casi siempre un crítico de arte que se jugara por una causa [...] Salvo los dos o tres nombres que todos conocemos, existieron y existen opinadores amables y dispensadores de elogios [...] mas no *espíritus libres* que se jugasen plenamente, desde sus respectivos ángulos personales, formación y preferencias. (Paz 1972: 118; la cursiva es propia)

VI

Frutos del análisis realizado en torno a la figura del asno, los elementos hallados en común entre ambos autores pueden servir de indicio para entrever una huella nietzscheana en el pensamiento paziano. La metáfora zoológica, junto a la constelación de significados que acarrea, sirve a Paz como arsenal discursivo en su confrontación, marcada por una agenda combativa, con el nacionalismo musical y en general con las instituciones consagradas del campo musical hegemónico. Se trata, pues, de un interés que rebasa los límites mera-

mente teóricos y responde en parte a los usos estratégicos del contexto. Apropiación e interpretación se muestran aquí como las operaciones principales practicadas por Paz en el acto de recepción de la filosofía nietzscheana.

Si tomamos en consideración todos los usos pazianos de la metáfora estudiada, un significante relativamente homogéneo parece salir a la luz: el “asno” se refiere siempre a aquel que insiste en detentar un saber en materia musical que no posee. Ya sea el “enorme burro” del reportaje, máxima autoridad de la “Crítica Musical”, o “Aznocles”, el primer crítico musical; ya sea el “borrico” de la fábula española, utilizado para ilustrar los certámenes musicales y caricaturizar al compositor “aficionado”, o la actitud de “mulo” propia de algún crítico musical; todas las apariciones hacen hincapié en una evidente carencia de conocimiento sostenida siempre mediante una actitud más o menos obstinada. Sobre todo los críticos, pero también los jueces y los compositores mediocres, no detentan un acceso legítimo a las fuentes del arte verdadero, pensado por Paz desde una perspectiva creadora.

La huella nietzscheana más evidente tiene que ver con la forma en que el tema es presentado: la adoración irónica. Recién en una segunda instancia, relacionada ya con cúmulos conceptuales más complejos, una huella menos visible puede ser señalada si se toma, de un lado, la estrecha conexión que Paz establece entre el decir-no de la crítica y el resentimiento del teórico hacia el músico efectivo; y de otro lado, los vínculos entre el decir-sí de la irreflexión crédula, el ideal ascético como convicción negadora y el resentimiento que moviliza, en última instancia, toda la maquinaria del nihilismo. A esta huella pertenecen asimismo el irónico llamamiento a “aceptar todo”, las menciones al “burro” de la fábula y al “mulo empacado”. Con

todo, no pretendemos aquí concluir que Paz tuvo en cuenta conscientemente estas redes conceptuales, sino que su sentido del “burro” responde a una matriz semántica peculiarmente similar a la del “asno” nietzscheano. Precisamente en la similitud de las series de significados cobra valor y sentido pensar una marca de lectura.

Una consideración especial merece el rol considerable que juega en todo momento el lenguaje figurativo, deslegitimado precisamente por lo que en algún momento fue el contexto discursivo inmediato de Paz (la línea editorial de *La Protesta*), quien podría haber sido reconocido, sin demasiado esfuerzo, entre los “apóstoles del verbo de Zaratustra”. En este sentido, cabría aventurar que la remisión paziana a Nietzsche en los años veinte, realizada en gran medida a través de un lenguaje figurativo, no sólo responde al estilo del propio Paz, sino también, y este punto es de suma importancia, a una forma de velar una simpatía filosófica e ideológica que, de haber sido más notoria, habría desentonado con los lineamientos generales del contexto inmediato. En los años subsiguientes, por otro lado, ya no serán necesarios los recursos metafóricos, aunque no se los abandone del todo, y la tónica de Paz adquirirá un mayor volumen conceptual y argumental.

No debería perderse de vista, asimismo, que la metáfora del “asno” también remite a la fábula de Tomás de Iriarte, de modo que el interés de Paz por el recurso figurativo tendría que pensarse, en principio, en la perspectiva de una doble genealogía. De todas formas, más allá de que la fábula incorpore la dimensión de la “casualidad”, es cierto, no obstante, que su tratamiento general (el tono irónico, la denuncia de corrupción y el señalamiento de la obstinación) responde, más bien, a las implicancias semánticas impuestas por el “asno” nietzscheano, facilitadas aquí por la interpretación de Salaguarda.

Por último, vale mencionar que, en tanto Paz se configura como un conjurador de aquellos que pretenden detentar un saber sobre el arte musical que, en verdad, es ilegítimo, él mismo podría pensarse como una suerte de “antiasno”. Si bien no se encuentra una expresión en estos términos, la defensa paziana del devenir de las creencias y la sospecha de todo anclaje en una convicción, acercan aún más los pensamientos de Paz y Nietzsche. Refuerza esta hipótesis, finalmente, el aprecio de Paz por los “espíritus libres”, tal como califica la tarea de un verdadero crítico de arte.

REFERENCIAS

- ADOLF, Helen (1950), “The ass and the Harp” *Speculum*, 25, 1: 49-57.
- ARTUNDO, Patricia M. (2004), “La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos”, *Revista Iberoamericana*, LXX (208-209): 773-793.
- ASCHHEIM, Steven E. (1994), *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, 2nd edition, Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press. [Hay traducción al alemán: *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults*, aus dem Englischen von Klaus Laermann, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000].
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel (1981), “La editorial «La España Moderna»”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32: 133-200.
- ATALAYA (2004), *Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo (Buenos Aires: Fundación Espigas).
- C. B. (1924a), “Nietzsche y el anarquismo (primera parte)”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (18-II): 6-7.
- ____ (1924b), “Nietzsche y el anarquismo (segunda parte)”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (25-II): 8.
- CALVO RIGUAL, Cesáreo (2005), “Las traducciones de obras literarias italianas publicadas en las editoriales Sempere y Prometeo (1900-1936)”, en Vega Cernuda (2005: 129-145).
- CAMPIONI, Giuliano *et al.* (eds.) (2011), *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche: saggi in memoria di Sandro Barbera* (Pisa: ETS).
- CASCAJERO, Juan (1999), “A la sombra del asno. Asnos, burros y jumentos en la paremiología antigua”, *Actas del II Congreso Internacional de Paremiología – Paremia 8*: 113-117.
- CASCÓN Dorado, Antonio (2005), *Fábulas de Fedro, Aviano y Rómulo* (Madrid: Gredos).
- CORRADO, Omar (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical).
- ____ (2012), *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).
- CRAGNOLINI, Mónica (ed.) (2001-2010), “Dossier. La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I-X, 1-8: 105-238, 172-220, 109-230, 103-154, 85-188 y 131-240.
- ____ (2001a), “Nietzsche en la Argentina entre 1880 y 1945: alusiones y citas en los márgenes”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 107-123.
- ____ (2001b), “Nietzsche en el pensamiento de Mariano Antonio Barrenechea”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 169-176.
- ____ (2001c), “La presencia de Nietzsche en la revista *Nosotros*”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 199-216.
- ____ (2005), “Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia”, *La Biblioteca*, 2-3: 134-143.
- ____ (2010), “Die Spuren Nietzsches in Argentinien. Über die Rezeption Seines Denkens 1880-1983”, *Nietzsche Studien*, 39: 579-592.
- DE IRIARTE, Tomás (1917), *Fábulas literarias* (Londres: Oxford University Press). [Primera edición: 1782]

- DE UNAMUNO, Miguel (1915), “Algo sobre Nietzsche”, en De Unamuno (1958: 1100-1109).
- ____ (1958), *Obras completas*, tomo VIII (Barcelona: Vergara).
- DIAS, Geraldo (2015), “Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945”, *Cadernos Nietzsche*, 36, 1: 85-102.
- ____ (2017), “A filosofia de Nietzsche no movimento germanista do Recife e do Rio de Janeiro no final do séc. XIX e início do XX”, *Ágora Filosófica*, 17, 1, 2: 13-30.
- ____ (2018), “Nietzsche, precursor da Ritmanálise? A recepção luso-brasileira do pensamento nietzschiano pelo Filósofo fantasma Lúcio Pínhireiro dos Santos”, *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, 11, 3: 41-58.
- DREWS LÓPEZ, Pablo (2012), “Nietzsche en Uruguay, 1890-1910”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, XII, 10: 55-70.
- ____ (2013), *Recepción y crítica de la obra de Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*, tesis doctoral (Valencia: Universitat de València). [Disponible on-line en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/30397>]
- ____ (2014), “Reinterpretación de la *Bildung* en Nietzsche y su impacto en Vaz Ferreira”, *Fermentario*, 1, 8: s/p.
- ____ (2015), “La recepción de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos”, *Boletín de Estética*, XI, 32: 43-66.
- ____ (2016), *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920. José Enrique Rodó, Carlos Reyes y Carlos Vaz Ferreira* (Montevideo: Unidad de Comunicación de la Universidad de la República).
- FORNARI, Maria Cristina (ed.) (2008), *Nietzsche: edizioni e interpretazioni* (Pisa: ETS).
- FORNARI, Maria Cristina & D’IORIO, Paolo (eds.) (2015), *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni* (Pisa: ETS).
- JUÁREZ, Camila (2010), “Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, X, 8: 131-152.
- LIDDELL, Henry G. & SCOTT, Robert (1846), *A Greek-English Lexicon* (New York: Harper & Brothers).
- MARTON, Scarlett (1997), “Nietzsche, o Antiasno *Par Excellence*. Sobre uma Interpretação de Jörg Salaquarda”, *Discurso*, 28: 159-165.
- ____ (2003), “Actualidad y recepción de la filosofía de Nietzsche en Brasil”, *Cadernos Nietzsche*, 3: 189-194.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter. [Corregida y digitalizada en <http://www.nietzschesource.org/>].
- ____ (2001), *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Leipzig: C. G. Naumann, 1889].
- ____ (2003), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición completa: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, hrsg. von Franz Overbeck und Heinrich Köselitz, Leipzig, C. G. Naumann, 1892].
- ____ (2004), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: E. W. Fritsch, 1872].
- ____ (2005b), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, C. G. Naumann, 1887].
- ____ (2005c), *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Ecce homo. Wie man wird – was man ist*, hrsg. von Raoul Richter, Leipzig, Insel Verlag, 1908].

- ____ (2007), *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, 2 vol., trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal). [Primera edición completa: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 2 Bände, Leipzig: E. W. Fritzsche, 1886].
- ____ (2008), *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, vol. IV, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, traducción, introducción y notas de Juan Luis Verma y Joan B. Llinares, 2^{da} ed. (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014a), *Friedrich Nietzsche. Obras Completas*, vol. III: “Obras de madurez I”, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014b), *La gaya ciencia*, traducción y notas de Juan Luis Verma, en Nietzsche (2014a: 705-905). [Edición fuente: *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig, E. W. Fritzsche, 1887]
- PÁEZ CANOSA, Rodrigo (2001), “Breve nota sobre la recepción de Nietzsche en el Suplemento del diario *La Protesta* en la década del 20”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 183-188.
- PAZ, Juan Carlos (1922a), “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (30-X): 5-6.
- ____ (1922b), “Del culto a la irrespetuosidad”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (6-XI): 5-6.
- ____ (1922c), “Historia de un pasatiempo”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (4-XII): 5-6.
- ____ (1923), “Los conservatorios y la enseñanza oficial del arte”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (22-X): 4-5.
- ____ (1925a), “Asociación del Profesorado Orquestal”, *La campana de Palo*, 3: 22.
- ____ (1925b), “Consejos a un alumno”, *La campana de Palo*, 3: 23.
- ____ (1925c), “De Rogatis, Talamón y la A.P.O.”, *La campana de Palo*, 5: 5-7.
- ____ (1926), “Notas Musicales. Réplica”, *La campana de Palo*, 10: 3.
- ____ (1958), *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- ____ (1972), *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades. (Memorias I)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).
- ____ (1987), *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades. (Memorias II)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).
- PIOSSEK PREBISCH, Lucía (1995), “Para una historia de las ideas en Argentina. La recepción de Nietzsche”, *Cuadernos de Filosofía*, 41: 119-132. [Reeditado en Piossek Prebisch (2008: 129-154)]
- ____ (2008), *El “Filósofo topo”. Sobre Nietzsche y el lenguaje* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán). [Primera edición: 2005]
- SALAGUARDA, Jörg (1997), “Zaratustra e o Asno. Uma Investigação sobre o Papel do Asno na Quarta Parte do *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche”, *Discurso*, 28: 167-208 [Primera versión: “Zarathustra und der Esel: eine Untersuchung der Rolle des Esels im Vierten Teil von Nietzsches ‘Also sprach Zarathustra’” *Theologia Viatorum*, 11, 1973: 181-213].
- SÁNCHEZ, Sergio (2007), “Metafísica del oro y Voluntad de poder. Sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Carlos Reyles”, *Pensares y Quehaceres*, 4: 35-53.
- ____ (2008), “Nietzsche en Uruguay: la lectura de Carlos Reyles”, en Fornari (2008: 341-363).
- ____ (2011a), *Borges lector de Whitman y Nietzsche*, en co-autoría con Nicolás Magaril (Córdoba: El Copista).
- ____ (2011b), “Crítica del estilo enfático. Borges lector de Nietzsche entre 1936 y 1946”, en Campioni *et al.* (2011: 613-632).
- ____ (2011c), “Borges, Nietzsche y la sombra del nazismo”, *Boletín de estética*, VII, 16: 5-42.
- ____ (2013), “Nietzsche no Rio da Prata (1900-1950)”, *Cadernos Nietzsche*, 33: 61-88.
- ____ (2015), “«Un sano principio di metodo». Borges, Nietzsche e il nazionalsocialismo”, en Fornari & D’Iorio (2015: 321-329).
- ____ (2018), *Borges lector de Nietzsche y Carlyle*, segunda edición corregida y ampliada (Córdoba: UNC). [Primera edición: 2014]

- SÁNCHEZ-ELVIRA, Rosa & GARCÍA ROMERO, Fernando (1999), *Proverbios griegos y sentencias de Menandro* (Madrid: Gredos).
- SAZBÓN, José (2001), “Aspectos de la recepción temprana de Nietzsche en Francia”, en Sazbón (2009: 19-64).
- ____ (2009), *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual* (Bernal: UNQ).
- SOBEJANO, Gonzalo (2009), *Nietzsche en España*, 2^{da} edición corregida y ampliada (Madrid: Gredos).
- SURIANO, Juan (2001), *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910* (Buenos Aires: Manantial).
- TOSI, Renzo (1991), *Dizionario delle sentenze latine e greche* (Milan: Rizzoli Libri).
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (ed.) (2005), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas* (Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid).
- VOLPI, Franco (2005), *El nihilismo* (Buenos Aires: Biblos).
- VON LEUTSCH, Ernst L. & SCHNEIDEWIN, Friedrich W. (1839), *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, Tomus I (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- ZULUETA, Jorge (1976), *La obra de piano de Juan Carlos Paz. Análisis y manuscrito* (Buenos Aires: Gai).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Laura Malosetti Costa. *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022, 326 páginas.

Desde su tapa, *Retratos públicos* preanuncia el desafío encarado por Laura Malosetti Costa. La imagen escogida no se ajusta del todo a la primera idea que podemos tener de una representación heroica: exento de atributos como condecoraciones, banderas, uniforme o pose firme, Francisco de Miranda, solo en el calabozo en el que se lo confinó, melancólico y ocioso a fuerzas, encarna más bien la figura del sujeto en desgracia, del héroe que no ha triunfado, dice la autora – aunque el cuadro sí lo hizo–. Desde el análisis de las representaciones visuales de sus héroes, Malosetti Costa enfrenta las historias de la independencia y de los orígenes de las naciones americanas. Y la tapa anticipa lo que se desarrolla en el volumen: del lado propiamente histórico se despliegan los desacuerdos y contiendas entre individualidades y facciones en los procesos independentistas de nuestras naciones. Es decir, se focaliza en acciones comunes, sí, pero también en las desavenencias y traiciones. En lo que hace a las imágenes, el libro se desembaraza también de

toda interpretación homogeneizadora. Expone en cambio las capacidades diferenciales de cada imagen en la transmisión de ideales e imaginarios. La gran pintura de Michelena –la obra de mayor tamaño analizada– advierte que no hay un modelo, fórmula o técnica que garantice el éxito de un artefacto visual a la hora de lograr la perdurabilidad de los héroes y heroínas en el recuerdo de los pueblos. Cada caso es singular, y la autora teje una urdimbre precisa para su análisis desde el momento de la creación hasta el de su circulación o aceptación al día de hoy, y con ello repone, a la vez, aspectos fundamentales de la cultura visual latinoamericana de los siglos XIX y XX. En cada uno de los capítulos / personajes abordados hay un inmenso relevamiento de fuentes visuales y textuales, y también apoyos en indicios a veces ínfimos en el esfuerzo por reconstruir identidades, dataciones, circuitos y reapropiaciones. Esta sólida estructura permite a Malosetti Costa inferir, con la sensibilidad y la sutileza que caracterizan sus trabajos, las

razones y los efectos de la pregnancy o el poder simbólico de determinadas imágenes en desmedro de otras. O, en otras ocasiones, la habilita a dejar abiertas hipótesis o preguntas que quizás no logren respuestas: es el caso de Belgrano, por ejemplo: ¿cómo pensar la ausencia casi total de retratos suyos hechos en vida (hay uno solo) a la luz de su inclinación por la producción de emblemas –la bandera, pero también medallas, escudos, etc.?

Malosetti Costa afirma en la introducción: “Si se aleja un poco el punto de vista para encarar la cuestión de la vida de estas imágenes, su deriva a lo largo del tiempo histórico, se introduce en el debate el problema de su supuesta *asincronía* respecto de la modernidad artística europea contemporánea y su también supuesta *anacronía* respecto del gusto y la valoración estética contemporánea.” (23). Las ideas de asincronía y anacronía son fundamentales para los objetos analizados y, siendo la fotografía una de las técnicas por medio de las cuales se produjeron algunos de los retratos en cuestión, quisiera abordarlas desde este terreno en particular. Por un lado, la autora señala que muy pocos veteranos y sobrevivientes de las guerras de

independencia alcanzaron a ser retratados al daguerrotipo en su vejez, y de los grandes libertadores, solo José de San Martín. Esta suerte de desfase histórico entre la difusión mundial del daguerrotipo en la década del 1840 y los movimientos independentistas, enlaza con otro aspecto que surge también del texto: la asincronía entre la fotografía y la cultura visual y la cultura técnica de las jóvenes naciones de América Latina. En un ensayo breve de finales de la década de 1970, el artista y teórico chileno Ronald Kay sentenciaba con claridad que mientras en Europa la cámara había transcrito escenas y realidades pertenecientes al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de registro, en el espacio americano, en cambio, “se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social” (Ronald Kay. “América. Topo/grafía Foto/gráfica (efecto de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo)”, *CAL* 3, 1979: 10-12). El tema del daguerrotipo trae aparejadas, en efecto, algunas fechas precisas –de descubrimiento, de llegada al cono sur, de expansión y de declive frente a otras técnicas fotográficas que permitían la reproducción a través de copias–.

Pero el daguerrotipo trae consigo también el problema de la presunta objetividad y su adecuación para la construcción de la imagen de un individuo, de una identidad. En este sentido, es clave el análisis de la autora: aun en los casos en que algunos líderes y guerreros de la independencia llegaron a retratarse al daguerrotipo, a menudo no fueron esas imágenes las que prevalecieron en la memoria colectiva: “En realidad, no es la *verdad* o la estricta semejanza lo que ha prevalecido, sino aquella imagen que se adecua mejor a las ideas que se sostienen con su figura” (21). El estudio minucioso del caso de San Martín es en este sentido fascinante. También analiza la autora las imágenes de Lucio V. Mansilla –personaje que elude la neta clasificación de héroe, pero no de indiscutible personalidad decimonónica–. La autora llama la atención sobre el particular hecho de que el escritor y político, a pesar de sus vínculos con pintores y de integrar el Ateneo donde escritores y artistas se reunían e intercambiaban ideas sobre sus prácticas, nunca se había hecho retratar al óleo. No dio paso a esa marca de clase y de pertenencia de una comunidad estética o intelectual de la generación del 80

en la que escritores fueron retratados por pintores. En cambio, se hizo retratar muchas veces por los principales fotógrafos de la ciudad, una vez que los procesos que empleaban el negativo desplazaron al daguerrotipo, al ambrotipo y a otras piezas únicas. Aunque también quizás una vez –aclara– haya posado antes de eso: en el Museo Histórico Nacional existe un daguerrotipo que tal vez lo represente. A él o a su primo, según corrigieron oportunamente los descendientes de la familia. Hay entonces una exactitud mimética, están los rasgos precisos de una persona, pero por falta de inscripciones en el objeto mismo o ausencia de documentación adjunta, no se sabe con certeza de quien se trata. Y cabe entonces la pregunta: si hubiera sido pintado, ¿su valorización en cuanto obra hubiera permitido la pérdida de identidad del retratado?

Con la problemática de la semejanza, Malosetti Costa entra de lleno en un asunto que es crucial en el arte figurativo de todos los tiempos, pero que se hace ciertamente ineludible con la aparición de la fotografía. Junto con su difusión, surgieron los debates sobre si la representación exacta que ofrecía de la realidad,

es decir, si el carácter mimético de la fotografía, le permitiría inscribirse en el terreno del arte. En muchos argumentos prevaleció una idea esencialista y binaria que oponía la técnica al arte, la materia al espíritu. La postura más conocida es quizás la de Charles Baudelaire, quien ubicaba a la fotografía y a la pintura en dos espacios diferentes y con tareas también diferentes, irreconciliables. Contemporáneo a él, también Rodolphe Töpffer, teórico suizo y caricaturista creador de la historieta, planteaba que lo que es *casi idéntico* (en referencia a la placa daguerreana que era, en su opinión, idéntica a excepción del color) se reconoce de manera menos fácil e inmediata que lo que es, solamente, *semejante*. En su opinión, unos pocos trazos representarían con claridad a un asno, por ejemplo: afirmaba que aunque el croquis no se parece en absoluto al animal real, sí se parece a la idea que uno tiene de él: “Lo que se parece es lo que hace recordar, nada más” (cf. Rodolphe Töpffer, “Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las *Excursiones daguerreanas*”, trad. de Verónica Tell, *Boletín de estética*, 46, 2019: 69-104). Con esta frase quiero regresar a la noción de *sincronía*: ¿hay

una sincronía más precisa que la de la fotografía de Ernesto “Che” Guevara en La Coubre, de Alberto Korda? Me refiero a cierta adecuación de la técnica con las acciones y el tiempo vital de la Revolución, pero también en términos del acto fotográfico en sí, el instante preciso en que el fotógrafo disparó el obturador. Del mismo modo, podemos centrarnos en otra versión aún más difundida, la del artista irlandés Fitzpatrick que partió de la foto del rostro del Che para definirlo por puro contraste, negro y blanco. Es una imagen sintética que “hace recordar” y que, aplicable a toda superficie con costos ínfimos, extiende perfectamente sus posibilidades de reproducción a los vehículos y soportes de la cultura visual contemporánea, del *stencil* al mapa de bits.

Casi un siglo antes de la muerte de Guevara y de esa otra foto cuya tristemente célebre, Honoré Daumier publicaba en París una caricatura bella, muy despojada, en el periódico ilustrado *Le Charivari* (19/11/1869). Recurría a las técnicas modernas de producción de imágenes para transmitir un mensaje inequívoco. El contexto de aparición es el del Segundo Imperio, después de las elecciones legislativas que

reforzaban la representación liberal y republicana. Daumier dibujó a la República, en la iconografía ya asentada de una mujer joven –que lleva, en esta ocasión, una túnica con el nombre de Francia–. Tiene en sus manos una linterna mágica. Al lado de la caja de la linterna dice “escrutinio”. Y luz mediante (y aquí hay todo un simbolismo) se proyectaba la palabra “Liberté”. La República proyecta, entonces, con las herramientas populares en ese tiempo, la libertad. Y vuelvo al libro. Dice Malosetti Costa en la última oración del último capítulo: “Con esta imagen del héroe que acompañó mi adolescencia, no solo como un poster colgado en la pared, elijo terminar este libro”. Por un lado, estas palabras retoman lo que el volumen venía desarrollando a lo largo de los distintos casos analizados: las maneras en que determinados retratos producen una proyección e identificación con ciertos ideales. Aquí es el Che, el héroe joven e inmortal que mira a lo lejos, el que ilusionó y coincidió ideológica y epocalmente con la autora. Por otro lado, el capítulo dedicado a Eva Duarte y al Che es, junto con el que aborda a Juana Azurduy, el único en este libro de

larga elaboración que no tuvo una versión escrita anterior. Producidos, entonces, expresamente para este volumen, estos dos capítulos se centran sobre sendas figuras femeninas y las problemáticas en torno al género en el imaginario heroico. Y es importante enmarcar aquí a la autora, pionera en los abordajes con perspectivas de género en el campo de las artes visuales en nuestro país y en la región. Este ha sido el enfoque de sus trabajos sobre las cautivas, mujeres expuestas a la violencia masculina. Por eso creo que puede verse el análisis sobre la iconografía de Juana Azurduy y de Eva como un retorno a esas pesquisas, para detenerse ahora sobre estas mujeres que fueron conductoras y luchadoras. Y también, al avanzar sobre el siglo XX, Malosetti Costa nos hace más próximos los interrogantes que venía planteando a lo largo del libro. Suma los casos de dos íconos de mediados del siglo XX y, como en los ocho capítulos previos, expone de qué manera y hasta qué punto las imágenes del pasado siguen activas en el presente.

Verónica Tell
CIAP (UNSAM-CONICET)

Georges Gusdorf. *El Advenimiento del yo*, prefacio, traducción y notas de Pablo Pavesi. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2022, 94 páginas.

En *El advenimiento del yo*, Gusdorf (1912-2000) recorre minuciosamente y con gran erudición el proceso histórico por el que se da la transformación, en el último cuarto del siglo XVII, de lo que hasta ese momento se trataba de un pronombre personal, *yo*, en un sustantivo, *el yo*. En 1966, el filósofo e historiador francés inicia la publicación de una serie de obras cuyo título es *Las ciencias humanas y el pensamiento occidental*. El volumen séptimo de esa serie titulado *El nacimiento de la conciencia romántica en el siglo de las Luces* (1976) contiene, como capítulo quinto de su segunda parte *El advenimiento del yo*, que se publica por primera vez en nuestra lengua como libro independiente. El volumen está organizado en siete párrafos que siguen la división temática correspondiente al sumario del capítulo del libro al que pertenece en su publicación original (cf. Gusdorf, Georges, “L'avènement du moi”, en *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 7: *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*,

Paris, Payot, 1976; segunda parte, capítulo v: 317-358).

El autor habla de un “advenimiento *del yo*” porque el predominio de la conciencia de sí no está dado inmediatamente a la reflexión. El hombre arcaico, bajo la primacía del mito, desconoce tal conciencia; cuando el *logos* helénico suplanta al mito, el individuo no asume por ello una completa autonomía ya que se conoce a sí mismo como un elemento subordinado en el sistema totalitario y racional del *cosmos*. Luego, cuando la cultura cristiana sustituye en occidente a la sabiduría helénica, el modelo del *cosmos* no desaparece, sino que se ubica en un segundo plano bajo la preeminencia del Dios de la revelación. La conciencia personal del cristiano se vive como una breve etapa que ordena sus perspectivas en relación a los destinos eternos que Dios propone a la criatura. El conocimiento de sí se desarrollará más y *el yo* cobrará más autonomía cuanto mayor sea la prioridad de la relación del hombre con sí mismo sobre la relación con Dios o con el

mundo. En este volumen, Gusdorf esboza el camino histórico por el cual una conciencia individual se irá separando de un todo dando lugar paulatinamente a la conciencia de sí acompañada por el deseo de hablar de sí, de retratarse mediante la letra o la pintura y de destacar algunas vidas como originales.

Un hito primordial en los albores de este proceso de búsqueda del hombre por el hombre son los *Ensayos* (1582-1588) de Michel de Montaigne. En su prefacio, advertía al lector que el tema de su libro son las opiniones, los gustos y las singularidades de su autor. Esta empresa del conocimiento de sí surge en el marco de una naciente mutación de valores caracterizada por la incertidumbre. Durante la “pericia renacentista” los nuevos descubrimientos en el cielo y en la tierra destruyen el *cosmos* tradicional dejando al hombre inmerso en espacios sin límites. El cristianismo se muestra ambiguo e incluso Dios se aleja en las contradicciones de las guerras de religión. La nueva sabiduría será la del repliegue en la que el hombre se centra en sí para enfrentar las perplejidades de la vida. El *yo* de Montaigne todavía se trata de un pronombre personal que se erige

de manera provocativa como objeto de un libro. Paradójicamente, en los efusivos rechazos a este pronombre se funda al *yo* como sustancia: “el *yo* es aborrecible” escribe Blaise Pascal (1623-1662) en los *Pensamientos* (1670). Con este gesto firma “el acta de nacimiento del sustantivo *yo*” (34).

El camino de este *yo*, primero como objeto de libro, luego sustancia, sustantivo hasta coronarse en un vasto territorio interior, no está libre de percances. Como señala el traductor Pablo Pavesi en el prefacio, la recusación al *yo* es tanto religiosa como filosófica. Gusdorf se detiene en ambas, desarrollando ampliamente las diversas posturas. Del lado de la recusación religiosa, Pascal, Huet y Fénelon, en el siglo XVII, Sainte-Beuve, en el XIX, ven el advenimiento de una época donde el *yo* será el ídolo despreciable de la adoración de los hombres, enamorados de la intimidad propia y ajena. Del otro lado, la recusación filosófica: según el lema aristotélico, solo hay ciencia de lo universal y todo rasgo que sea meramente personal es, por definición, banal. Tanto el naturalismo de Montaigne, que reconoce el fracaso de su empresa, como sus detractores

coinciden en la imposibilidad para el pensamiento humano de acceder a la esencia del hombre. El *yo* se sustrae al análisis; ya sea porque es inconsistente por naturaleza o por ser un misterio del cual solo Dios posee la significación última. La plena adecuación, la coincidencia de sí a sí es irrealizable (42). Según Gusdorf, del *yo* despreciable de Pascal al “sujeto trascendental = x” de Kant, pasando por el *yo* inconcebible de Malebranche y por el “haz de diferentes percepciones que se suceden con inconcebible rapidez en un flujo y un movimiento perpetuo” evocado por Hume, el conocimiento de sí parece condenado en el orden de los valores (48).

A pesar de las profecías de fracaso o de condena, la búsqueda del conocimiento de sí va a representar una de las mayores tentaciones de la cultura del siglo XVIII. El *yo* adviene abundantemente bajo formas múltiples y variadas, discursivas y no discursivas. Pavesi explica que el texto de Gusdorf es un mapa complejo y con pretensión de exhaustividad de esas manifestaciones, de Montaigne a Goethe, sin olvidar las menciones al Renacimiento italiano, se detallan especialmente tres ámbitos culturales: los

de la lengua francesa, alemana e inglesa, incluyendo también a *El lazarillo de Tormes*, a Petrarca y a los espejos venecianos (12).

En el ámbito de las manifestaciones discursivas son notorias las diversas literaturas del *yo*: memorias, biografías, autobiografías, incluso la novela (género novedoso en el que se esconden las experiencias íntimas del autor). Además, Gusdorf incorpora un género al que llama “literatura no literaria”, libre de preocupaciones estéticas, en la que el autor escribe para él mismo, en el diario íntimo, o para un solo lector, en la correspondencia. Por su parte, entre las manifestaciones no discursivas, se encuentran la pintura (surgimiento del retrato y luego del autorretrato); la invención del espejo; la creación de una indumentaria de la privacidad, el *des-habillé* y las reorganizaciones del espacio vivido: aparición del pasillo y del *boudoir*, del *quiosco* y del jardín inglés (13). Tales manifestaciones son maneras en las que se ejerce y se disfruta una nueva forma de sociabilidad privada, un nuevo modo de ser con otros enmarcado en una sociedad de estamentos en la que prima la vida pública hostil a la intimidad.

Gusdorf, en las últimas secciones, desarrolla la línea de evolución de la literatura del *yo* ubicando sus orígenes en una nueva concepción de la conciencia religiosa que empieza a afianzarse en el siglo XVII. Dicho fenómeno da lugar a una escritura intimista que deberá sufrir un proceso de desnaturalización antes de convertirse en literatura. Esta nueva conciencia rehúsa identificarse al aparato eclesiástico, en extremo autoritario, y se repliega sobre ella misma en la búsqueda de un diálogo directo con Dios eligiendo la pluma como principal medio de autoexploración. Sin dejar de mencionar el avance de esta “religión en primera persona” de la Inglaterra del siglo XVII en la que observa un *yo* anglicano y un *yo* puritano; ni descuidando las herejías contemporáneas surgidas del ámbito católico, el quietismo y el jansenismo, Gusdorf se centra especialmente en el caso del pietismo alemán del siglo XVIII. Siguiendo la tradición inaugurada por las *Confesiones* de san Agustín, la autobiografía pietista invita al fiel a volverse sobre el espacio de adentro y a consignar por escrito las vicisitudes de su fe: caída, redención, arre-

bato en el pecado y al fin, búsqueda de una experiencia de la conversión final.

Con el impulso de la “religión en primera persona” en general y del pietismo en particular, se comienza a naturalizar el espacio de adentro y, en adelante, el individuo aislado se interesará por su propia subjetividad. El análisis íntimo se irá secularizando poco a poco y terminará por enriquecer el dominio literario nutriendo con sus aportes a la poesía, la novela, el teatro y las correspondencias privadas. Cuando la exigencia religiosa se debilite, la literatura moderna del *yo* nacerá de la desacralización de la intimidad. Vendrán aquellos que no se examinen delante y en función de Dios y abrirán a su curiosidad una región autónoma del ser humano. “La relación con Dios era, para san Agustín y los pietistas, el fundamento de la unidad personal; desde Jean- Jacques Rousseau hasta André Gide (1869-1951) y Jean-Paul Sartre (1905-1980), Dios no cesa de alejarse y, en el límite, muere” (79) así resume Gusdorf el proceso evolutivo del paso de una apologética religiosa a una apologética personal que se esfuerza por justificar la existencia y el valor del *yo* (85).

El autor ve en las *Confesiones* de Rousseau (de 1782 y 1789) la culminación del proceso de naturalización del espacio de adentro en la letra y, por consiguiente, la consagración europea de la literatura del *yo* llamada a un gran porvenir. Existe de allí en más un modelo que fija un contenido, algunos temas obligados e impone un proyecto y un tono (86). El *yo*, hasta ayer despreciable, deviene un objeto de consumo. El gesto provocativo de Rousseau de apropiarse del título de las confesiones de san Agustín, para mostrar una interioridad personal en una confesión laica dirigida a su público, es el broche de oro de la laicización de la escritura intimista. La autobiografía confesional se hace literatura del *yo* a condición de la muerte, incesante, de Dios.

En este condensado volumen, Gusdorf contribuye a abrir un vasto campo de investigación: el de las literaturas del *yo*, la identidad narrativa y la genealogía de la subjetividad. Pavesi recalca que esta indagación ocupa desde hace medio siglo, con renovada obstinación, a la historia y la teoría literaria, a la historia cultural y a la historia de la filosofía; de la que Gusdorf será uno de los principales protagonistas gracias a la publicación de una obra mayor de ineludible vigencia, *Líneas de vida*, en sus dos volúmenes, *Las escrituras del yo* (1990) y *Autobiografía* (1991), los cuales no han sido traducidos al castellano.

Rocío Ailín González Novita

FAHU-UNCO

IPEHCS-CONICET

GALERÍA

Mónica Canzio (Buenos Aires, 1959) es egresada de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Se formó con maestros como Carlos Spagnolo, Rubén Locasso y José Novoa y, a través de su trabajo en la galería del Instituto Jung de Buenos Aires, se vinculó con artistas como Enrique Matticoli, Julio Alpuy y Martín Blaszkó. Convocada por Nelly Perazzo, participó durante más de diez en las muestras “Esculturas en los Jardines del Larreta” y expuso en el “Patio de Esculturas” de ArteBA, la Galería Van Riel y el Guido Art Project. Integrante de la Unión de Escultores (UDE) entre 2001 y 2005, es actualmente artista de la Galería Otto. Sus obras han recibido múltiples distinciones y reconocimientos. En 2022 fue galardonada con el Segundo Premio del Salón Manuel Belgrano y el Segundo Premio del Salón de Tandil.

El equilibrio de la señora Miyuki es una instalación alegórica (compuesta por esculturas, cerámicas, dibujos, kimonos) que se inspira en la novela de Didier Decoin, *La Oficina de Estanques y Jardines*, ambientada en el Japón del siglo XI.

“La novela –explica Alex Pler– empieza en un pequeño pueblo cerca de un río, donde hay poco tiempo para contemplar las flores porque a diario hay que arar, sembrar, recolectar, pescar... Desde allí, la campesina Miyuki se dirige a la capital imperial para entregar las carpas que abastecerán los estanques del Emperador. Esos peces son el último recuerdo de su marido, un pescador que acaba de fallecer, y llevarlos hasta Heian será una tarea titánica. El viaje de la protagonista, llena de peligros, sirve como alegoría del proceso de pérdida y duelo.”

El talante con que Miyuki enfrenta este viaje es el eje principal de esta trasposición del relato de Decoin en obra plástica. El cono de hierro es la estructura del cuerpo, el arco como generador de vacío y tensión. La pértiga que sostiene los canastos para trasladar las carpas es su carga.

M.C.



El equilibrio de la señora Miyuki

Hierro, madera de hiedra y madera en chapa trenzada (90 x 140 x 190 cm).
Mención especial del Salón Nacional de Artes Visuales, 2021.

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

