Boletín de estética

EL SECRETO DEL ENCUENTRO
La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción
· *Andrej Božič* ·

LAS RUINAS
Una poética del tiempo
· *Gustavo Cataldo Sanguinetti* ·

EL COGNITIVISMO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY
· *Laura Elizia Haubert* ·

AFORISMOS METÓDICOS
· *Carl Einstein* ·
Traducción, introducción y notas
de Gisela Fabbian y Maximiliano Crespi

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Eduardo Stupía* ·

—

AÑO XIX | VERANO 2023 | Nº 62

ISSN 2408-4417

CIF Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estética y Filosofía del Arte

EL SECRETO DEL ENCUENTRO
La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción
· *Andrej Božič* ·

LAS RUINAS
Una poética del tiempo
· *Gustavo Cataldo Sanguinetti* ·

EL COGNITIVISMO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY
· *Laura Elizia Haubert* ·

AFORISMOS METÓDICOS
· *Carl Einstein* ·
Traducción, introducción y notas
de Gisela Fabbian y Maximiliano Crespi

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Eduardo Stupía* ·

Año XIX | VERANO 2023 | N° 62
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 Nº 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Verano 2023

SUMARIO

Artículos 5

Andrej Božič
El secreto del encuentro. La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción 7-34

Gustavo Cataldo Sanguinetti
Las ruinas: una poética del tiempo 35-69

Laura Elizia Haubert
El cognitivismo estético de John Dewey 71-95

Archivo 97

Carl Einstein
Aforismos metódicos
Traducción, introducción y notas de Gisela Fabbian y Maximiliano Crespi 99-110

Comentarios bibliográficos 111

Galería 125

Artículos

Andrej Božič (1980, Liubliana, Eslovenia) es Doctor en Estudios Literarios, Licenciado en Filosofía y Literatura comparada (ambos títulos obtenidos por la Universidad de Liubliana, Eslovenia) e investigador del Instituto Nova Revija de Humanidades de la misma insitución. Es miembro y secretario del Consejo Editorial de la revista de fenomenología y hermenéutica *Phainomena*, editor de la sección reseñas de libros de la revista *Analecta Hermeneutica* y miembro del Consejo Editorial de la revista cultural y literaria eslovena *Apokalipsa*. Sus áreas de investigación son la filosofía (sobre todo la hermenéutica y la fenomenología) y la poesía, y el problema de su relación esencialmente entrelazada por la cuestión del lenguaje. En 2022 publicó, en lengua eslovena, una monografía científica sobre la poesía de Paul Celan titulada *Pisava življenja* [*La escritura de la vida*]. Correo electrónico: andrej.bozic@institut-nr.si

Gustavo Cataldo Sanguinetti es Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Profesor honorario del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello, Chile. Se ha desempeñado en distintos cargos de dirección universitaria, en particular como director de Departamento de Humanidades de esta casa de estudios, y de Diversos proyectos de investigación FONDECYT (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico). Diversas publicaciones en libros colectivos y revistas nacionales y extranjeras. Sus áreas de especialización son filosofía antigua (Aristóteles), estética (idealismo alemán), fenomenología y hermenéutica (Martin Heidegger). Sus últimas investigaciones y publicaciones dicen relación con diversos aspectos de la analítica existenciaria de Martin Heidegger, las estéticas de la filosofía clásica alemana, estética de la música y la recepción de antigüedad clásica en el idealismo alemán. Correo electrónico: gcataldo@unab.cl

Laura Elizia Haubert es Licenciada y Máster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil, y Doctoranda en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (becaria del CONICET - Unidad Asociada a la Universidad Católica de Córdoba). Actualmente cursa una especialización en Arte y Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, Brasil. Sus temas de investigación abarcan la estética pragmatista, la estética estadounidense y la filosofía del arte. Correo electrónico: eliziahaubert@gmail.com

EL SECRETO DEL ENCUENTRO
La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción

· *Andrej Božič* ·

Andrej Božič
Instituto Nova Revija de Humanidades (Liubliana, Eslovenia)

El secreto del encuentro. La poesía de Paul Celan entre hermenéutica y deconstrucción[*]

Traducción de Facundo N. Bey (INEO-CIF-CONICET)

DOI: 10.36446/be.2023.62.326

Resumen
Siguiendo el hilo conductor de la pregunta sobre cómo se nos puede conceder un acceso a la poesía de Paul Celan, el artículo discute dos enfoques diferentes: por un lado, el de la experiencia hermenéutica de Hans-Georg Gadamer; por otro, el de la experiencia diseminal de Jacques Derrida. La intención de la confrontación de las posiciones opuestas respecto a la poesía de Celan no es ni examinar los supuestos y preposiciones de ambas posiciones ni impugnar la legitimidad de una de ellas desde el punto de vista de la otra, sino establecer y evocar el sentido de la disensión, la significación del discernimiento entre ellas y, así, abrir un campo de posibilidad para ambas, para una hermenéutica y para una deconstrucción hoy; y a través de ello también, y sobre todo, un lugar y un tiempo para el poema de Celan, la posibilidad de escucharlo y oírlo, de convertirse en destinatario de su voz inter-(a)pelativa.

Palabras clave
"Du liegst"; Lenguaje hermético; Comprensión; H.G. Gadamer; J. Derrida

The Secret of the Encounter. Paul Celan's Poetry between Hermeneutics and Deconstruction

Abstract
Following the guiding line of the question how an access to Paul Celan's poetry can be granted to us, the article discusses two different approaches: on the one hand, the hermeneutic experience of Hans-Georg Gadamer; on the other hand, the disseminating experience of Jacques Derrida. The intention of the confrontation of the opposing positions regarding Celan's poetry is neither to examine the suppositions and prepositions of both positions nor to contest the legitimacy of either of them from the viewpoint of the other, but rather to establish and evoke the sense of the dissention, the signification of the discernment between them and, thus, open up the field of possibility for both, for a hermeneutics and for a deconstruction today, and through it also, above all, a place and a time for Celan's poem, the possibility to listen to it and to hear it, to become the addressee of its inter-(a)pellative voice.

Keywords
"Du liegst"; Hermetic language; Understanding; H.G. Gadamer; J. Derrida

Recibido: 16/02/23. Aprobado: 24/03/23.

[*] Una primera versión de este artículo apareció como "The Secret of the Encounter. Paul Celan's Poetry between Hermeneutics and Deconstruction" en Wierciński (2015: 161-176). El *Boletín de Estética* agradece al autor y al Prof. Dr. Wierciński por su autorización para que sea revisado, traducido y publicado.

El lenguaje reservado, discreto, de la poesía de Paul Celan (1920-1970) –tal vez uno de los más importantes poetas líricos del siglo XX, proveniente de una familia judía[1] y cuya lengua materna era el alemán–, con su expresión hermética, hechizante, a un mismo tiempo seductora y evasiva hasta la oscuridad, plantea con su veladura y multiplicidad de sentido, con la maestría y la severidad de la forma, la inexorabilidad de la perseverancia. Su textualidad se presenta opaca y la textura compacta de imágenes internamente fracturadas, hecha de palabras rotas y sibilinas, crípticas. Una textualidad que está siempre retornando a su experiencia fundamental, de la que brota y crece, y para la que intenta encontrar la expresión, permanentemente en los límites máximos de sus propias posibilidades. Lo hace con una fe translúcida y frágil y una esperanza tenue, que se vislumbra desde lejos, asomada al abismo de la desesperación y la nada, en la frontera del silencio, en el umbral de la quietud, inmersa en ellas. Así se dirige a cada lector en cada tentativa de aproximación hacia una tarea inmensa, que no puede llegar nunca a su fin en modo definitivo; un

[1] Celan nació en Chernivtsi (o Czernowitz, capital de la región de Bucovina, entonces parte del Imperio Austrohúngaro y hoy parcialmente dependiente de Ucrania) bajo el nombre de Paul Antschel (su nombre hebreo era "Pessach"). Véase Chalfen (1979: 25). Después de la Segunda Guerra Mundial huyó de su país para, tras estancias en Bucarest y Viena, instalarse en París. Ya en 1947 firmó sus primeras publicaciones en las revistas rumanas con un seudónimo, el anagrama de la versión rumana de su apellido. Véase Emmerich (2006: 66). En cuanto a la actitud de Celan, tal como se hace visible en su poesía, hacia su propia ascendencia judía, véase Božič (2009: 245-267).

quehacer siempre incumplido e inacabado, infinito, de comprensión, una tarea de entendimiento.

No sólo el esbozo de una comprensión de la obra completa del poeta, de sus motivos y movimientos, de los cambios en su desarrollo, o tan solo de uno de sus libros y de un poema en él, requiere un esfuerzo desmesurado, sino que, por momentos, siquiera una sola frase, una palabra de o en el poema exigen un empeño enorme: plantea tanto al lector, incluso al buen conocedor de la lengua alemana –hasta a quien la tiene por lengua materna–, como al intérprete, la cuestión de los límites y las limitaciones de su capacidad de comprensión. Insta y exhorta a ambos a repensar y reconsiderar, a asumir sobre sí la gravedad y el peso de ello. Les retira el terreno seguro y sólido, evidente por sí mismo, mientras que el texto mismo se retira y desvía de cualquier acceso inmediato. La obra del poeta exige consideración y cuidado, una disposición solícita a la escucha, una auscultación de sus muchas capas y polifacéticos matices de significación, sombras y claroscuros de sentido: una apertura. Expresa y dicta una respuesta atenta a su discurso, a veces extraño y extrañante, abrumador y trascendente: una responsabilidad.

El desarrollo de la poesía de Celan en su conjunto, en su totalidad y excepcionalidad, a pesar de sus rupturas e interrupciones internas, y a causa de ellas, por medio de la persistencia e insistencia, la tenaz y esforzada profundización de sus dimensiones, se denota decisiva y esencialmente determinada. Esto es así desde los primeros poemas de rica –e incluso exuberante y etérea– imaginería, imbuidos de una entonación melancólica de un lento, retardatario y retenido fluir de palabras. Tales poesías fueron publicadas en las colecciones *La arena de las urnas* [*Der Sand aus den Urnen*, 1948], *Amapola y memoria* [*Mohn und Gedächtnis*, 1952] y *De umbral a umbral* [*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955]. De estos libros, el primero de ellos fue retractado

por el autor a causa de numerosas erratas. En él, al igual que en el siguiente libro, aparecía ya el que quizá sea su poema más famoso, "Fuga de la muerte" [*Todesfuge*].

Su obra se nutrió también del encantamiento poético de la crisis del lenguaje, de su incapacidad e ineptitud ante la angustia insoportable e inefable, por caso, en *Rejilla del habla* [*Sprachgitter*, 1959] y *La rosa de nadie* [*Die Niemandsrose*, 1963]. En estos libros las cuestiones autopoéticas pasan a primer plano y dan lugar a una condensación, a una compresión y a una superposición de significados divergentes y discrepantes. Allí tiene lugar una fragmentación de la expresión, de la construcción paratáctica y compleja de un cristal que arroja miles de reflejos, palabras que se superan unas a otras, que toman, que reasumen el silencio en sí mismas, que luchan con él y contra él, contra y consigo mismas, para así desembocar en *Cambio de aliento* [*Atemwende*, 1967] y *Soles de hilos* [*Fadensonnen*, 1968].

Por último, llegamos a la poesía tardía de la absoluta y total ex-posición y ex-hibición de la existencia humana, su vulnerabilidad, su soledad y aislamiento, su finalidad y fatalidad en un mundo enajenado, en la extrañeza de ese mundo, y, no obstante, junto a ella, su dignidad, su devoción a la im-posibilidad de algo diferente, (el) otro. Nos referimos principalmente a *Compulsión de luz* [*Lichtzwang*, 1970], *Parte de nieve* [*Schneepart*, 1971] y *Morada del tiempo* [*Zeitgehöft*, 1976]. Si bien estos últimos libros fueron publicados póstumamente, los dos primeros fueron preparados (o al menos revisados) para su impresión por el propio poeta. Estos poemas se encuentran interconectados y entrelazados por dos constantes, a causa y a través de una doble experiencia, en sí misma única y unitaria: por un lado, la experiencia del Holocausto, de la *Shoah*, la persecución y el intento de un exterminio completo, de la erradicación del pueblo judío, de las violaciones y la violencia soportada por éste e infligida sobre este. Una

experiencia de la unidad del sufrimiento histórico y personal, privado –unidad encarnada en el destino de los padres del poeta, especialmente su amada madre, quienes perecieron en el campo de trabajo nazi de Transnistria. Una experiencia que no puede ser re-presentada, ilustrada en y con una imagen, resumida con y en palabras, y por lo tanto, que nunca puede aparecer expresa y explícitamente, como tema de una simple descripción poética, sino que permanece como una herida abierta, no cicatrizada e insanable. Una llaga ardiente que, aunque tal vez se muestra sólo latentemente, en lo innombrable, en lo inefable, aunque impregnando cada enunciado, cada nombre, ordena la conmemoración, la rememoración de los desmembrados, de los torturados y deportados, de los muertos, instituyendo así una memoria, un despertar de los supervivientes, de aquellos que fueron salvados por los anegados, un velatorio sin fin para ellos. Por el otro lado, emergiendo de todo ello, se encuentra la experiencia del desarraigo, de una ex y desterritorialización, del horror insondable de una lengua, a la vez materna y asesina. La experiencia de una radical puesta en cuestión de la lengua poética, de una marginación, que obliga y lanza al poema al dominio de la indagación, a la búsqueda de una respuesta, de una contestación, de una conversación, de un diálogo, en dirección al otro.

Una de las características cardinales de la poesía de Celan es su carácter dialógico. Constituye uno de sus principios poetológicos primarios, tal como él mismo lo ha fundamentado en su alocución con motivo de la concesión del premio Georg Büchner, discurso titulado "El meridiano" ("*Der Meridian*", 1960).[2] Así, la gran mayoría de sus poemas están escritos en segunda persona del singular. Mientras hablan en voz alta y hablan de (y a) un "tú", llaman, nombran y se dirigen al otro – ¿pero a quién? ¿al propio poeta? ¿al lector? ¿al ser amado(s)? ¿a los difuntos? ¿a algo totalmente otro, distinto y diferenciado de todo lo demás? ¿a los ab-sueltos, a lo absoluto? ¿al dios (¿judío?)? A partir de y a través de esta manera de abordar el habla, lo dialógico se despliega y se extiende en dos direcciones contrarias, contracorrientes, que desembocan en una única dirección, en un poema: hacia fuera y hacia dentro. A menudo, en un modo arqueológico o etimológico, en sus poemas Celan se apropia –cita literalmente o transforma alquímicamente– de palabras de diferentes lenguas –por ejemplo, del hebreo, el yiddish, el francés o el latín–, frases, términos y neologismos, de diferentes modismos y jergas y usos –que van de lo científico (botánico, geológico o médico) a lo filosófico, de lo religioso a lo secular, incluso profano y banal– y les imparte un nuevo significado, otra significación. Sobre todo, se esfuerza constante e incesantemente por entablar una conversación con la tradición poética, una conversación con los poetas y escritores, especialmente con aquellos cuya obra él mismo tradujo al alemán. No sólo con sus contemporáneos, sino también con los grandes artistas del pasado –entre los que se destacan Friedrich Hölderlin (1770-1843), Franz Kafka (1883-1924) y Ossip Mandelstam (1891-1938). Muchos poemas fueron escritos, por así decirlo, durante la lectura, como respuesta poética a lo abordado en lo leído. Al mismo tiempo, Celan persevera incesantemente en renovar y remozar, en repensar, en una especie de conversación interna, una lucha consigo mismo, con su propia obra poética, para así transmitir y expresar el terror indecible y la amarga debilidad del lenguaje. De ello dan testimonio muchos fragmentos de palabras, motivos o temas, que, arrancados de su contexto original y primigenio, súbita y sorprendentemente, vuelven y reaparecen, ya sea ironizados y sarcásticamente invertidos o ulteriormente alterados y desarrollados. Presenciamos en tal modo una convergencia, la concurrencia de dos movimientos divergentes, pero

[2] Véase el tercer volumen de las obras completas de Paul Celan (2000b: 187-202). Hay traducción al español (Celan 2002b: 499-510).

Božič, *El secreto del encuentro,* 7-34

complementarios. Un movimiento simultáneo hacia dentro y hacia fuera, de apropiación de lo extranjero y de lo ajeno, de lo no familiar y de lo desconocido, de lo extraño, del extrañamiento y alejamiento de lo conocido y de lo que nos pertenece, de lo familiar y de lo propio. Un sobresalir, un penetrar de lo extraño en lo propio, de lo propio en lo extraño. Una urdimbre, el entrelazamiento o trama entre lo propio y lo extraño en la sincronicidad de la proximidad y distancia que hay entre ellos, que define la nacencia, la ocurrencia y la recurrencia: el acontecimiento, el advenimiento del poema. Todo ello imprime a la poesía de Celan, a su voz, un sello de polifonía que disuelve el diálogo en un polílogo, y así, a su vez, complica la cuestión de las condiciones de posibilidad de un acercamiento a su poesía, de una comprensión.

Seguir el hilo conductor de la pregunta sobre cómo es posible que a nuestros, a menudo desesperados, vanos intentos de comprensión les sea concedido un acceso a la poesía de Celan, sobre cómo se podría llegar a un punto de partida apropiado y adecuado, un camino seguro, aunque este solo sea un camino estrecho, una entrada a y hacia sus versos y cómo esta poesía pudiera empezar a hablarnos, indicarnos, para poder así seguir su rastro e hilo, es algo que me gustaría reconsiderar y discutir en el presente artículo. Para ello, recurriré, de entre las múltiples y diversas lecturas y esfuerzos interpretativos existentes, a dos enfoques diferentes, a primera vista conflictivos, tal vez incluso contradictorios y contrarios: a saber, por un lado, al enfoque de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), a su hermenéutica, la aproximación propia de la experiencia hermenéutica; y, por otro lado, al enfoque de Jacques Derrida (1930-2004), su deconstrucción, el encuadre de la experiencia diseminal.

La intención y propósito de tal confrontación, de la contraposición de estas posturas opuestas con respecto a la poesía de Celan, una controversia alcanzada en y, al mismo tiempo, derivada del contexto más amplio de la persistencia de la disputa intermitente, muchas veces reanudada mutuamente entre la teoría hermenéutica de Gadamer y el "método" deconstructivo de Derrida, no es principalmente el de examinar o extrapolar los presupuestos de ambas posiciones, las discrepancias e intersecciones, la concordancia y discordancia entre ellas, el im-probable e im-ponderable terreno común en el que se mueven. En última instancia, tal debate es un horizonte general al que puedo recurrir sólo alusiva y fugazmente dentro de los límites del presente texto, aunque precisamente este haya proporcionado un incentivo decisivo para mi reflexión.[3] Tampoco quisiera aquí impugnar o denunciar la legitimidad de una de estas interpretaciones desde el punto de vista de la otra, sino más bien, tras volver a trazar las líneas por las que discurren ambas lecturas de la poesía de Celan, (en) el paralelismo de su correlación, (¿re?)establecer y (¿re?)evocar el sentido de la disensión, la significación del discernimiento entre ellas, y así, sólo tal vez, quizás, (¿re?)abrir, liberar y asegurar el campo de posibilidad para ambas, para una hermenéutica y para una deconstrucción (de dicha posibilidad) hoy, aquí y ahora, en el mundo moderno. Busco sobre todo detenerme en la hendidura o rendija del medio, la estrecha abertura del en-medio de la inter-mediación, un

[3] Entre una serie de textos que ambos autores han dedicado, implícita o explícitamente, al pensamiento filosófico del otro, se destaca la colección de ensayos que documenta su primer enfrentamiento público, principalmente en torno a la cuestión de la interpretación de la metafísica de Martin Heidegger, en París en el año 1981 (Gadamer, 1984a, 1984b; Derrida, 1984a, 1984b). "Texto e interpretación" de Gadamer fue traducido al español y publicado por primera vez en el segundo volumen de *Verdad y Método* (1992: 319-347). En el año 1998, tanto las conferencias de Derrida y Gadamer, así como sus mutuas respuestas aparecieron también traducidas en un número especial de la revista *Cuaderno gris* (Gadamer, 1998a, 1998b; Derrida, 1998a, 1998b).

lugar y un tiempo para el poema de Celan, la posibilidad de escucharlo y oírlo, de convertirse en destinatario de su voz.

Intentaré sopesar las dimensiones de la cuestión de la relación entre la hermenéutica de Gadamer y la deconstrucción de Derrida con respecto a la poesía de Celan, tal como se refleja, declina y desvía en sus escritos sobre el "sujeto". Incluso reformulándolos si fuera necesario, para darles un sentido, una dirección, una orientación, y al menos indicar y denotar algunos de sus aspectos esenciales, sus demarcaciones y delineaciones fundamentales, sus contornos. Ello será llevado a cabo a través de un comentario, mediante un intento de aproximación interpretativa a uno de los poemas tardíos de Celan, el poema titulado –o, mejor, que comienza con las palabras– "*Du liegst*" ["Estás echado"], con y por medio una suerte de contemplación de y en estos versos. El poema, en su original alemán, canta:

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt. (Celan 2000a: 334).

El poema suena y resuena como sigue en las traducciones al español, en primer lugar la de José Luis Reina Palazón (2002: 353-354) y en segundo lugar la de Arnau Pons (Szondi, 2005: 106), que ya implican, re-presentan y ofrecen, como todas y cada una de las traducciones, una comprensión específica, una interpretación de la obra:

ESTÁS ECHADO en este extenso escuchar,
rodeado de espesura, de copos rodeado

Ve tú al Spree, ve al Havel,
ve a los ganchos de carnicero,
ve a las rojas manzanas en palillero
de Suecia –

Viene la mesa que las ofrendas trae,
en un Edén da la vuelta –

El hombre quedó como un colador, la mujer,
la marrana, flotando se tuvo que ver,
por ella, por nadie, por cualquiera –

El canal de Landwehr no va a murmurar.

Nada queda.
estancado.

* * *

ESTÁS ACOSTADO en ese inmenso escuchar,
rodeado de arbustos, arropado de copos.

Ve tú al Spree, ve luego al Havel,
ve hacia los ganchos de carnicero, ve
hacia las manzanas en sus rojos palos
que dese Suecia se venden –

Llega la mesa con sus regalos,
y gira entorno a un Edén –

El hombre quedó hecho un colador, la mujer,
la cerda, nadando se tuvo que ver,
por sí misma, por nadie, por todos.

El canal de Landwehr ya no va a murmullar.
Nada
se estanca.

Este poema fue escrito entre el 22 y 23 de diciembre de 1967 en Berlín. Se publicó por primera vez al año siguiente, sin mayúsculas en el título y, contrariamente a la costumbre de Celan de no indicar el lugar y la fecha de los poemas en sus publicaciones, con una mención explícita de la fecha original. Apareció por vez primera en un volumen editado por Otto F. Best y titulado *Homenaje a Peter Huchel* [*Hommage für Peter Huchel*, 1968]. Más tarde, fue publicado como segundo poema del primer ciclo introductorio de la versión original del manuscrito de *Parte de nieve*, segundo libro póstumo de Celan, que ya no pudo preparar por sí mismo para la imprenta tras haberse suicidado en 1970.[4]

"*Du liegst*" contiene una intrincada trama de rimas y resonancias que, tal vez, ligan el poema formando una unidad, en sí y por sí misma fracturada, ligándolo al desligarlo. Así lo sugieren no sólo los lugares evocados y su fecha de nacimiento, sino también la visión presente en los primeros esbozos en vistas de y sobre el poema –concretamente, Celan tituló el poema "*Winterreime*" ("Rimas de invierno") en uno de los borradores y "*Wintergedicht*" ("*Poema de invierno*") en otro (Celan 2002a: 6-7). Así, hace su aparición la ciudad de Berlín durante el invierno, o, más exactamente, Berlín en el tiempo prenavideño, en el tiempo del Adviento. El poema canta, a primera vista, en una entonación idílica de seguridad, resguardo y protección, a un "tú" –¿al poeta (¿"objetivando", objetando, o "subjetivando", sometiendo?) mismo? ¿a alguien más? ¿a un otro "tú"?–, a una persona, tumbada, emboscada o totalmente rodeada –¿pero, por qué cosa? ¿por la noche?–, circundada o cubierta de copos –¿pero de qué? ¿de nieve?– en medio de una gran escucha –¿una escucha de sí mismo, del otro, del mundo exterior? Y canta, en las tres estrofas centrales, des-atadas, de-veladas por su terminación con un guión –o una raya–, por el tintineo de su rima (la triple repetición, la reiteración de la palabra "*Eden*" en "*Schweden*", "*Eden*", "*jeden*"), de algo que, en un cambio de tono claramente audible, en una inclinación imperativa de dirección y mando, obliga o debería obligar al "tú" a ir a los ríos Spree y Havel, a los –¿sangrientos?– ganchos con reses (¿de los carniceros?), y a las rojas –¿tranquilizadoras, aunque remitan a la sangre?– estacas de manzanas de Suecia. Canta también a la mesa de los regalos –¿la mesa con regalos u ofrendas de Navidad?–, que viene y se acerca, evita y esquiva, gira y se curva en torno a un Edén –¿del mismo modo que el propio poema gira y evoluciona, gira en torno a sí y a él mismo retorna? Canta a un hombre que se convierte, que se ha convertido en un colador; a una mujer, la *Frau*, vilipendiada y escarnecida como una cerda, que ha tenido que nadar –que da una voltereta, que "gira" como traduce Arnau Pons de forma un tanto torpe, aunque drástica, transpone al presente, omitiendo así el tiempo pasado del original–, para sí misma -¿para su propia vida desnuda? ¿despojada de vida?– y –¿así?, ¿por tanto?– para nadie y para todos. Finalmente, en la última estrofa, el poema canta al Canal Landwehr que no –¿ya nunca más?– se precipitará, ni rugirá, ni siquiera emitirá el más leve murmullo, y que nada en el Spree –¿en y a

[4] Véase el inestimable comentario a *Die Niemandsrose* de Barbara Wiedemann (Celan 2005: 832-833).

Božič, *El secreto del encuentro,* 7-34

causa de este silencio abrumador y devorador, de la quietud del agua estancada del canal? Mientras tanto, cosa alguna se detiene, ni una sola, ni en el tiempo excepcional, exuberante y jubiloso, aunque solemne, del Adviento, la aventura del advenimiento. Ni tampoco en la continuidad y la continuación, en el *continuum* de la vida cotidiana común, conocida y trillada, nada se detiene ni nadie interviene, nadie intermedia y nada se frena. Nada, salvo el poema. Nadie, salvo el poeta. El poema, el poeta canta, hasta que no puede –¿o no quiere?– cantar más. El canto, la canción del poema, el poeta, se detienen al afirmar, al tartamudear y balbucear que nada se detiene. Des-marcado por los guiones, señalado por el largo, prolongado y extenso salto de línea de los dos últimos versos, algo se ha colado y arrastrado en el poema, entre las rimas, a pesar de ellas y precisamente, incisivamente en ellas. Algo que no rima, que no puede ser rimado, que no se deja rimar, que puntúa y perfora el ritmo de las rimas, una disrritmia, una arritmia de y dentro de la rima. Una a-simetría de lo no rimado, la des-rima, que deja sin aliento al poema y al poeta –y con ellos, en su rastro, al lector– y que, tal vez, en su propio regreso, exige un giro de la respiración, un cambio de aliento.

Peter Szondi (1929-1971) trabó amistad con Celan y lo acompañó la mayor parte del tiempo durante su estancia en Berlín, constituyéndose en testigo de esta visita del poeta a la capital alemana. Fue mérito suyo reconocer ciertos elementos decisivos, "hechos" y "actos" de dicha incursión en Berlín, que pueden relacionarse con el poema "*Du liegst*". Así, aun en el lenguaje enigmático de esta composición, en el enigma de su lenguaje, su oscuridad, se vio si no "iluminada" al menos "desdoblada" en modo novedoso. Tal como comenta en un ensayo autobiográfico fragmentario, titulado "Edén", al que recurren tanto Gadamer como Derrida, y gracias al cual, por motivo de esta vinculación –meridiana–, por causa de este nexo, he decidido elegir

"*Du liegst*" como "pieza central" de mi reflexión, Celan se encontraba, en un Berlín nevado, agitado por la atmósfera prenavideña, residiendo en la *Akademie der Künste* [Academia de las Artes], en un edificio moderno, en una habitación con grandes ventanales, que daba a la parte poblada de arbustos del *Tiergarten* [jardín zoológico]. Un conocido –Walter Georgi–[5] acompañó a Celan a los ríos Spree y Havel, al *Strafgefängnis Plötzensee* [Prisión de Plötzensee] (que ya en aquella época era un centro memorial), al patíbulo, a la mismísima sala de ejecuciones, donde fueron brutalmente asesinados los conspiradores del 20 de julio de 1944 y donde se utilizaban ganchos de carnicero para torturar. Más tarde, condujo al poeta a la feria navideña de la *Funkturm* [Torre de Radio de Berlín] en la que se presentaban exposiciones de distintos países, entre las que Celan destacó concretamente una corona de Adviento sueca hecha de madera, pintada de rojo, con manzanas y velas sobre ella. Durante su estancia en Berlín, Celan tuvo oportunidad de leer un libro que le había prestado Szondi, titulado *El asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. Documentación de un crimen político* [*Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, 1967]. Una noche, en un paseo en coche por la ciudad, Szondi señaló a Celan una lujosa casa de apartamentos "*Eden*". Este edificio se alzaba, en diciembre de 1967, al otro lado del *Europa-Center*, entonces engalanado navideñamente. En ese mismo lugar, en pasado se erigía el hotel "*Eden*", que en enero de 1919 sirvió como cuartel general de la *Garde-Kavallerie-Schützen-Division* [División de Fusileros de Caballería de la Guardia]. Allí Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht pasaron las últimas horas de sus vidas. Justamente es a los asesinatos de –los mártires marxistas– Luxemburg y Liebknecht que se refieren los

[5] Véase aquí también el comentario de Wiedemann, en este caso dedicado a "*Du liegst*" (Celan 2005: 1134).

versos sobre el hombre y la mujer en el poema. Lo hace sin nombrarlos, ocultando sus nombres, aunque citando el volumen de documentación donde se lee que el cuerpo de Liebknecht fue perforado como un colador, y –como reza el informe de uno de los asesinos de Luxemburg– que la vieja cerda –siendo cerda aquí una expresión despectiva para referirse a una mujer judía– ahora nada: en efecto, su cuerpo fue arrojado al Canal Landwehr.

No es la intención de Szondi interpretar el poema de (o en) acuerdo con la "realidad efectiva" de los días berlineses del poeta, la co-incidencia de sus experiencias, sino, más bien, un intento de abordar la cuestión de su génesis, de la historia y la historicidad de su origen, para reconsiderar la relación entre las condiciones externas del poema, su ocasionalidad, y su determinación interna, su motivación, la selección y la asociación, la cristalización, la trans-formación de lo externo en lo interno, de lo "factual" en lo "ficcional", su co- e inter-dependencia. Se trata de una escandalosa constelación, una composición de opuestos, la dualidad y ambigüedad de, por un lado, el espíritu festivo de la Navidad, y, por otro, las atrocidades de los brutales asesinatos (políticos), que colisionan y salen a la luz, de forma chocante, estremecedora, en la in-diferencia del nombre, en el re-*nombrar* y *re*-nombrar la promesa del paraíso y el infierno del tormento. Al mismo tiempo, a la vez, en y con una única palabra, la palabra "*Eden*" (Szondi, 1996: 390-398; 428-430).

Sin embargo, si leer un poema no incluye ni implica simple y llanamente aprehenderlo como una cifra en-criptada, des-cifrar y de-codificar sus fechas, lugares y tiempos, la constelación de su instalación espacio-temporal, la institución de su constitución a través y en los propios encuentros personales y privados del poeta, ya de un modo u otro cifrados, encarnados en él, en su lenguaje, en su advenir al lenguaje, en su devenir lenguaje, ¿qué significa entonces y allí, aquí y

ahora, comprenderlo y, dando un paso más allá, más lejano –¿más allá?– interpretarlo? ¿Escucharlo y prestarle atención? ¿Oírlo?

En su libro *¿Quién soy yo y quién eres tú?* [*Wer bin Ich und wer bist Du?*], un comentario sobre el ciclo de Celan *Cristal de aliento* [*Atemkristall*], tanto en su primera de edición de 1973 como en la segunda de 1986, y especialmente en los epílogos de ambas ediciones, Gadamer dedicó una atención especial, expresa, al problema de la comprensión y la interpretación, al problema hermenéutico de la poesía. Siguiendo las líneas de una pregunta aparentemente directa, incluso ingenua, sobre qué y cuánto debe o debería saber un lector o un intérprete para comprender un poema, su lenguaje, Gadamer afirma que "la hermenéutica no significa tanto un procedimiento cuanto la actitud del ser humano que quiere entender a otro o que como oyente o lector quiere entender una manifestación verbal. Siempre es, pues: entender a *un* ser humano, entender *este* texto concreto" (2001: 149; énfasis añadido).

Una palabra poética, el lenguaje del y dentro del poema, no es una palabra ordinaria, no es un lenguaje ordinario. No se parece en nada a la palabra de una conversación cotidiana, al habla usual y habitual de un diálogo. No pasa por encima y avanza, no atraviesa ni traspasa por sí misma para luego sublimarse, para desaparecer tras lo que nombra y llamar a la presencia por y junto a ello. Dicho en un modo un tanto punzante y conmovedor: la palabra en/del poema no habla, canta. Suena y resuena, retumba. Su re-sonancia, su canto –las rimas, las asonancias, el ritmo del poema– la detienen y la de-vuelven a sí misma. Se sostiene en sí misma, cuenta con y depende únicamente de sí misma. No es sólo una metáfora de otra cosa, algo que existiría fuera, independientemente de ella. En un poema, una palabra se convierte y es, va a su propio encuentro. Es y viene a sí misma en su radiación y emanación multivalentes. En el poema el sonido significa

y el significado re-suena. Una imagen poética está constituida por un juego interactivo de sonidos que dan significado y significados que resuenan. El texto poético en su conjunto crece y florece a partir de una tensión fértil y fructífera, prolífica y productiva en el juego, la iteración en juego del reemplazo y el intercambio, el contacto y el alejamiento, la participación y la separación de la re-sonancia y el significado de las palabras. En este juego, aunque fragmentada, porosa o complejamente unida y separada, la unidad del habla, la unidad del sentido es preservada y sellada.

Gadamer describe de la siguiente manera la autonomía, la autosuficiencia y el descansar en sí misma que le son propias a la palabra de/en el poema:

> La palabra poética es 'ella misma' en el sentido de que no existe otra cosa, no existe nada dado en relación con lo cual pueda medirse; sin embargo, no existe palabra que, fuera de ella misma, o sea, fuera de su múltiple significado y de lo nombrado mediante este significado y sus diversos planos, no fuese también su propio ser dicho. Esto quiere decir, pues, que es respuesta. Respuesta implica preguntas y aísla preguntas, lo cual significa, empero, que lo dicho [*Gesagte*] no consiste únicamente en sí mismo, aunque no pueda mostrarse nada más que su realidad lingüística (2001: 115).

El carácter y la característica de la palabra poética es el de una respuesta que nos permite escuchar también lo no pronunciado, lo no dicho. Aquello que es como una expectativa, una anticipación, una anticipación expectante o una expectativa anticipada de sentido, de un significado, presupuesto y llamado a la existencia por el propio poema, aunque sólo sea para ser, en última instancia, roto o incluso traicionado, decepcionado y desanimado. La comprensión e interpretación de un poema plantean un quehacer, una tarea: seguir y rastrear a través de lo dicho y pronunciado aquello que no está siendo pronunciado ni dicho en el propio texto. Pero, en cuanto no dicho y no pronunciado –quizás incluso indecible–, brilla y reluce, relumbra en y a través de todo el poema, lo co-constituye. Porque es de ello de donde surge el enunciado, el lenguaje del poema. La escucha atenta y vigilante de lo no dicho en lo dicho, de lo no dicho en lo pronunciado, da, inscribe en y prescribe a la interpretación su dirección, la encamina. La interpretación de un poema es un movimiento constante e incesante de transposición de lo dicho al conjunto de lo significado y viceversa, un movimiento de un juego de comprensión, de ganar, alcanzar y lograr, de aprehender el sentido y la significación del poema, un juego y una dialéctica de preguntas y respuestas, un juego de conversación, una dialéctica de diálogo.

Al reevaluar –de forma crítica– la contribución de Szondi a la comprensión de "*Du liegst*", Gadamer plantea la pregunta sobre qué cosa necesita saber real y esencialmente el intérprete a la par que escucha a través de lo pronunciado (en) lo no pronunciado. Desde luego, todo aquello que le sea posible. Pero, sobre todo, lo que el propio poema le pide y requiere, exigencias que el intérprete debiera conocer y comprender, y, al mismo tiempo, nada efímero ni privado. En la medida en que el propio poema es una configuración, establecida, fijada en la escritura y fijadora por sí misma, establece en tal modo una memoria que se diferencia y distingue tanto del autor como de sus lectores. La información que uno obtiene de las insinuaciones y guiños del poeta, sus autoexplicaciones, la ocasión biográfica de su génesis, o las interpretaciones previas e investigaciones eruditas poseen tan sólo un valor relativo. Todo ello es válido y viable, inestimable, tan solo si puede ayudarnos a una "mejor" comprensión del propio texto. De ello podemos obtener una dirección, una senda, un camino:

Božič, *El secreto del encuentro,* 7-34

puede proteger la interpretación de resbalar y deslizarse hacia la arbitrariedad de una impresión, evitar que se extravíe y dirigirla así hacia el sentido y la significación "propios", "verdaderos", del texto. Sin embargo, por sí mismos no pueden abrir un acceso a un poema, "desbloquearlo". Tampoco pueden sustituir ni reemplazar la experiencia "auténtica" del lenguaje poético. Esta apertura pertenece al intérprete –lo/la anhela– y a su propia aperturidad ante y para dirigirse a y experimentar el texto poético como obra de arte. El intérprete, al fin y al cabo, se encuentra solo frente al texto. El texto mismo es la única medida hermenéutica de la interpretación y la tarea de quien intenta comprenderlo es, a través y en la interpretación, asegurar y reafirmar, constatar su coherencia.[6]

Naturalmente, siempre existe la posibilidad de una comprensión falsa, fallida, pero ése es un riesgo que uno tiene que correr mientras intenta comunicarse y decir aquello que entiende y cómo lo entiende. Todas y cada una de las interpretaciones quieren ser precisas; y puede decirse que son exactas y aptas solo cuando (y si) son capaces de desaparecer, de retirarse por sí mismas, totalmente inmersas en una nueva y renovada experiencia del poema. La interpretación es un esfuerzo, un afán de integración hermenéutica, de re-encuentro y reanudación, de subsunción de la experiencia de un poema a palabras. Puesto que el ser humano, (un) ser arrojado al mundo, está definido por el prejuicio, por una pre-comprensión, por una situación histórica finita, por una tradición, ninguna interpretación puede ser la definitiva, la última: "Todas [las interpretaciones] sólo pretenden ser aproximación y no serían lo que pueden ser si no ocuparan su propio lugar histórico[-efectual] [*wirkungsgeschichtlichen Ort*] y no

[6] Según Gadamer, no es necesario saber de antemano que el poema recuerda los asesinatos de Luxemburg y Liebknecht para comprender que el poema habla de algo horrible y horrendo que ha ocurrido.

se insertaran, por tanto, en el acontecimiento efectivo de una obra" (Gadamer 2001: 134).[7] Así, una interpretación como aproximación constituye una actitud hermenéutica, un permanecer y morar en torno al texto poético. Es un intento de conversar con el poema, de entablar un diálogo que nunca puede terminar de advenir, que nunca llega a su fin.

La interpretación como conversación, como diálogo que busca la proximidad con el poema, esto es, el camino que Gadamer recorre, una y otra vez, hacia la comprensión de la poesía de Celan, es un proceso y un movimiento de transposición, de "actualización permanente de la transposicionalidad" (2001: 131). Se trata de una traducción de la experiencia poética, de la experiencia de lo poético.

¿Sin embargo, el hecho de que Gadamer se a-tenga a la exigencia de coherencia en el texto poético, tanto en su textura como en su marco, a la unidad del discurso-intención, su significación y sentido por medio de la unidad de lo mentado en el discurso, por enrevesado y contorsionado que sea (¿o tal vez no?), en toda su in-modestia e incluso en su incomodidad e irregularidad cuesta arriba, es que tal cosa allana la ironía de un poema, su hablar en modo directo, su hablar diferente, su hablar en medio de la diferencia? ¿Acaso no pasa por alto así no solo la im-posición, el imponer, o la o-posición, el contraponenerse del poema, sino también su ex-posición, y por tanto su propio posicionamiento, cuando sostiene que un poema nos habla a todos,[8] transponiendo y traduciendo al ámbito de la generalidad de

[7] Traducción modificada.

[8] Considérese, en el texto de Gadamer "Im Schatten des Nihilismus" (GW9: 367-382), "Es [das Gedicht] spricht uns alle aus" ["El poema nos expresa a todos"] (GW9: 378). La traducción española de este ensayo, "A la sombra del nihilismo", puede encontrarse en el volumen *Poema y diálogo* (2004: 80-99).

la experiencia humana, al ámbito de lo universal, lo in-necesariamente in-explicable, aquella irrenunciable particularidad del poema que no se deriva ni puede derivarse de otra cosa, su alteridad radical, lo concreto y la concreción de su ser-otro, su carácter único i-rreductible e in-sustituible, su singularidad? ¿La cuestión de la escucha de un poema, cuestión de la que partí (y desvié), regresa o debe o tiene (¿o tal vez no?) que re-tornar (en) sí misma como nueva?

En su ensayo seminal (y diseminal) *Schibboleth. Para Paul Celan* (2002) [Schibboleth. *Pour Paul Celan*, 1986], poniéndose a la escucha de la poesía de Celan, Derrida circunscribe la figura y las figuraciones de una incisión decisiva, de una circuncisión, en-cerrando la experiencia y el enigma de la fecha, tanto de la fecha conmemorativa como de la conmemorada, la fecha recordada así como la fecha del recuerdo mismo, la datación y la cita de un poema que está atento a y permanece concentrado en sus fechas (*seiner Daten eingedenk*, "recuerda sus fechas", como dice Celan en "El Meridiano"; 2002b: 505), de la heterogeneidad de estas así como de su carácter irrepetible e ilegibilidad, de su singularidad. El poema, sin embargo, en el retorno anual y anular, en el anuncio de su anulación, de su borramiento, deviene, se vuelve legible y repetible, se lleva a sí mismo más allá, se libera de la pura y absoluta singularidad, siendo siempre por única vez, en un solo movimiento, dotado y privado de ella, colocado, sustituido y desplazado, indescifrable y descifrable, legible al recordar su ilegibilidad. Una ruptura que emplea y despliega el movimiento de la sutura, un espectro errante, una errancia espectral, el nombre impronunciable. Un *schibboleth* que concede y niega el acceso, discerniendo de manera indiscernible, lo marcado y la diferencia que marca, aquello a la vez abierto y cerrado, en-criptado, una cripta, un corte, una herida abierta, una huella. Algo tal que mantiene precisamente esta estructura paradójica, la inscripción y la transcripción de una fecha en el cuerpo (de una lengua), que denota lo in-

necesario e in-esencial, la importancia y la insignificancia, la suplementariedad de testimoniar, de atestiguar, de dar testimonio, de ser testigo ocular –como lo fue Peter Szondi– de los encuentros del poeta, de sus fechas (Derrida 2002: 34-35), todo esto es, a la vez, a un mismo tiempo, la erradicación y la de-limitación, la de-construcción del principio hermenéutico: lo que hace es de-marcar *contemporáneamente* el límite *y* la posibilidad de lo hermenéutico, su margen *y* su origen.

Mientras que Gadamer insiste en la universalidad de la experiencia hermenéutica –Gerald L. Bruns, en su prefacio a la traducción al inglés de los escritos de Gadamer sobre Celan, reformuló acertadamente esta afirmación en el lema "Ya no más *schibboleths*" (1997: 35)–, la lectura de Derrida intenta persistentemente volver a trazar los contornos de aquello que no renuncia ni puede renunciar a su singularidad, entregarse (en y) a la interpretación. Algo que, si bien socava el entendimiento, no obstante, y exactamente por ello, lo posibilita, lo de-termina, lo in-activa, el *schibboleth*, la interrupción.

La cesura, el hiato de la interrupción, la discontinuación que funda la continuación de una conversación dis-continuamente in-finita, como sostiene Derrida, buscaba y encontró, tras la muerte de Gadamer, después del fin de uno mismo, de su mundo, una (¿nueva?) proximidad. Una vecindad de lo distante, de lo diferente. Lo hizo con su pensamiento y a través de y con el poema de Celan "Vasta bóveda encandecida" ("*Große, glühende Wölbung*"; 2000a: 97; 2002b: 251). En su panegírico, su homenaje a Gadamer titulado *Carneros: el diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema* (2009) [*Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, 2003], instituye y constituye, abre la frontera entre, por un lado, las aproximaciones formales y politemáticas a un texto poético y la experiencia hermenéutica del mismo; y, por otro lado:

> [La] lectura-escritura diseminal que, esforzándose por tomar en cuenta todo eso y dar cuenta de ello, respetar su necesidad, se dirige también [*se porte*] hacia un resto o un excedente irreductible. El exceso de ese resto se sustrae a cualquier reunión en una hermenéutica. Vuelve necesaria esta hermenéutica, la vuelve también posible. (Derrida 2009: 43)

El exceso de la irreductible singularidad de un poema, de sus fechas, no puede ser subsumido ni resumido por ninguna hermenéutica, pues es precisamente su siempre evasivo y elusivo "fundamento", su "suelo". Disemina las semillas del sentido y de la significación, las semillas del significado, pues es precisamente la incisión, la interrupción, la ruptura, lo que dispensa *y* dispersa. La experiencia diseminal sigue los rastros de la huella de la interrupción, sufre y asume, en y a través del propio momento hermenéutico –y no contra él–, "la prueba de una interrupción, de una cesura o de una elipsis, de una mella" (2009: 50).[9]

Sin embargo, ¿acaso la cuestión de la experiencia de un poema, la de escucharlo y oírlo, en la yuxtaposición, en la dicotomía y discrepancia de dos posiciones contrapuestas, entre la hermenéutica y la deconstrucción, entre la reunión y la diseminación de un significado, entre el sentido y el sinsentido, entre dos caminos que sólo se tocan al separarse, en su muto alejarse, en su regreso sobre sí mismos, finalmente logra des-doblarse, colapsar en sí misma, precipitar, y encontrarse en la encrucijada de un callejón sin salida, en un abismo, frente a un secreto?

No obstante…

* * *

[9] Traducción modificada.

...no obstante, el poema canta. Paul Celan escribió en el discurso "El Meridiano":

> El poema es solitario. Está solo y de camino. El que lo escribe queda entregado a él. / ¿Y no está el poema precisamente por eso, es decir, ya aquí, en el encuentro, *en el misterio* [*Geheimnis*] *del encuentro*? // El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita una contraparte. Lo busca, le habla. (2002b: 506).[10]

En su apuesta, en la promesa del compromiso, en la superposición y el bucle, en las flexiones y en la mutua re-cuperación y re-cubrimiento de lo legible y lo ilegible, de lo general, lo universal y lo particular, lo singular, de lo oculto y lo no oculto, de lo revelado y lo no revelado, en el des-velamiento, en su discreta ocultación y en su secreta discreción, en la discreción de su secreto, el poema, consciente de sus fechas, re-memorándolas y conmemorándolas, oculta y mantiene el secreto: canta.

El poema de Celan nos exige y reclama, nos convoca una vez más, apela a nosotros y contra nosotros, nos convierte en sus apelados, nos interpela. La inter-(a)pelación del poema nos hace partícipes del secreto del encuentro, del encuentro con el secreto del encuentro del poeta, del encuentro con el secreto de nuestro encuentro con su poema. Y en la medida en que él mismo se detiene al cantar que nada se detiene, nos lleva a nosotros, a ti y a mí, aunque sólo sea intermitentemente, solo por un breve instante, un instante de un suspiro, a hacer

[10] Traducción modificada. "Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung - *im Geheimnis der Begegnung*? // Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu" (2000b: 198).

una pausa y detenernos y escuchar: re-sistir y re-tener, sin mediación, sin transmisión, sin traducción, sin ángeles de la guarda, sin (una) guardia, (en) el secreto del encuentro y dentro de él.

REFERENCIAS

BOŽIČ, Andrej (2009), "'Reci, da Jeruzalem *je*.' Paul Celan in vprašanje judovstva.", *Phainomena* 18, 70/71: 245-267.

BRUNS, Gerald L. (1997), "The Remembrance of Language: An Introduction to Gadamer's Poetics", en Gadamer (1997: 1-54).

CELAN, Paul (2000a), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

____ (2000b), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

____ (2002a), *Werke. Tübinger Ausgabe. Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).

____ (2002b), *Obras completas*, 3ra. ed., trad. de José Reina Palazón (Madrid: Trotta).

____ (2005), *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, editado y comentado por Barbara Wiedemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).

CHALFEN, Israel (1979), *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend* (Frankfurt a. M.: Insel Verlag).

DERRIDA, Jacques (1984a), "Guter Wille zur Macht (I). Drei Fragen an Hans-Georg Gadamer", en Forget (1984: 56-58). [Edición en español: Derrida 1998a].

____ (1984b), "Guter Wille zur Macht (II). Die Unterschriften interpretieren (Nietzsche/Heidegger)", en Forget 1984: 62-77. [Edición en español: Derrida 1998b].

____ (1998a), "Las buenas voluntades de poder: una respuesta a Hans-Georg Gadamer", *Cuaderno Gris*, trad. de Gabriel Aranzueque Sahuquillo, III, 3: 43-44.

____ (1998b), "Interpretar las firmas: (Nietzsche/Heidegger), dos preguntas", *Cuaderno Gris*, trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo, III, 3: 49-62.

____ (2002), Schibboleth. *Para Paul Celan*, trad. de Jorge Pérez de Tudela (Madrid: Arena Libros).

____ (2009), *Carneros. El diálogo interrumpido: entre dos infinitos*, trad. de Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu).

EMMERICH, Wolfgang (2006), *Paul Celan* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag).

FORGET, Philippe (ed.) (1984), *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte* (München: Wilhelm Fink Verlag).

GADAMER, Hans-Georg (1984a), "Text und Interpretation", en Forget (1984: 24-55). [Primera edición en español: "Texto e interpretación", en Gadamer (1992: 319-347); luego aparecido en Gadamer 1988a].

____ (1984b) "Und dennoch: Macht des guten Willens", en Forget (1984: 59-61).

____ (1992), *Verdad y método. Volumen II*, trad. de Manuel Olasagasti (Salamanca: Ed. Sígueme).

____ (1997), *Gadamer on Celan*, trad. y ed. de Richard Heinemann y Bruce Krajewski, introducción de Gerald L. Bruns (Albany: State University of New York).

____ (1998a), "Texto e interpretación", trad. de Manuel Olasagasti, *Cuaderno Gris*, III, 3: 17-41.

____ (1998b), "Pese a todo, el poder de la buena voluntad", *Cuaderno Gris*, trad. de Antonio Gómez Ramos, III, 3: 45-47.

____ (1999), *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II* [GW9] (Tübingen: Mohr Siebeck).

____ (2001), *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, trad. de Adan Kovacsis (Barcelona: Herder).

____ (2004), *Poema y diálogo*, trad. de Daniel Najmías y Juan Navarro (Barcelona: Gedisa).

SZONDI, Peter (1996), *Schriften II* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).

____ (2005), *Estudios sobre Celan*, prefacios y apéndice de Jean Bollack, trad. de Arnau Pons (Madrid: Trotta).

WIERCIŃSKI, Andrzej (ed.) (2015), *Hermeneutics – Ethics – Education* (Zürich: Lit Verlag).

LAS RUINAS
Una poética del tiempo

· *Gustavo Cataldo Sanguinetti* ·

Gustavo Cataldo Sanguinetti
Universidad Andrés Bello, Chile

Las ruinas: una poética del tiempo

DOI: 10.36446/be.2023.62.315

Resumen
El artículo explora la forma estética de las ruinas como una poética del tiempo donde se articulan fuerzas contrapuestas que configuran una singular vivencia de la historicidad humana. Orientándose por las indicaciones de Martin Heidegger y Georg Simmel, reflexiona acerca de valor estético-existencial de las ruinas y su réplica subjetiva en el sentimiento de nostalgia, así como su importancia para el reconocimiento de la unidad narrativa de la existencia humana.

Palabras clave
Ausencia; Finitud; Temporalidad; Nostalgia; Reconocimiento

The Ruins: A Poetics of Time

Abstract
The article explores the aesthetic form of the ruins as a poetics of time where opposing forces are articulated that configure a unique experience of human historicity. Guided by the indications of Martin Heidegger and Georg Simmel, he reflects on the aesthetic-existential value of the ruins and their subjective response in the feeling of nostalgia, as well as their importance for the recognition of the narrative unity of human existence.

Keywords
Absence; Finitude; Temporality; Nostalgia; Recognition

Recibido: 23/12/22. Aprobado: 26/02/23.

No bien llegamos a este mundo, pedazos de nosotros empiezan a caerse
Gustave Flaubert

Ciertamente existe algo extraordinariamente ambiguo y equívoco en la percepción y los sentimientos que nos producen las ruinas. La aprehensión de una columna rota, pero todavía inhiesta, la visión de un templo incompleto y carcomido por el tiempo o de una escultura fragmentaria o de una vasija trisada y con dibujos desgastados, generan a la par un juego ambivalente de presencia y ausencia. La primera impresión que tenemos ante las ruinas es sin duda la de una presencia, pero una presencia a la que falta algo, presencia incompleta; la del resto o lo que queda. Tiene, en cierto sentido, la forma de la traza o de la huella: las ruinas son vestigio. Esta ambivalencia de las ruinas ha quedado estampada en la propia expresión "ruina". El vocablo "ruina" provine del latín *ruina*, el que a su vez deriva del verbo *ruere*, desplomarse, derrumbarse, caer. Ruina es lo precipitado o caído. Sin embargo, la palabra "ruina" se asocia también a la raíz indoeuropea *reu*, excavar, desenterrar, abrir –de allí también el verbo griego *orússo*, excavar, arrancar–. Las ruinas son, por consiguiente, lo que de alguna manera se derrumba y cae, pero también aquello que se excava, extrae y abre (Ernout & Meillet 1985: 582).

Este último sentido de "apertura" se expresa muy bien en el vocablo "vestigio". La etimología de la palabra "vestigio" es discutida. Sin embargo, resulta claro que la expresión proviene del latín *vestigium*, huella que deja la planta del pie, vinculada, por otra parte, a *vestigare*,

en el sentido de seguir los rastros o la pista de otro. "Investigar" significa, en esta acepción primitiva, algo así como seguir la huella o el indicio –la indicación o la pista– que alguien ha dejado al recorrer un camino (Ernout & Meillet 1985: 729). El vestigio indica o muestra, abre un "campo de verdad" en medio del derrumbe y el hundimiento. Esta significación concuerda perfectamente con la raíz indoeuropea de la palabra ruina *–reu–* como desenterrar, abrir o descubrir. Estos campos semánticos de la expresión "vestigio" han dado origen, sin duda, al uso actual del vocablo. Normalmente empleamos el término "vestigio" no solamente en el sentido de una "huella", sino también como la memoria o noticia del pasado; indicio que nos permite inferir una verdad o indagar algo, particularmente de tiempos remotos.

Esta referencia al pasado –su historicidad– es lo que genera los particulares sentimientos de nostalgia y melancolía que nos afectan al contemplar las ruinas. Sin duda la nostalgia esta signada por la "presencia de una ausencia". Ausencia precisamente bajo la forma del derrumbe de un mundo que ya no es más, pero también presencia representada por el "resto" que funciona como un indicio o una huella que nos permite revelar, en cierto sentido, lo que ya no es más. Es la presencia de un "mundo sido" vigente todavía en su derrumbe o declive. El atractivo de lo "decadente" reside justamente en este juego de "presencia-ausencia". Un halo de misterio rodea a toda ruina: es el pasado inescrutable que, sin embargo, nos permite un cierto retorno a una morada abandonada para siempre. En este sentido, resulta significativa más que la palabra "melancolía" –asociada a la "bilis negra"– el vocablo "nostalgia". La expresión "nostalgia", como se sabe, proviene del griego *nóstos* [regreso] y *álgos* [dolor]. Nostalgia es la tristeza de verse privado de la patria o del hogar. De allí su significación de "retorno" o "regreso". En la épica griega el vocablo *nóstos* –vinculado a la raíz indoeuropea *nes*, regreso sano y salvo a casa–

es empleado por Homero y Hesíodo en el sentido de "retorno a casa" o "regreso después de una travesía" (Chantraine 1999: 744) La connotación de ausencia, alejamiento o separación resulta pues evidente. Significados afines, no obstante las diferencias, podemos encontrar en los términos alemanes *Heimweh* o *Sensucht*, el portugués *saudade* o el galaico portugués *morriha* [morriña]. Todas expresiones, sin duda, con una manifiesta impronta "romántica".

LA PRESENCIA DE LO AUSENTE

Sin embargo, más allá de esta orientación semántica, es necesario esclarecer el sentido estricto de esta "presencia-ausencia": ¿Qué es propiamente lo ausente de una ruina?, ¿Cuál su presencia?, ¿Cuál su peculiar historicidad ?, ¿Cuál lo "pasado" de las ruinas?, ¿Cuál es finalmente el objeto ausente que anhela toda nostalgia en el derrumbe del pasado? Responder estas preguntas significa, en primer lugar, interrogarnos por la forma temporal de las ruinas. Toda ruina como vestigio alude, según es evidente, a un pasado. Constituye la huella, la ausencia de algo que "ha pasado": es la traza –presente, por cierto, en su forma ruinosa– de algo que no es ya más y que, sin embargo, anhelamos retornar. Ausencia y retorno constituyen la forma patética de la vivencia de las ruinas. Pero insistamos en la primera pregunta: ¿qué es propiamente lo ausente de los objetos ruinosos? Para responder esta pregunta vamos a tomar como orientación –muy libremente– el tratamiento que Martin Heidegger realiza de la historicidad en *Ser y tiempo*. Nos excusamos en este caso de una exposición sistemática del problema tal como lo desarrolla Martin Heidegger y escogemos, simplemente, lo pertinente para nuestro asunto y con un carácter meramente indicativo.

No se necesita subrayar mayormente la importancia del concepto de mundo en la analítica existencial del *Dasein*: el *Dasein* es originariamente un "ser-en-el-mundo" [*In-der-Welt-sein*]. Esta condición mundana del hombre será también decisiva al momento de interpretar el propio concepto de historicidad. Sin embargo, para Heidegger esta categoría existencial no solamente alude a la irreductible "individualidad" del *Dasein*, sino también a un co-estar [*Mitsein*]. El "ser en" [*In-Sein*] del mundo es pues simultáneamente un "ser con" los otros: "El mundo del Dasein es un *´mundo común'* [*Mitwelt*]. El estar-en es un *coestar* con los otros [*Mitsein mit Anderen*]" (Heidegger [1927] 1997: §26). El *Mitsein* es un *Mitwelt*. Ello significa, en definitiva, que lo esencial de la coexistencia es el hecho de *compartir un mundo*. Es por este *compartir un mundo* que incluso los otros nos pueden faltar y estar ausentes: "Faltar y ´estar ausente' son modos de co-existencia [*Mitseins*], y sólo posibles porque el Dasein, en cuanto coestar, deja comparecer en su mundo al Dasein de los otros" (Heidegger [1927] 1997: §26). La ausencia, por consiguiente, es ella misma una forma de coestar. La "ausencia" del otro puede efectivamente "faltar" y ser objeto de cuidado, precisamente porque estar-con consiste en *estar-unos-con-otros-en-el-mismo-mundo* [*Miteinandersein in derselben Welt*].

No obstante, el concepto de mundo no solamente es decisivo para el *Dasein* y su relación co-originaria con el otro, sino también para la propia idea de historicidad y la relación que mantiene el hombre con el pasado. Como sabemos para Heidegger originariamente histórico es el *Dasein*: "Lo primariamente histórico es el Dasein" (Heidegger [1927] 1997: §73). Solamente porque el *Dasein* es esencialmente histórico son posibles las circunstancias, los sucesos, las vicisitudes y no a la inversa. Para despejar el concepto de historicidad, constitutivo del *Dasein*, Heidegger apela al caso de las "antigüedades", por ejemplo, las antigüedades que están expuestas en un museo. Ciertamente

lo determinante de las "antigüedades" es su relación con el pasado. Sin embargo, el objeto histórico está "todavía ahí". Evidentemente el jarrón antiguo con el paso del tiempo se ha deteriorado, carcomido, se ha quebrado, se ha arruinado. Pero este carácter perecedero del jarrón antiguo no constituye aquello que lo hace histórico. Tampoco lo es que el jarrón está fuera de uso y ya no se utilice para almacenar vino. Ni que el jarrón esté en uso o fuera de uso es determinante para su carácter histórico. ¿Qué es pues lo específicamente "pasado" del jarrón que todavía está presente? Lo propiamente pasado del jarrón es el *mundo* dentro del cual el *Dasein* usaba el jarrón en un contexto de útiles. Es el mundo lo que ya no es más:

> Las antigüedades que todavía están-ahí tienen el carácter de 'pasado', carácter histórico, por el hecho de que, como útiles, pertenecen *a* y proceden *de* un mundo ya sido de un Dasein que *ha ex-sistido* [*da-gewesenen Daseins*]. (Heidegger [1927] 1997: §73).

Según es patente, por el ejemplo aquí aludido, el carácter específicamente histórico de las "antigüedades" reside en la procedencia pasada de un *mundo compartido sido*. Es ese *mundo compartido* el que ha desaparecido y que les otorga a los objetos su carácter propiamente histórico. Sucede pues algo análogo al estar-con el difunto: ya no existe ese *mundo compartido* que nos permitiría estar-con lo que ha sido, pero precisamente lo que ha sido se torna histórico por su pertenencia a un *mundo compartido sido*: desd*e este* mundo –que no es ya el mundo del objeto histórico– podemos todavía *estar-con* lo que en algún momento pasado era parte de un *mundo compartido*.

Si tomamos estas indicaciones de Heidegger resulta evidente que no es el deterioro o la falta de uso lo que lo otorga a las ruinas su carácter de tales: más bien hay que decir simplemente que su derrumbe y

caída es un vestigio de un *mundo-sido*. Ciertamente la columna deteriorada todavía *está-ahí-presente*, pero el mundo en que dicha columna existía y tenía sentido ya no existe. La presencia juega aquí como vestigio de una ausencia: ausencia del *mundo sido* de un *Dasein* que ha existido. No obstante, es precisamente tal ausencia la que da lugar a la nostalgia de un regreso o de un retorno a dicho mundo que ya no es más. Es un mundo que ya no es el nuestro, pero que de alguna forma se desea retornar como a una especie de hogar perdido. Se busca de alguna manera recuperar la distancia, seguir las huellas de un camino extraviado y desandar una travesía. La ausencia en este caso, como sostiene Heidegger, es una forma de coestar [*Misein*]: se anhela todavía, en la desolación y el declive, "compartir un mundo". Pero, ¿cómo es esto posible? Se trata, como hemos dicho, a pesar de las diferencias, de un caso semejante a lo que sucede con nuestra relación con los difuntos.

ESTAR CON LOS DIFUNTOS

En el §47 de *Ser y tiempo* Heidegger se pregunta por la posibilidad de experimentar la muerte de los otros. El difunto [*Verstorbene*] –a diferencia del mero muerto [*Gestorbene*]– es objeto de cuidado [*Besorgen*]. Esta solicitud ante el difunto se manifiesta en las exequias funerarias, en las honras fúnebres, en la edificación del mausoleo, en el arreglo del sepulcro. El *cuidado* del difunto revela finalmente una modalidad de "estar-con" [*Mitsein*] el otro que muere. La pregunta, sin embargo, es la siguiente: ¿Es este "estar con" el difunto propiamente una experiencia de la muerte del otro? Para responder Heidegger precisa el sentido de la categoría de *"Mitsein"*. Y lo hace en una breve fórmula: "estar unos con otros en el mismo mundo [*Miteinandersein in derselben Welt*]" (Heidegger [1927] 1997: §47). La coexistencia no consiste solamente en "estar-con-otros", sino, sobre todo –como lo hemos señalado- en participar con otro en un *mismo mundo*. Es esta *comunidad de mundo* lo fundamental. Si ello es así, entonces resulta evidente que el cuidado del difunto no constituye propiamente una experiencia de la muerte del otro, precisamente porque la muerte significa un salir del mundo, un no ser ya en el *mismo mundo*:

> En semejante coestar [*Mitsein*] con el muerto, el difunto *mismo* no ex-siste fácticamente más. Sin embargo, coestar quiere decir siempre estar los unos con los otros en el mismo mundo. El difunto ha abandonado y dejado atrás nuestro *"mundo"*. *Desde éste*, los que quedan pueden estar todavía con él (Heidegger [1927] 1997: §47).

Es claro que el cuidado del difunto constituye un *estar-con-el-difunto* no desde el *mismo mundo* – puesto que precisamente ha salido de él – sino desde *este mundo*. En rigor, lejos de experimentar la muerte de los otros, nos limitamos a *asistir* a ella. Sin embargo, incluso en esta "ausencia" el otro puede efectivamente "faltar" y ser objeto de cuidado, precisamente porque estar-con consiste en *estar-unos-con-otros-en-el-mismo-mundo*. En otras palabras, puedo *estar-con-el-difunto* desde *este mundo* porque primero hemos tenido un *mismo mundo*. O dicho todavía de otro modo, el estar-con el difunto está posibilitado – aunque no sea desde el *mismo* mundo – por un cierto *haber-sido-en-el-mismo-mundo*.

Según es evidente en el caso de los difuntos el coestar es posible por el hecho haber compartido el mismo mundo: desde *este mundo* puedo todavía ser con los difuntos porque hemos compartido un mismo mundo. El faltar y la ausencia se fundan en el hecho de haber sido en el mismo mundo: desde esta *existencia compartida sida* puedo ser todavía con mis difuntos que ya no pertenecen a *este mundo*. En el caso de las ruinas sucede que también soy *desde este*

Cataldo Sanguinetti, *LAS RUINAS,* 35-69

mundo con el mundo de ellas, pero que ya no desde un *mundo compartido*. Con el difunto puedo ser con él todavía *porque* hemos participado en el mismo mundo. Esta posibilidad ciertamente está negada para las ruinas. No existe un *mundo común* desde el cual ser todavía con lo ruinoso: el mundo de las ruinas ha desaparecido y jamás *he sido con el mundo* en que las ruinas tenían precisamente sentido. ¿Cómo ser entonces todavía con ellas? ¿Cómo pueden faltar? Sin embargo, como hemos ya señalado, la propia aprehensión patética de las ruinas –la nostalgia– no solamente implica una *presencia de una ausencia*, sino también un cierto anhelo de retorno a un pasado perdido. ¿Cómo es posible este retorno? Martin Heidegger nos puede entregar nuevamente algunas indicaciones que podemos prolongar y ajustar para el caso de las ruinas. En primer lugar, habría que precisar, contra lo dicho inicialmente de manera absoluta, que evidentemente para que en las ruinas se manifieste una ausencia se hace necesario alguna forma de relación con el pasado; alguna forma de *mundo común*. Ciertamente soy con las ruinas desde *este mundo* y no desde el mundo de las ruinas mismas; ese mundo ya ha desaparecido. Sin embargo, solamente desde una *presencia* puede faltar algo. Por lo pronto, ciertamente tengo ante mis ojos el templo griego derruido por el paso del tiempo; él está todavía ahí. Pero el mundo en que ese templo tenía sentido ya no es más: ausencia del *mundo del templo*. Ausencia del *mundo del templo*, pero a la par presencia del templo como *vestigio*. Pasado y presente parecen aunarse en las ruinas en una dialéctica de fuerzas contradictorias e inestables. Es en esta relación entre el pasado y el presente donde parece estar la clave para su correcta interpretación. Detengámonos pues un momento más en la idea de historicidad.

La elocuencia del pasado

La concepción prototípica de la temporalidad de Martin Heidegger se puede sintetizar en la idea de la unidad y estrecha articulación de los tres éxtasis del tiempo: pasado, presente y futuro no funcionan como compartimentos estancos de manera tal que el *Dasein* vaya pasando por distintas *etapas* de manera sucesiva, sino que es el *Dasein* mismo el que *desde sí mismo* se extiende temporalmente a la manera de una *trama vital* [*Zusammenhang des Lebens*]. Evidentemente en lo que se refiere a la específica historicidad del *Dasein* el énfasis está puesto en el pasado. Pero aquí tampoco el pasado funciona como "lo que está por detrás", a mis espaldas, así como el futuro tampoco es, simplemente, "lo que está por delante". Lo que la historicidad del *Dasein* pone de relieve es la peculiar *efectividad* del pasado en el presente –lo que Gadamer posteriormente denominará *Wirkungsgeschichte*, "historia efectual" –. De hecho, como el propio Heidegger lo destaca, se habla incluso vulgarmente de realidad histórica no solamente en el sentido de lo que "pertenece al pasado" o "lo que no está presente", sino también de la influencia del pasado en nuestro presente. En frases tales como "uno no puede escapar a la historia" se expresa precisamente esta *efectividad* del pasado en el presente. De allí la definición preliminar de historia: "historia es el específico acontecer [*Geschehen*] en el tiempo del Dasein existente, de tal manera que se considera como historia en sentido eminente el acontecer 'ya pasado' y a la vez 'transmitido' y siempre actuante [*fortwirkende*] en el convivir" (Heidegger [1927] 1997: §73). Por supuesto el acento de esta determinación de la historia está puesto en la expresión *fortwirken*, algo así como "fortalecer", seguir teniendo efectos. El pasado tiene pues una curiosa duplicidad:

> Lo pasado pertenece irrevocablemente al tiempo anterior; perteneció a los acontecimientos de ese entonces y puede, sin

> embargo, todavía 'ahora' estar-ahí, como lo están, por ejemplo, los restos de un templo griego. Con él un 'trozo del pasado' está 'presente' aún (Heidegger [1927] 1997: §73).

Gadamer –seguramente siguiendo a Heidegger– hablará de la "elocuencia" o el "poder significante" [*Sagkraft*] del pasado. Hay una cierta "fuerza significante" [*Sagkraft*] que hace el pasado no sea meramente una proposición sobre algo desaparecido, un simple testimonio, sino algo que *dice* a cada presente en particular. Esta presencia del pasado en el presente, como carácter general del ser histórico, también Gadamer lo expresa del siguiente modo: "ser conservación en la ruina del tiempo" [*Bewahrung im Ruin der Zeit zu sein*] (Gadamer [1960] 2007: 359). Las ruinas, las antigüedades, no son pues pasado meramente en cuanto no presentes, sino en cuanto históricamente efectivas: el mundo pasado, aunque pasado, sigue *actuando* en el presente. Esto es lo que permite hablar del pasado como un *legado* y comprender las ruinas como un auténtico *vestigio*. Sin esta relación con el pasado –y su "presencia ausente" – de ninguna manera se comprendería el efecto "encantador" que tienen las ruinas.

La venganza de la naturaleza

Sin duda *el mundo* del templo de Juno de Agrigento o el templo de Bel de Palmira ya no son más, pero esa "ausencia de mundo" es también *vestigio*; la huella y el rastro de su presencia pasada. De allí la interna ambigüedad de la nostalgia: falta y carencia, pero por ello mismo *presencia por ausencia.* La exaltación estética y sentimental que ha realizado el romanticismo de las ruinas obedece, en este sentido, a algo más que a una adhesión "conservadora" al pasado o un simple anhelo de "retorno a los orígenes"; responde más bien a la eterna contradicción de una existencia fragmentada entre fuerzas

opuestas y que busca afanosamente recuperar una integridad extraviada. En otras palabras, las ruinas expresan sintéticamente –y digámoslo así– el propio drama de la existencia humana. Georg Simmel en un breve ensayo titulado "Las Ruinas" –en una especie de micro fenomenología *avant la lettre*– describe de manera incomparable esta lucha entre fuerzas opuestas y el efecto estético de las ruinas. Para Simmel es sobre todo en la arquitectura donde se manifiesta esta lucha: la lucha entre el espíritu y la voluntad del hombre y la necesidad de la naturaleza. En la arquitectura llegan a su perfección las tendencias contrarias: el espíritu que levanta hacia arriba y construye y la naturaleza material que resiste, pesa y tira hacia abajo. Como es patente, en la arquitectura hay una lucha con la materia como no la hay en ninguna de las otras artes. Es la presencia de la materia sólida, pesada y contundente que tira hacia abajo mientras el arquitecto y el constructor luchan titánicamente por llevarla hacia arriba. Sin duda, hay algo prometeico en este combate con la materia.

En las colosales construcciones de Egipto, Grecia o Roma, se puede percibir claramente esta contienda con la elementalidad de la materia. Contienda, por la demás, que no se percibe en las otras artes donde la materialidad queda en cierto sentido "invisibilizada". En la pintura, la música o la poesía la materia se hace de alguna manera incorpórea y etérea cuando es penetrada por el espíritu formador. Nada de eso sucede con la arquitectura: en la arquitectura, aun en su forma más acabada, la materia y sus leyes permanecen siempre en primer plano. La arquitectura, como ningún arte, debe luchar con la resistencia de materia y probar su fuerza para vencerla. De allí la impresión catastrófica de un templo derrumbado, muy distinto de una pintura "arruinada". En una pintura –e incluso en una escultura– por muy "arruinada" y maltrecha que esté por el paso del tiempo, nunca encontraremos esa impresión de desplome y hundimiento que encontramos en la obra arquitectónica ruinosa. En este sentido no es

casualidad que el antónimo de "construir" sea precisamente "derrumbar". En las ruinas se hace patente que justo eso que costo tanto alzar, empujar hacia arriba, venciendo la obstinación y el peso de la materia bruta, sin embargo –y pese a todo– se derrumba y cae.

De allí que para Simmel las ruinas sean como una especie de reparación y desquite de la naturaleza elemental sobre el impulso formador de toda obra humana. En ellas la espiritualidad formadora que tiende hacia lo alto queda destruida en el mismo momento en que el edificio cae en ruinas: "La ruina aparece como la venganza de la naturaleza por violencia [*Vergewaltigung*] que le hizo el espíritu al conformarla a su propia imagen" (Simmel [1911] 2002: 182). La naturaleza se sacude del yugo del espíritu y recupera entonces su señorío ancestral:

> Parece entonces como si la configuración artística no hubiera sido más que un acto de violencia del espíritu al que la piedra se hubiese sometido contra su voluntad, como si ahora se sacudiera poco a poco de ese yugo y retornase al imperio independiente de sus fuerzas (Simmel [1911] 2002:183).

En las ruinas el equilibrio entre espíritu y naturaleza se ha roto en favor de la naturaleza. Tan pronto como se produce el hundimiento de la forma construida, naturaleza y espíritu vuelven a separarse manifestando su hostilidad primigenia: las fuerzas de la naturaleza manifiestan nuevamente su independencia originaria. Esta independencia originaria de la naturaleza se revela además en una experiencia que tiene cualquier visitante de ruinas y que Simmel apenas explora: la sensación de *desorden* que rodea a toda ruina. Los restos están esparcidos aquí y allá sin ton ni son, sin un orden aparente y una finalidad discernible. Es como si la *naturaleza como azar*, como poder inconsciente, se hubiese hecho presente y enemistado con el *arte como finalidad*. La naturaleza no parece haber *esculpido* la columnata, el tímpano o el friso sobreviviente de un templo, sino que todo parece estar dominado por una hostilidad y ruptura originaria entre el azar de la naturaleza y la finalidad del arte. Y por más que reflexivamente se pudiera sostener una finalidad en el poder destructor de la naturaleza, lo que en las ruinas inicialmente se revela es una escisión y un desacuerdo ontológico fundamental. No hay *razón* por la cual tales partes de los frisos del Partenón hayan sobrevivido y otros no. Esta ausencia de razón y finalidad, en contraste con la finalidad consciente del arte, es la condición de la restitución estética de la hablaremos enseguida.

Poesía de la naturaleza

La separación y discordia entre naturaleza y arte que se manifiesta en las ruinas adquiere, no obstante, una significación distinta a los fragmentos de cualquier otra obra destruida. No es simplemente la destrucción lo que la otorga a las ruinas su atractivo y su significación poética:

> Las ruinas arquitectónicas indican que en las partes desaparecidas o destruidas de la obra de arte han hecho acto de presencia otras fuerzas y formas, las de la naturaleza, de tal manera que lo subsiste todavía de ella de arte y lo que hay en ella de naturaleza constituyen una nueva totalidad, una unidad característica. (Simmel [1911] 2002: 183)

No es casualidad que las ruinas se hayan convertido en un genuino objeto estético, muy distinto de una obra de arte simplemente destruida. También, por supuesto, muy distinta de la obra de arte devastada por la mano del hombre. Se necesita la presencia de la naturaleza

que torna caduca y horada con el paso del tiempo toda faena humana. Lo importante, sin embargo, es que la relación entre espíritu y naturaleza adquiere un nuevo sentido y significación; significación irreductible a cualquiera de las fuerzas en conflicto. Se trata de la obra humana percibida *como naturaleza*: "La naturaleza ha hecho de la obra de arte materia prima [*zum Material*] para la configuración que ella imprime, de la misma manera que antes el arte se había servido de la naturaleza como materia [*Stoffes*] para su obra" (Simmel [1911] 2002: 186). Esta conversión de la obra de arte humana en naturaleza se observa muy bien en el espectáculo de muchas ruinas que les otorga precisamente su valor como objeto poético. Solamente para poner un ejemplo en extremo patente. En Camboya las ruinas de Angkor Wat, levantadas por el imperio Jemer y solamente hace poco recuperadas de la selva, producen una impresión inconfundible al visitante. Las ruinas budistas parecen brotar de la selva como una obra de la naturaleza. Raíces ciclópeas atrapan en sus tentáculos templos completos y piedras bruñidas por el tiempo brotan de la obscuridad de la selva. Es la piedra sí, pero piedra ahora cubierta de musgos y capas vegetales. Piedra cincelada convertida ahora en naturaleza: el buril del tiempo operando esta vez como naturaleza sobre la obra humana.

En la creación pictórica del romanticismo también encontramos esta misma conversión de la obra humana en naturaleza. Aquí son muchos los ejemplos que se podrían ofrecer, pero solamente aludamos a dos pintores donde el tópico de la ruina ocupa un lugar de privilegio: William Turner y Caspar David Friedrich. En las obras de estos pintores románticos es sobre todo la edad media el objeto de nostalgia y las ruinas que son representadas son preferentemente las de castillos y abadías. Los castillos, paradigma de verticalidad, fuerza y resistencia, son figurados evidentemente en estado derruido, pero también a menudo fundiéndose con la naturaleza. Turner los representa

–como en el caso de los castillos de Barnard y Corfe– no solamente en su condición desgastada y maltrecha, sino también donde el musgo y la vegetación se enredan con las ruinas. Frente a la ruina -y fusionándose con ella– aparece la naturaleza esplendente y sublime, pero a la vez quieta y serena. La ruina contrasta y se une con la ilimitación de la naturaleza. Es la presencia sublime de la naturaleza –grande y poderosa a la vez– que convierte también a la ruina en una "forma natural". En el caso de Friedrich los restos de abadías y monasterios –como por ejemplo en *Ruinas del monasterio de Eldena*– se mezclan e incorporan a la naturaleza; la vegetación y las plantas lozanas se enmarañan confusamente con las piedras envejecidas. En la obra *Ruinas del monasterio de Oybin* se representa un personaje solitario en medio de los vestigios de una iglesia. Como suele suceder con Friedrich el hombre es representado de una manera diminuta frente a la grandeza e infinitud de la naturaleza. También aquí, como en el caso anterior, las ruinas se funden con la vegetación generando una suerte de contraste y unidad entre la obra humana derruida por el tiempo y el poder de la naturaleza.

La pátina del tiempo y el regreso a la madre tierra

Se podría sin duda abundar en ejemplos de representaciones de este tipo en la pintura romántica o en la literatura –como en el barroco español, por ejemplo– pero lo importante es observar, como lo hace Simmel, que la unidad y contradicción entre las ruinas y la naturaleza dan lugar a una nueva significación estética, muy distinta de la simple destrucción o reconstrucción. En rigor, lo aquí tiene lugar es un nuevo acontecimiento poético. De allí los dilemas y desacuerdos a los que se enfrenta toda tarea de restauración. La delicada línea que separa la *forma poética* de la ruina de su *destrucción por restauración* es una paradoja que requiere ser explorada: las ruinas también pue-

den ser destruidas al reconstruirlas. Llevado al límite hay algo de absurdo en todo intento de devolver a las ruinas su antiguo esplendor. Un templo integralmente restaurado y reconstruido es algo así como el esfuerzo por borrar la pátina del tiempo y devolver a la ruina a una suerte de presente absoluto. Lo que aquí sucede es que la obra de la naturaleza es cancelada en beneficio del arte. La ruina ya no es la naturaleza obrando en el arte; juego de luces y sombras o claroscuro del tiempo, sino puro esplendor de un presente incondicional. Pero, claro está, un puro brillo, un presente sin sustracción, una actualidad sin pretérito ya no es una ruina. En cierto sentido, es la conversión de la ruina en monumento: edificación conmemorativa intencional que deshace la acción del tiempo y la obra destructora y los azares de la naturaleza en beneficio de la permanencia y el futuro.

Es cierto que todo monumento –como cualquier obra humana– está destinado a ser ruina, pero todo monumento mira hacia el futuro en el momento de su creación y a la memoria de los que nos suceden. Como se sabe la palabra "monumento" [*monumentum*] proviene del latín *monere*, advertir, recordar. Todo monumento quiere estabilidad, permanencia y también memoria, pero una memoria futura; quiere desandar el paso del tiempo y anular la fuerza destructora de la naturaleza. La memoria de la ruina, en cambio, no solamente mira hacia el pasado, sino además hacia la fragilidad de lo ausente. Las ruinas no conmemoran, no celebran, más bien rememoran siempre algo ya perdido en el tiempo y derribado por las potencias naturales. El atractivo de las ruinas reside precisamente en esta relación con la naturaleza y el tiempo que le otorga una unidad completamente nueva. Es en esta configuración significativa completamente original e irreductible a sus componentes –síntesis inestable de espíritu y materia– donde reside el valor estético de las ruinas y las antigüedades.

Simmel, siempre atento al valor filosófico del detalle y la minucia, ejemplifica el encanto de las ruinas con el valor estético de la pátina sobre el metal, la madera, el marfil o el mármol:

> El encanto fantástico y suprasensible [*überanschauliche Reiz*] de la pátina estriba en la misteriosa armonía por la cual el objeto se embellece debido a un proceso físico-mecánico y el proyecto deliberado del hombre se convierte de modo no deliberado e imprevisible en algo nuevo, a menudo más bello y que constituye una nueva unidad. (Simmel [1911] 2002: 186)

Podemos pulir un objeto antiguo y hacerlo parecer como nuevo, renovarlo, pero seguramente su misma "antigüedad" se vería dañada; habríamos borrado la "pátina del tiempo" y con ello su peculiar atractivo. Sin embargo, en las ruinas hay algo más que en las meras antigüedades. En las ruinas, afirma Simmel, existe una especie de vuelta hacia atrás: un regreso a la "Buena Madre" [*die gute Mutter Natur*], como llama Goethe a la naturaleza. Aquí se verifica aquello según lo cual todo lo humano "procede de la tierra y a la tierra ha de volver". Toda ruina contempla hacia atrás el nacimiento de la madre naturaleza en una suerte de *regressus ad uterum*. De allí la sensación de paz que rodea a todas las ruinas. Esta sensación de paz se observa en que toda ruina forma un todo unitario con el paisaje que lo rodea. Simmel observa lo que hemos señalado a propósito de la pintura romántica:

> Dando expresión de esta paz [*Frieden ausdrückend*], la ruina forma con el paisaje que lo rodea un todo unitario, confundida con él como el árbol o la piedra, mientras que el palacio, la villa o incluso la casa campesina, aun donde mejor se ajustan al ambiente circundante, proceden siempre de un orden de cosas diferente y se compaginan con el de la naturaleza como *a posteriori*. (Simmel [1911] 2002: 189)

Esta unidad de las ruinas con la naturaleza se observa incluso en la peculiar homogeneidad cromática con los tonos del suelo que les rodea. La lluvia, el calor y el frio, el asentamiento de la vegetación acaba por tornar a las ruinas de un color similar al paisaje circundante: una especie de "regreso cromático" a la tierra natal de la naturaleza. Esta unidad cromática se observa muy bien, por ejemplo, en las ruinas de Palmira en Siria. Allí las ruinas parecen estar coloreadas de igual tono que la tierra desértica y emerger desde el mismo suelo polvoriento, formando así una nueva unidad estética entre la naturaleza y la arquitectura desplomada.

La alegría de estar triste

Esta especie "regreso a la tierra natal" –que origina el característico sentimiento de paz que rodea las ruinas– nos permite precisar todavía mejor la específica forma patética de la nostalgia, como emoción que acompaña la contemplación de las ruinas. Ya hemos indicado que en la expresión "nostalgia" juegan las ideas de regreso [*nóstos*] y dolor [*álgos*]: nostalgia es inicialmente la tristeza o el dolor de verse privado del hogar. Sin embargo, es evidente que se trata de una tristeza muy peculiar. Si a las ruinas, como sostiene Simmel, les rodea siempre un sentimiento de paz y serenidad –como por lo demás se observa en las representaciones pictóricas del romanticismo– entonces la tristeza que acompaña a toda nostalgia contiene una interna ambigüedad, irreductible a la pura negatividad del dolor. Naturalmente la nostalgia contiene un sentimiento de ausencia y privación, pero es una ausencia "dulce", una "dulce tristeza", por así decirlo, a la cual regresamos como a una morada y un refugio. O en las poéticas e hiperbólicas palabras de Víctor Hugo, en los *Trabajadores del mar*: "La melancolía es un crepúsculo, donde el dolor se funde con un júbilo lúgubre. La melancolía es la alegría de estar triste" [*La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste*] (Hugo [1866] 1945: 206). Es el pasado

que nos ampara del presente y el futuro. En la nostalgia no existe esa expectación ansiosa del futuro propia del miedo y el temor, sino el sentimiento de ausencia sosegada del tiempo pasado, e incluso el deleite en ese tiempo perdido. Pero, ¿qué es propiamente el miedo y cuál es la diferencia precisa con la nostalgia?

Como se sabe Martin Heidegger –uno de los primeros autores en revindicar el valor existencial de los estados de ánimo– privilegia la angustia como modalidad de recuperación del *sí mismo* del estado de perdido en el uno [*das Man*], particularmente a través de la angustia ante la muerte. La angustia ocupa un lugar eminente no solamente en la constitución de la existencia, sino además una función determinante en el propio origen de la filosofía. Sin embargo, es evidente que existe una interna afinidad fenomenológica entre la angustia y el miedo. De allí también que Heidegger dedique el §30 de *Ser y tiempo* a esclarecer esta disposición afectiva fundamental. Y lo hace partiendo con una referencia a la *Retórica* de Aristóteles. En particular la siguiente definición inicial de Aristóteles:

> Sea el temor [*fóbos*] cierta pena o turbación resultante de la representación [*fantasías*] de un mal inminente [*mélontos kakú*], bien dañoso, bien penoso; pues no todos los males se temen, por ejemplo ser uno injusto o tardo, sino lo que significa penas grandes o daños, y esto si no parece lejano, sino inminente (Aristóteles, *Rh.* 1382 a20).

Heidegger, siguiendo Aristóteles, determina el miedo como lo que amenaza en la cercanía. En la lejanía no se manifiesta ningún temor; es necesaria la cercanía de lo *amenazante inminente*. Ciertamente la amenaza pertenece al futuro, pero a un futuro que se viene encima y que apremia en su inmediata proximidad. De allí la expectación ansiosa de todo temor. Esta expectación ansiosa de ninguna manera se

puede dar en la nostalgia. La nostalgia se refugia en un pasado que ya no nos puede dañar, precisamente por su carácter de pasado. No existe ninguna *inminencia* del pasado. Pero además porque más que referirse directamente a un mal, la nostalgia se refiere a un bien del que nos vemos privados. Más todavía, incluso a la privación suele añadirse una cierta complacencia en el bien pasado. Privación y tristeza, por un lado, pero también, por otra parte, deleite en el recuerdo del bien pasado. De allí la *aflicción tranquila* e incluso "gozosa" que acompaña a toda nostalgia.

Nostalgia, mundo y finitud

Martin Heidegger, sin embargo, establece una clara diferencia entre el miedo y la angustia. Ambos estados de ánimo tienen por objeto lo amenazante. Sin embargo, mientras el miedo viene a nosotros desde una "zona", la angustia contiene una cierta indeterminación; no sabemos bien qué es lo que nos angustia. Hace presencia una cierta totalidad indeterminada. Esta totalidad que se revela en la angustia es el *mundo*: lo que nos angustia es el *propio estar-en-el-mundo* (Heidegger [1927] 1997: §40). Es por esta referencia a la totalidad del mundo que la angustia es también un *temple metafísico* fundamental. Todos los temples de ánimo que Heidegger destaca como fundamentales tienen esta referencia al mundo como totalidad. Lo mismo sucede con la nostalgia. En *Conceptos fundamentales de metafísica* Heidegger hace una breve, pero reveladora referencia a la nostalgia [*Heimweh*]. Aquí significativamente utiliza la expresión alemana *Heimweh* y no *Sehnsucht*. Como se sabe *Sehnsucht* proviene de la expresión *Sehnen*, deseo intenso o ardiente, y *Sucht*, búsqueda, adicción. *Sehnsucht* sería algo así como la "búsqueda o adicción al deseo". La referencia parece ser pues un anhelo doloroso de un futuro indefinido que nunca se colma (Drosdowski 2001: 752). Pero además la expresión alemana *Sehnsucht* no necesariamente expresa la idea de

"regreso" [*nóstos*]; puede referirse tanto a lo que fue como a lo que nunca ha sido. La expresión *Heimweh*, en cambio, se compone de las expresiones *Heim*, casa, y *Weh*, dolor. Se trata, por consiguiente, de una expresión muy cercana a nuestra voz "nostalgia" [*nóstos*]. Aquí la referencia no es el futuro (infinito), como es posible en *Sehnsucht*, sino el pasado como "hogar perdido".

Ahora bien, Heidegger al escoger esta expresión cita una conocida afirmación de Novalis, al hilo de una determinación de la esencia de la filosofía:

> En una ocasión dice Novalis en un fragmento 'La filosofía es en realidad nostalgia [*Heimweh*], un impulso [*Trieb*] de estar en todas partes en casa'. Una curiosa definición, romántica desde luego. Nostalgia: ¿sigue habiendo hoy algo así? ¿No ha venido a ser una palabra incomprensible, incluso en la vida cotidiana? ¿Acaso el actual hombre de ciudad y el vanidoso de la civilización no han eliminado hace ya tiempo la nostalgia? (Heidegger [1983] 2007: §2).

Para interpretar este fragmento de Novalis, Heidegger recurre nuevamente al concepto de mundo. Este "impulso de estar en todas partes en casa" [*Trieb überall zu Haus*] es posible precisamente porque *no* estamos en todas partes en casa. El "no estar en casa" [*nicht zu Hause*] es el fundamento del impulso a estar en *todas* partes en casa. Pero este impulso a "estar en todas partes en casa" significa que lo que buscamos finalmente es "ser en todo" [*im Ganzen sein*]. Este *todo* que buscamos y al cual estamos impulsados por la nostalgia Heidegger lo llama "mundo" [*Welt*]. Un impulso e inquietud cuyo origen es una *negatividad* –un "no"– que es expresión, finalmente, de nuestra propia finitud:

> Estamos en camino a este 'en conjunto' [*im Ganzen*]. Nosotros mismos somos este 'de camino' [*Unterwegs*], esta transición [*Übergang*], este 'ni lo uno ni lo otro'. ¿Qué es este oscilar de un lado a otro entre el 'ni lo uno ni lo otro'? Ni lo uno ni tampoco lo otro, este 'pese a todo sí, y pese a todo no, y pese a todo sí'. ¿Qué es esta inquietud del no? La llamamos *finitud* [*Endlichkeit*] (Heidegger [1983] 2007: §2).

EL TIEMPO DE LOS MUNDOS PERDIDOS

Si nos sometemos a las orientaciones de Martin Heidegger, resulta patente que las ruinas –y el *páthos* que las acompaña– lejos de manifestar simplemente una especie de desazón por el presente y un deseo de retorno a un tiempo originario –o incluso un estado patológico o simplemente psicológico– lo que últimamente manifiestan es la propia *finitud de la temporalidad* humana. Lo que la ruina revela es el mundo perdido bajo la forma de un *tiempo perdido*. Es esta integridad o totalidad temporal extraviada lo que la ruina recupera estéticamente. Pero la recupera de una forma singular. Por supuesto se trata de una escisión entre el presente ruinoso bajo la figura del vestigio y un pasado del cual estamos separados irremediablemente: *presencia* de la ruina bajo la forma del resto y la sobrevivencia, pero a la par *ausencia* de un mundo perdido en un pasado irrecuperable. Este desagarro y escisión, sin embargo, se expresa en la ruina bajo la forma de una *nueva unidad poética* de suyo irreductible a las fuerzas en contradicción. Esto es precisamente en lo que insiste Simmel: las ruinas no expresan una simple negatividad. Es verdad, como piensa Heidegger, que la nostalgia implica un suerte de oscilación entre un "sí" y un "no" y, como tal, la presencia de una *negación* que expresa la propia condición finita del hombre. Sin embargo, en cierto sentido, las fuerzas en conflicto –el impulso "vertical" de la obra humana y el "gravitacional" de la naturaleza– encuentran en las ruinas una

suerte de armisticio y reconciliación. De allí la imposibilidad de identificar, sin más, la nostalgia con la tristeza o con el temor. La "paz" que emana de la contemplación de las ruinas debería ser un indicio suficiente de esta imposibilidad. Naturaleza y arte parecen unificarse y pactar una tregua en la figura estética de la ruina:

> El valor estético de las ruinas conjuga el desequilibrio, el eterno fluir del alma en pugna consigo misma con el sosiego formal [*formalem Befriedigtheit*], con la firme delimitación de la obra de arte. Por eso el encanto metafísico-estético [*metaphysisch-ästhetischer Reiz*] de las ruinas se esfuma cuando ya no queda en ellas lo suficiente como para hacer perceptible la tendencia que empuja hacia lo alto. Los restos de columnas esparcidos en el suelo del foro romano son sencillamente feos y nada más, mientras que una columna truncada hacia su mitad pero aún en pie puede revestir el máximo grado de encanto. (Simmel [1911] 2002: 192)

Lo mismo podemos decir, como ya lo hemos indicado, de la *integración* de la ruina con la naturaleza. Para percatarse de ello basta con comparar una ruina *crecida* en su "lugar natural" de aquella otra *instalada* en un museo. Resulta obvio que una ruina exhibida en un museo no solamente pierde todo su encanto estético, sino también resulta incluso dudoso que sea ya precisamente una ruina. Lo que la exegesis de Heidegger desatiende de la nostalgia es el sentimiento de "sosiego estético" que implica, irreductible al puro impulso. La nostalgia no expresa solamente la "finitud" entendida como negación, sino también la "finitud" como delimitación formal. Una de las tareas de la estética –al menos de la "estética clásica"– es justamente esta labor de reconciliación: "Cuando nuestra mirada lleva la impronta estética demandamos que las fuerzas contrapuestas de la existencia lleguen a un equilibrio, cualquiera que sea, que la lucha entre lo alto y lo bajo concluya en un armisticio" (Simmel [1911] 2002:

191). Este equilibrio y armisticio se realiza en la ruina. Es verdad que la nostalgia es el "dolor de no estar en casa" y el "impulso de estar en todas partes en casa", pero también es el *encuentro* de una morada donde nos cobijamos transitoriamente del desgarro y la dualidad. De allí la interna ambigüedad de toda nostalgia y que la ruina expresa de un modo ejemplar en su coherencia estético-formal.

Ahora bien, resulta evidente que este componente estético-formal de la ruina lo que sobre todo se revela es una especie de reunión o *síntesis temporal*: la paz de las ruinas es una suerte de "sosiego temporal". El *"tempus fugit"* parece con las ruinas encontrar finalmente un descanso y un respiro. El "sentimiento temporal" ante las ruinas semeja así a la "detención" y el "reposo". Al contemplar unas ruinas nos invade la sensación no de un presente que se nos escapa y huye o de un futuro que anhelamos, sino de un pasado-presente conjugados y detenidos: transitoria eternidad en un tiempo que huye. La tranquilidad de las ruinas se asemeja a la "paz de los cementerios"; los vivos idos, los difuntos, que "descansan en paz" en la sobrevivencia de los mausoleos y lo epitafios. No solamente en la representación de la pintura romántica son los cementerios un tópico recurrente, sino también la propia experiencia cotidiana atestigua este sentimiento de detención y reposo cada vez que los visitamos.

Pero, ¿qué sucede exactamente con las ruinas? Ciertamente, como hemos dicho, es la propia conciencia del tiempo la que se ve "alterada": vivimos en "otro tiempo". Este ser-en-otro-tiempo significa en lo esencial un escapar por un momento del vector temporal y la direccionalidad lineal del tiempo. Esta alteración de la direccionalidad consiste en que lo "ausente" –el pasado– de alguna forma se hace presente y se unifica en la forma estética de la ruina. Ciertamente la ruina es símbolo de transitoriedad y caducidad: toda obra humana está condenada a su decadencia. Es el tiempo que horada y desploma

incluso lo más firme y sólido. De allí el sentimiento de "tristeza" que rodea a toda ruina. Sin embargo, como hemos dicho, no basta el sentimiento de tristeza para dar cuenta de la nostalgia. Es necesario, además, esa especie de "retorno" que significa que el presente no se disuelve simplemente en la inconsistencia o la fragilidad del momento, sino que se unifica en una forma estética con el pasado. A esta experiencia de un tiempo pleno y en cierto sentido "suprahistórico", Gadamer lo llama –con una evidente inflexión teológica– "tiempo redimido [*heilen Zeit*]" (Gadamer [1960] 2007: 167). La forma de este "tiempo redimido" es naturalmente en este caso la del resto y el vestigio, pero por ello mismo alude a un *mundo* –a una totalidad– que se hace presente precisamente como ausencia. Las ruinas de alguna manera todavía aluden a la vida, una vida ida, pero finalmente *presente* bajo la forma del resto y la sobrevivencia: las ruinas son la forma presente de la vida pretérita o, si se quiere, la forma presente de la vida ausente.

Es este lazo con el pasado lo que les otorga a las ruinas ese aspecto de reposo y serenidad. Lo presente en la ruina, insistamos, es una fracción, pero precisamente por eso el presente fraccionado se colma de totalidad y adquiere una densidad que sin ese carácter inconcluso carecería de toda fuerza evocativa. Por decirlo así, en el fragmento presente se revela una totalidad pretérita. Para constatar esta experiencia del tiempo como "totalidad" basta comparar una construcción antigua completa, no derruida por el tiempo, o una imitación perfecta, con el carácter fragmentario de una ruina. Un edificio antiguo en perfectas condiciones o una reproducción impecable nunca podrán igualar la experiencia de la temporalidad que nos otorga la contemplación de las ruinas; son pura presencia sin densidad temporal, un puro "ahora" sin cohesión. Una imitación magistral, una antigüedad perfectamente conservada o restaurada no nos otorgan esa fusión de

pasado y presente que sí nos revelan las ruinas. Con las ruinas el pasado parece concentrarse en un punto del presente –el resto o el fragmento– finalmente unitario e irreductible a las fuerzas en colisión. De allí que las ruinas superen con mucho toda referencia a una pura negación y privación: hay falta y carencia, sí, pero una carencia que recupera el pasado en su unidad con el presente bajo la forma de la unidad de la experiencia estética.

Evocación, historia y reconocimiento

Esta recuperación del pasado se realiza, sin embargo, bajo una forma peculiar de memoria vital. Es lo que podemos llamar "evocación". La palabra "evocación" alude a una forma de la memoria también en cierto sentido inconclusa y difusa. No es que se recuerden determinados acontecimientos o sucesos cronológicos, sino más bien lo que se evoca es una forma vaga e indeterminada a la que se "llama" [*vocare*] a presencia. Lo evocativo, sin embargo, a diferencia de la memoria mecánica y de simples datos, posee rasgos del todo específicos. Por lo pronto un "objeto evocante" por lo general tiene la forma de lo escaso y lo exiguo, pero que en esa misma "escasez" y falta de plenitud tiene la capacidad de "llamar" a una totalidad, a un cierto "mundo" que se pierde, sin embargo, en las brumas del tiempo y nunca es posible capturar completamente. Si nos fijamos en la paisajística de las ruinas y los cementerios de los pintores románticos, no hay duda de que existe una cierta atmosfera de ensoñación. Restos de abadías, castillos y cementerios se llenan de un encanto gótico y brumoso. Nieblas, crepúsculos y noches lunares les otorgan a las ruinas un ambiente de una "nostalgia ensoñada". Este *tránsito a otro tiempo* es justamente lo que se manifiesta en la ensoñación de las ruinas: el sueño es el tránsito a un tiempo otro, muy distinto de la vigilia. Es sabido que fueron sobre todos los románticos los que enaltecieron el sueño como una forma de acceso a "otra existencia", una existencia

que se venía a agregar a la vigilia para completar la plenitud de la vida. Si nos fijamos en esos instantes evocativos que la poesía romántica ha enaltecido –como en Proust o en Moritz–, nos percatamos no solamente de la atmosfera de ensoñación, sino además que se fija en objetos aparentemente insignificantes y triviales que disparan una memoria involuntaria, generalmente ligada a la experiencia de la infancia (Béguin [1939] 1978: 46).

Es verdad que en el caso de las ruinas existe un prestigio y un *glamour* que no tienen los objetos simplemente banales, pero igualmente se manifiesta una idéntica descontextualización, fragmentariedad y, en definitiva, una *ausencia de mundo*. El sabor de la magdalena mojada en té de Proust puede *evocar* precisamente un mundo perdido por una ausencia inicial de mundo que permite *imaginar* el mundo de la infancia. Y justamente aquí está la clave: es la *ausencia de mundo* la que posibilita la evocación de una totalidad perdida –de un mundo–. Pero para que ello sea posible es necesario que el objeto se manifieste significativamente fracturado y sea reintegrado imaginativamente. El valor poético de las ruinas reside en esta falta y en esta carencia. Para verificar este aserto, reiteremos, basta con comparar el carácter evocativo de una construcción antigua –incluso milenaria– con un edificio en ruinas. Una construcción antigua y en perfectas condiciones, por más antigua que sea, no produce el efecto poético –y la posibilidad imaginativa– de un edificio derrumbado por el paso del tiempo. Con lo cual se dice que no es la antigüedad la que *de suyo* confiere el halo poético a las ruinas. La antigüedad es simplemente una medida cronológica; es necesario que el tiempo haga su tarea y la naturaleza revele toda su potencia, por decirlo así. Solamente revelando su potencia destructora el tiempo parece poder revelar el *otro tiempo* y recuperarlo. Las ruinas constituyen una auténtica *poética del tiempo* donde se conjugan en su unidad estética el tiempo perdido y el recuperado.

En este sentido, la nostalgia lejos de representar una simple huida de la indigencia del presente es un *retorno* que lo dota de un peculiar espesor. Es verdad que en el romanticismo a menudo se observa una suerte de fuga de la miseria del presente y la correspondiente exaltación conservadora de un pasado originario. Sin embargo, el sentido profundo de esa huida y evasión quizá no sea tanto una exaltación del pasado por el pasado mismo como una fuga de un presente insignificante, puramente disperso y sin consistencia ontológica. Un puro "ahora" –como medida de un antes y un después– es un presente cuya significación no tiene otro régimen que el puramente cronológico. Pero el presente significativo –lo que los griegos llamaron *kairós*– alude a ese tiempo interior que se torna significativo a través de la memoria vital y que concentra en su unidad tanto el pasado como el presente. Esa concentración temporal –"reunión", deberíamos decir– que abre una situación y la torna significativa es el *instante* del tiempo poético, muy distinto del "ahora" fugaz y esencialmente efímero. Es el *instante revelador* que nos pone en situación, amplía nuestra existencia y nos consigna vitalmente.

Probablemente hay pocos libros que escenifiquen con mayor profundidad esta experiencia del instante como apertura de mundo que *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz. Se trata, como se sabe, de una obra que es presentada por el propio Mortiz como una "novela psicológica", pero que también es en parte una autobiografía y una "novela de aprendizaje" [*Bildungsroman*]. En ella los recuerdos cumplen una función de *apertura de mundo* a través del momento significativo; función que el puro "ahora" inconexo nunca podría cumplir. La descripción de la impresión del sonido de campanas de Erfurt –y su efecto evocativo– constituye uno de los pasajes más profundos de la literatura en el retrato del instante henchido de memoria vital:

> Cuando oía repicar las campanas de Erfut despertaban gradualmente todos los recuerdos del pasado. El momento presente no limitaba su existencia, sino que volvía a abarcar todo lo desvanecido. Y estos fueron los momentos más felices de su vida, donde comenzó a interesarle su propia existencia, al observarla en un cierto contexto [*Zusammenhange*], no aislada y fraccionada. En su existencia lo singular, desgarrado y fraccionado fue lo que siempre le despertó fastidio y aversión. Esto se originaba tan frecuentemente que bajo la presión de las circunstancias sus pensamientos no podían elevarse [*erheben*] por sobre el momento presente. Entonces todo era tan insignificante, tan vacío y árido y no merecía el esfuerzo de pensar en ello. (Moritz 1975: 449)

Notemos que aquí el recuerdo es presentado como una auténtica *ampliación de la existencia* a través de un momento que ya no la limita. En el *instante significativo* la existencia fragmentada e inconexa queda reintegrada a través del recuerdo a una trama que supera su insignificancia rutinaria y nos conduce a "otra existencia", ya no aislada ni desintegrada. El presente muerto y estéril es superado-elevado [*erhaben*] por un instante entramado con el pasado: ya podemos ir más allá del "ahora" trivial y trascender los límites de una temporalidad escindida. Resulta obvio que esta misma experiencia –*mutatis mutandis*– la podemos aplicar a las ruinas. La contemplación estética de las ruinas constituye también una poética del tiempo donde la existencia –y el presente– se acrecienta en una orientación hacia el pasado que recupera una totalidad y reintegra el fragmento.

Quizá la diferencia entre las campanas de Erfurt –o las magdalenas de Proust– es que en el caso de las ruinas esta restitución temporal ya no es meramente individual, sino "histórica". Es claro que existe una diferencia entre escuchar las campanas de Erfurt o gustar unas magdalenas y contemplar las ruinas de Agrigento. La significación

del tañer de las campanas de Moritz o el gusto de las magdalenas humedecidas en té de Proust, tienen una significación estrictamente individual: es la propia vida y su trama existencial la que es recuperada. Pero en el caso del templo de Juno en Agrigento o el templo de Bel en Palmira hay algo distinto que está en juego. Se trata no de un objeto cotidiano, sino de un *objeto prestigiado* y, en cierto sentido, de una significación extraordinaria. Este carácter extraordinario le viene dado por su inserción no tanto en una trama personal, sino colectiva: es la propia historia de la *humanidad* la que aquí de alguna manera se hace presente a través de alguno de sus puntos de inflexión. Egipto, Grecia y Roma revelan su forma epocal a través de sus ruinas. El mundo recuperado por las ruinas tiene pues la forma de *historia del mundo* –mundo-histórico [*Welt-Geschichtliche*], diría Heidegger– y, por lo mismo, apunta ya a una significación universal. Por ella nos sentimos integrados a una *época*; época que a su vez se articula de alguna manera a la propia trama de la *historia de la humanidad* a la cual pertenecemos como individuos. Las ruinas son el vestigio de nuestra propia humanidad en su despliegue temporal: poética del tiempo que nos eleva a nuestra común condición de hombres.

Inicialmente habíamos indicado, orientándonos por Heidegger, que había una diferencia importante entre el estar-con-los-difuntos y el estar-con-las ruinas. En ambos casos el mundo en que fueron ha desaparecido y por lo mismo, solamente podemos "estar-con" desde *este mundo*, que ya no es el mundo ni de los difuntos ni el de las ruinas. Es lo que para Heidegger constituye lo propiamente "pasado" de un objeto histórico: ya no compartir un *mismo mundo*. Sin embargo, existe una distinción, afinando lo dicho por Heidegger, que podíamos inferir entre ambos casos. Mientras puedo "estar-con-los-difuntos" –cuidarme de ellos– *desde este mundo* porque hemos compartido un mismo mundo, en el caso de las ruinas tal estar-con está imposibilitado porque *nunca* hemos compartido un mismo mundo. No puedo estar-con-el mundo de las ruinas porque en ningún momento he compartido ese mundo en que justamente las ruinas tenían sentido. El *mundo* de Egipto, Grecia y Roma está fuera de nuestro mundo. Y, no obstante, de alguna manera al mismo tiempo podemos participar indirectamente en ese mundo a través de sus vestigios. Hemos llamado a esta participación una suerte de *presencia por ausencia*; presencia a través del resto y el vestigio en que se articulan el presente y el pasado. Esta participación, sin embargo, es una participación peculiar. Somos desde este mundo –el nuestro– con el *otro mundo* de las ruinas a través de un *reconocimiento*: el reconocimiento que finalmente ese mundo perdido –y que se revela a través de las ruinas– constituye también nuestra propia *humanidad* en su despliegue histórico. Con ello el mundo que comparece a través de las ruinas deja de ser absolutamente otro y podemos reconocernos como parte del mundo humano en cuanto tal.

Esta *función de reconocimiento* resulta fundamental en la memoria que acompaña a lo ruinoso. Reiteremos, lo que a Anton Reiser le parecía tedioso y le producía hastío era una existencia fragmentada y aislada. Los momentos más felices de su vida fueron cuando comenzó a "observarla en un cierto contexto, no aislada y fraccionada". La expresión que utiliza Moritz es *Zusammenhang*, que se puede traducir ciertamente por contexto, pero también por cohesión, coherencia, conexión, trama. Es el mismo término que posteriormente utilizará Dilthey para definir la historia como *Zusammenhang des Lebens* [trama de la vida] o el propio Heidegger para la historicidad del *Dasein* o, en fin, Ricoeur para hablar de "identidad narrativa". De lo que se trata, como es patente, es de una peculiar forma de identidad. Ya no la identidad de *lo mismo* como permanencia sustantiva, por así decirlo, sino aquel tipo de identidad que articula la vida en

Cataldo Sanguinetti, *Las ruinas,* 35-69

una coherencia temporal e histórica. Las ruinas apelan a este tipo de identidad y reconocimiento. Reconocemos nuestra *ipseidad* –a diferencia de la *mismidad*, como afirmaran Sartre y Ricoeur– cuando la reconstruimos en clave temporal e histórica. Las ruinas constituyen un momento señalado de reconocimiento de esa identidad, y la nostalgia, como regreso a una totalidad extraviada, un sentimiento fundamental que entrama la vida y la recupera como una temporalidad narrativa. Las ruinas, en cierto sentido, *cuentan nuestra propia historia*.

REFERENCIAS

ARISTÓTELES (1971), *Retórica*, trad. de Antonio Tovar (Madrid: Instituto de Estudios Políticos).

BÉGUIN, Albert (1978), *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, rev. por Antonio y Margit Alatorre (Madrid: Fondo de cultura Económica). [Primera edición *L' âme romantique et rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie francaise*, París, José Corti, 1939]

CHANTARINE, Pierre (1999), *Diccionnaire étymologique de la langue Grecque* (Paris: Editions Klinscksieck)

DROSDOWSKI, Günther (ed.) (2001), *Duden Herkunftswörterbuch,* Bd. 7: *Etymologie der deutschen Sprache* (Mannheim: Dudenverlag).

ERNOUT, Alfred & MEILLET. Alfred (2001), *Diccionnaire étymologique de la langue latine* (Paris: Editions Klinscksieck).

GADAMER, Hans Georg (2007), *Verdad y Método*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Ediciones Sígueme). [Edición alemana: *Gesammelte Werke, Bd1: Hermeneutik: Wharheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, [1960] 1990]

HEIDEGGER, Martin (1997), *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera (Santiago de Chile: Editorial Universitaria). [Edición alemana: *GA 2, Sein und Zeit*, Frankfurt am Maim, Vittorio Klostermann, .977; Primera edición: *Sein und Zeit*, Halle, Max Niemeyer, 1927]

____ (2007), *Los conceptos fundamentales de Metafísica*, trad. de Alberto Ciria (Madrid: Alianza Editorial). [Primera edición: *GA 29/30*, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983]

HUGO, Víctor (1945), *Los trabajadores del mar*, trad. de Antonio Ribot y Fontseré (Buenos Aires: Editorial Sopena). [Edición original: *Les Travailleurs de la mer*, Bruxelles, A. Lacroix, 1866]

MORITZ, Karl Philipp (1975), *Anton Reiser, Ein Psichologischer Roman* (Sttutgart: Reclam).

SIMMEL, Georg (2002), *Sobre la aventura*, traducción de Gustau Muñoz y Salvador Mas (Barcelona: Ediciones Península). [Edición alemana: *Gesamtausgabe,* Bd. 14: *Philososphische Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996. Primera edición: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais von Georg Simmel*, Leipzig, Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1911]

EL COGNITIVISMO ESTÉTICO DE JOHN DEWEY

· *Laura Elizia Haubert* ·

Laura Elizia Haubert
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, Brasil

El cognitivismo estético de John Dewey

DOI: 10.36446/be.2023.62.320

Resumen
El presente artículo desarrolla la hipótesis de que existiría en la teoría estética de John Dewey una especie de "cognitivismo suave". Para alcanzar este objetivo, la investigación se ha dividido en cuatro fases. En la primera de ellas, una breve introducción presenta la cuestión del cognitivismo. A continuación, se analiza cómo John Dewey resignifica los conceptos, posibilitando así la formulación de otra teoría. En tercer lugar, se retoma el duodécimo capítulo de su libro *El arte como experiencia*, de 1934, donde se explica mejor su postura. Por último, a modo de conclusión, se apunta la importancia de esta perspectiva para el diálogo estético contemporáneo.

Palabras clave
Estética pragmatista; Experiencia estética; Cognitivismo estético; Arte

John Dewey's Aesthetic Cognitivism

Abstract
This article develops the hypothesis that there would be a kind of "soft cognitivism" in John Dewey's aesthetic theory. To achieve the goal, the following inquiry was decomposed into four steps. In the first one, a brief introduction presents the issue of cognitivism. In the next step, it is analyzed how John Dewey re-signifies concepts, thus making it possible to formulate another theory. In the third part, the twelfth chapter of his 1934 book *Art as Experience* is revisited, where his position is better explained. Finally, in a conclusion, notes are made about the importance of this perspective for contemporary aesthetic dialogue.

Keywords
Pragmatist aesthetics; Aesthetic experience; Aesthetic cognitivism; Art

Recibido: 20/01/23. Aprobado: 13/03/23.

Para la mayoría de las personas, el contacto con las obras de arte parece dar lugar a una experiencia estética significativa, tanto desde el punto de vista sensorial como intelectual. No es raro tener la impresión de que el arte es portador de algún tipo de conocimiento único o perspicacia que se transmite al espectador, aunque no siempre está claro cuál es la naturaleza de este conocimiento o cómo se transmite.

El debate filosófico sobre si el arte puede ser o no una fuente de conocimiento se remonta a la antigüedad griega. En términos contemporáneos, como dilucida Gaut (2003), el problema puede plantearse desde dos grandes ejes argumentativos. Por un lado, están los pensadores que defendieron el valor del arte como herramienta de conocimiento, posición que se conoció con el nombre de cognitivismo estético. En el otro lado están los filósofos que han negado la posibilidad de que el arte sea una vía de conocimiento, reconociéndose este tipo de afirmación como anticognitivismo estético.

Siempre según Gaut (2003), estos dos ejes argumentativos se pueden observar a lo largo de la historia de la filosofía. Se encuentran desde Platón, que en su célebre diálogo *La República* habría negado que la poesía sea una vía fiable de conocimiento, ya que se limitaría a transmitir la mera apariencia de saber; hasta el otro extremo, con los filósofos románticos del siglo XIX que privilegiaron el arte, reconociendo en él la más alta fuente de conocimiento.

La presente investigación se inscribe, pues, en una línea de interrogación de larga tradición. Hemos optado por entrar en este debate desde la perspectiva del filósofo estadounidense John Dewey que, en al menos dos capítulos de dos obras distintas, trató esta relación entre arte y conocimiento. Recientemente, sus aportaciones han sido retomadas por los intérpretes, como muestra Puolakka (2022), convirtiéndola en parte fundamental del debate estético contemporáneo.

La siguiente investigación se divide en tres etapas. En la primera parte, "Resignificando términos: experiencia, conocimiento y arte", se aclara cómo John Dewey definió conceptos como "experiencia", "conocimiento" y "arte", que son esenciales para su propuesta teórica. Luego, en "El desafío del arte a la filosofía", se reconstruye el argumento cognitivista presentado por el pensador en el capítulo doce de su obra estética *El arte como experiencia* de 1934. Finalmente, en "Conclusiones y reverberaciones contemporáneas" se destaca cómo diferentes filósofos encontraron en Dewey un aliado para sus teorías.

1. EXPERIENCIA, CONOCIMIENTO Y ARTE

El cognitivismo suave presentado por Dewey (2008) está profundamente relacionado con la forma en que el filósofo redefinió los términos clave del debate. Conceptos como experiencia, arte y conocimiento adquirieron otros significados en su filosofía. Es en este punto en el que se centra el presente segmento del artículo.

Empezando con el término "experiencia", que es sin duda central en la filosofía de Dewey[1]. No es de extrañar que sus principales libros

[1] Como lo evidencia Acampado (2018) en su investigación, fue a partir de 1899 que el concepto de experiencia pasó a ser central para Dewey. En las décadas siguientes se ocupó de aclarar qué significaba este concepto, llegando al final de su vida incluso a punto de abandonar la empresa, creyendo que quizás era más correcto utilizar el término cultura. Su filosofía es en gran parte una reflexión sobre la experiencia en sus diferentes perspectivas.

lleven este concepto en sus títulos, como en el caso de *Experiencia y naturaleza* (1925; Dewey 1948), *El arte como experiencia* (1934; Dewey 2008), o incluso *Experiencia y educación* (1938), por citar sólo los ejemplos más famosos.

El concepto filosófico de experiencia tiene una larga historia[2]. En su versión más célebre, expresada por el empirismo británico, la experiencia es un modo de conocimiento que, según Dewey, puede entenderse como: "razón general o pensamiento que no tiene otro sentido que el de recapitular casos particulares" (2008: 125).

En esta versión tradicional del concepto de experiencia se hace hincapié en su carácter cognoscitivo, como si la relación prioritaria fuera la de conocer y reflexionar. Sin embargo, en Dewey (1948), la experiencia es más propiamente la acentuación de la vitalidad y un cambio que acaba por transformar el mundo.

De hecho, el filósofo estadounidense identificó en esta mirada que prioriza la razón y la ciencia lo que llamó la "falacia intelectualista". Se entiende por esa falacia la siguiente idea:

> toda experiencia es una forma de conocimiento y de que todo objeto […] debe en principio reducirse y transformarse hasta

[2] Dewey (1935) argumentó que había tres concepciones históricas principales del concepto de experiencia. La primera se remonta a la antigüedad clásica, que entiende la experiencia como información acumulada en el pasado; la segunda, característica de los siglos XVIII y XIX, representa la perspectiva representacionalista de la experiencia de los empiristas; y el tercero que aún estaba en desarrollo en ese momento y consideraba aspectos psicológicos de la experiencia más allá de su entorno.

> que quede definido en términos idénticos a las características presentadas por los objetos refinados de la ciencia. (Dewey 1948: 23).

Cabe señalar que para el pensador hay varios problemas que surgen de esta falacia. Uno de ellos, que es de especial interés para esta investigación, es que cuando la falacia tiene éxito se ignora por completo, como sostenía Dewey, que "las cosas son objetos para tratar con ellos, usarlos, obrar sobre ellos y mediante ellos, gozarlos y sufrirlos, más aún que cosas destinadas a que las conozcamos. Son cosas tenidas antes de ser cosas conocidas" (1948: 23).

Lo que está en juego aquí, según interpreta Muhit (2013), es que en Dewey la experiencia acompaña a la vida, no puede separarse de una acción comprometida con su entorno, no hay ruptura entre sujeto y objeto. Sólo tomando en serio esta totalidad, Dewey puede superar los dualismos creados por la tradición filosófica y suplantar la noción de experiencia como sinónimo de conocimiento racional. Es decir, la experiencia asume muchas formas.

Es relevante, en esta postura adoptada por Dewey, la pluralidad e igualdad que establece entre las formas de conocimiento. El conocimiento racional se convierte en una de las muchas formas de conocer, no en la forma dominante y privilegiada. Es decir, el conocimiento puede entenderse desde muchas perspectivas sin establecer una relación jerárquica con lo científico.

> Si definiéramos la ciencia, no al modo técnico usual, sino como un conocimiento que accede cuando se emplean métodos que tratan adecuadamente de problemas que se presentan por sí mismos, el médico, el ingeniero, el artista y el artesano podrían pretender, con justeza, que poseen un conocimiento científico. […] No hay ninguna clase de investigación que posea el monopolio del honroso título de conocimiento. El ingeniero, el artista, el historiador, el hombre de negocios logran conocimiento en la medida en que emplean de manifiesto en las materias que les interesan. Así como la filosofía inspirada en la pauta de la investigación experimental elimina todo escepticismo al por mayor, también acaba con todos los monopolios odiosos de la idea de ciencia. (Dewey 1952: 175 y 193)

Como se ha señalado hasta el momento, el propio concepto de conocimiento es resignificado por Dewey. Más que una verdad universal a la que se llega, el conocimiento "es una forma de interacción [...], es una forma que vuelve otras formas luminosas, importantes, valorables, susceptibles de dirección, traduciendo las causas en medios y los efectos en consecuencias" (1948: 353).

Cuando esta redefinición entra en juego, como ha señalado Fesmire (2015), también borra del horizonte filosófico la noción tradicional de que el conocimiento es un juicio proposicional. En Dewey, el conocimiento es mucho más un tipo de relación y una herramienta para transformar el entorno. Por lo tanto, para el pensador, el conocimiento parece ser un acto mucho más performativo.

Lo que resulta evidente, según Alexander (1987), es que para Dewey el conocimiento y la experiencia no son una instantánea de los procesos de la realidad, sino que son interacciones que permiten al individuo experimentar y transformar el entorno. Son herramientas con las que el hombre puede mejorar su vida. De ahí que, en cierto sentido, vuelva a acercarse a la ciencia y al arte en su teoría.

De hecho, este acercamiento es evidente en el noveno capítulo de su libro de 1925, *Experiencia y Naturaleza*. Allí, Dewey argumenta

cómo la tradición moderna, al subordinar todo el conocimiento a lo científico racional, también operó un sometimiento del arte en relación con la ciencia. En este caso, la experiencia del arte se consideraba inferior, ya que no era una actividad teórica y, a lo sumo, se trataba como un mero complemento superficial y arbitrario de la ciencia.

Para Dewey, el fracaso de esta tradición filosófica consistió en no darse cuenta de que tal división no existe. Todas estas separaciones entre la ciencia y el arte, o entre las bellas artes y las artes útiles, o entre el hacer y el disfrutar no son más que diferentes caras de un mismo problema: la falacia del intelectualismo. Por el contrario, tanto la experiencia como el conocimiento son interacción, y "experiencia es equivalente a arte" (Dewey 1948: 289).

Así, más que separaciones, lo que se presenta Dewey es una continuidad entre formas de conocer, hasta el punto de sostener que: "la historia de la experiencia humana es la historia del desarrollo de las artes" (1948: 316) y que "la historia de la ciencia en su creciente diferenciación respecto a las artes religiosas, ceremoniales y poéticas es la cima de la diferenciación de las partes" pero "no la cima de una separación respecto del arte" (1948: 316).

El argumento de Dewey es que, en el nivel elemental, la ciencia y el arte no son más que formas diferentes de seleccionar, organizar y tratar la experiencia. Esto no implica que el filósofo no reconozca que en sus formas más desarrolladas puedan culminar de diferentes maneras. De ahí que afirmara en su libro sobre estética que "la ciencia enuncia significados; el arte los expresa" (Dewey 2008: 95).

Se puede proponer que el punto que difiere, entonces, se refiere a los intereses y el propósito de estos modos de conocimiento. Sin embargo, esto no significa que sean menos conocimiento. Mientras la ciencia indica, explica, aclara o teoriza, el arte es pura experiencia, desbordando los límites de ser un medio para convertirse también en un fin. Mientras que, en la ciencia, el fin es externo, en el arte, la propia experiencia es principio, medio y fin.

Por ello, el último punto a dilucidar en este apartado es precisamente el concepto de arte. Como se ha mostrado anteriormente, el filósofo ha ampliado los horizontes del concepto de forma similar a lo que había hecho en el caso del conocimiento y la ciencia. El arte es algo más grande que los objetos físicos del arte, como los lienzos, las partituras o los libros impresos; el arte es más bien una forma de experiencia humana básica y una manera de enfrentarse al mundo.

Hasta ahora, se ha hecho hincapié en el carácter experiencial del arte; sin embargo, igual de importante es el hecho de que el arte es para Dewey una acción de implicación activa, un hacer más que un contemplar. De hecho, el pensador escribió que "el arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho. Sólo exteriormente puede ser designado con un sustantivo" (2008: 241).

De lo dicho hasta ahora se puede señalar que la palabra "arte" en la filosofía de Dewey tiene al menos dos significados. Uno más amplio, que se refiere a la experiencia que es el arte y, por ello, "el arte está […] prefigurado en cada proceso de la vida" (Dewey, 2008: 28), siendo "vivir [...] en sí mismo el arte supremo" (Dewey, 1969: 316)[3]. Ya en sentido más estricto, el arte corresponde a los productos de las bellas artes que generan experiencias estéticas.

[3] La traducción es propia.

Una vez aclarados los nuevos significados de estos conceptos clave en el debate sobre el cognitivismo, se puede pasar al argumento del filósofo presentado en su libro de 1934. De esto se ocupa la siguiente sección.

2. El reto del arte a la filosofía

En un breve y curioso ensayo titulado "A Comment on the Foregoing Criticism" [Un comentario sobre la crítica anterior] de 1948, Dewey responde a la crítica que el filósofo italiano Benedetto Croce había hecho a su teoría estética. En particular, Dewey se presta en mostrar el error de Croce al reducir su estética a su pragmatismo, como puede leerse en el fragmento destacado a continuación.

> En el fondo, se debe a que Croce supone que he escrito sobre el arte con la intención de situarlo en el ámbito de la filosofía pragmatista –aunque, según él, no he llevado a cabo con éxito esa pretensión. El hecho es que he tratado sistemáticamente la teoría pragmatista como una teoría del conocimiento, y como confinada dentro del campo de la materia específicamente cognitiva. Además, he rechazado específicamente la idea de que la materia estética sea una forma de conocimiento, he considerado un defecto primario de las filosofías del arte tratar la materia como si fuera […] un tipo de conocimiento de la Realidad, presumiblemente de un orden más elevado y verdadero que cualquier cosa de la que sea capaz la "ciencia". […] En consecuencia, no escribí "El arte como experiencia" como un apéndice o aplicación de mi pragmatismo […] o en sujeción a ningún sistema de filosofía. (Dewey 1948: 207)[4].

[4] Traducción modificada.

Si por un lado esta afirmación parece excluir una lectura cognitivista de su estética, por otro, una lectura contextual más amplia nos permite situar el comentario y, con ello, abrir espacio a las interpretaciones. Por ejemplo, según Shusterman (2014), el afán de Dewey por separar su estética de la epistemología puede interpretarse como una estrategia práctica, ya que en el momento de su publicación el pragmatismo era objeto de fuertes ataques críticos. Así, separar su estética del pragmatismo podría ser una forma conveniente de intentar salvaguardar su filosofía del arte.

Otro punto es que es posible leer, como se ha hecho aquí, la respuesta de Dewey como tejiendo los límites de su cognitivismo estético. Es decir, desde el punto de vista del pensador americano, no hay realmente una reducción de la estética a la epistemología, sino que lo que existe es una tercera vía que haría posible lo que se ha llamado aquí "cognitivismo suave". Esta interpretación tiene en cuenta la falacia del intelectualismo antes mencionada, reconociendo que la estética no es inferior o un anexo secundario de la epistemología, sino que es en sí misma otro tipo de conocimiento igualmente válido.

Dentro de este debate, no es que el pensador americano no reconozca que la experiencia estética es cognoscitiva, sino que lo que no comparte son las formas tradicionales en las que se establecían estos conceptos y relaciones. Cuando se admite toda forma de conocimiento como válida y valiosa, es posible pensar en la estética como conocimiento sin caer en el reduccionismo presentado anteriormente, que es precisamente lo que parece negar en su respuesta a Croce.

Pues bien, según la interpretación que aquí se sugiere, esta otra forma de concebir la estética como conocimiento puede verse en su capítulo duodécimo de la obra *El arte como experiencia*, en el que el pensador

expone su perspectiva filosófica sobre el problema de la relación entre arte y conocimiento.

Dewey abre el capítulo en cuestión señalando que todas las experiencias son en alguna medida imaginativas, especialmente las experiencias estéticas. Esto sucede porque la imaginación es la responsable, en su teoría, de hacer interactuar los significados antiguos y los nuevos. Es el puente entre lo que ya se conoce y lo que se está por descubrir.

Como se ha visto anteriormente, el arte en un sentido amplio, y los productos del arte –las obras–, funcionan no sólo como un puente para la experiencia, sino que son en sí mismos experiencias completas. Esto es posible, en gran medida, porque para Dewey el arte reúne tanto la imaginación como la expresión, generando así una experiencia capaz de comunicarse mejor con sus interlocutores.

En la interpretación de D'Agnese (2019), la imaginación en Dewey es el medio de realización más allá de la respuesta directa de la experiencia de contacto con el mundo. Es a través de ella que se puede pasar más adecuadamente de la acción al conocimiento, o de los símbolos al significado. En este sentido, la imaginación es uno de los conceptos clave para entender cómo se puede contactar con el entorno en la experiencia.

Ahora bien, según Dewey, esta capacidad comunicativa del arte plantea, en cierta medida, un desafío al pensamiento y a la filosofía, como puede leerse en el fragmento que se ha destacado a continuación.

> Sin embargo, la obra de arte, a diferencia de la máquina, no sólo es el resultado de la imaginación, sino que opera imaginativamente, en vez de hacerlo en el reino de las existencias físicas. Lo que hace es concentrar y ampliar la experiencia inmediata. La materia formada de la experiencia estética expresa directamente en otras palabras los significados que se evocan imaginativamente; no limitándose a proporcionar, como el material que entabla nuevas relaciones en una máquina, medios que pueden ejecutar propósitos que van más allá de la existencia del objeto. Y, sin embargo, los significados atraídos, reunidos e integrados imaginativamente, se incorporan en la existencia material que aquí y ahora interacciona con el yo. La obra de arte nos propone el reto de ejecutar un acto de evocación y organización mediante la imaginación del que la experimenta. No se limita por tanto a ser meramente un estímulo y un medio para un curso franco de la acción. (Dewey 2008: 309)

Para el pensador estadounidense, el arte, es decir, la experiencia estética[5] resulta ser un reto porque más que el conocimiento racional o filosófico, es esta experiencia la que se muestra como completa y "pura"[6]. Es esta experiencia la que lleva en sí misma elementos significativos en la construcción de una experiencia plena y de la comunicación directa entre el hombre y el hombre. Hasta el punto de que el filósofo afirma que: "Al cabo, las obras de arte son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre hombre y hombre,

[5] Como han observado Di Gregori, Mattarollo y Rueda (2020), Dewey utiliza los términos "arte" y "experiencia estética" de forma ambigua en su obra, y especialmente en *Art as Experience*. A veces estos términos se vuelven sinónimos y tener una experiencia estética es tener una experiencia artística.

[6] Al respecto, se destaca el siguiente fragmento: "Si la literatura filosófica no hubiera abusado tanto del término «puro» para sugerir que hay algo mezclado e impuro en la naturaleza misma de la experiencia, y para denotar algo más allá de ésta, podríamos decir que la experiencia estética es experiencia pura. Porque es la experiencia libre de las fuerzas que impiden y confunden su desarrollo como experiencia; es decir, libre de factores que subordinan la experiencia tal como se tiene, a algo que está más allá de ella misma. Entonces el filósofo debe ir a la experiencia estética para entender lo que es la experiencia" (Dewey 2008a: 309).

que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia" (Dewey 2008: 118).

Pues bien, si los objetos de arte son esa experiencia pura que comunica de forma completa, las preguntas necesarias que hay que hacerse son al menos dos. La primera es: ¿Qué se comunica exactamente? Y la segunda: ¿Qué tipo de conocimiento presente en las obras de arte puede transmitirse?

Intérpretes como Freeland (2010) han destacado que el arte para Dewey funciona como un lenguaje aún más eficiente entre los hombres, en la medida en que se comunica a nivel de la experiencia misma. Podría decirse que comunica formas de vida, otras maneras de estar en el mundo, funcionando así como una ventana entre culturas. Cuando el lenguaje conceptual falla, hay que recurrir a la experiencia directa para establecer conexiones.

Ahora bien, como el arte comunica una experiencia, el arte se convierte en el medio más adecuado para transmitir al otro una posición diferente, lo que lo convierte en una herramienta muy importante en las sociedades democráticas, como lo demuestra la argumentación de Crick (2004). En este sentido, la comunicación del arte tiene también un fuerte poder social[7].

[7] Las palabras de Dewey son dignas de citarse aquí: "El arte es una cualidad que impregna una experiencia; no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. En ella un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos, se *hacen* estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico hacia su consumación. El material mismo es ampliamente humano. Así volvemos al tema del primer capítulo. El material de la experiencia estética en el ser humano –humano en conexión con la naturaleza de la que es una parte– es social. La experiencia estética es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan" (2008a: 369).

Todavía en esta línea se observa que el arte también comunica valores, es decir, hace común un tipo de perspectiva del mundo. En ese sentido, es un poder importante para la comunidad y para la política, pues demuestra que el individuo es siempre parte de un entorno con el que está en constante intercambio y compartición, como observa el filósofo en el siguiente fragmento.

> Porque es mediante actividades compartidas y mediante el lenguaje y otros medios de intercambio que las cualidades y los valores se hacen comunes a la experiencia de un grupo de la humanidad. Ahora bien, el arte es el modo más efectivo de comunicación que existe. Por esta razón la presencia de factores comunes o generales en la experiencia consciente es un *efecto* del arte. Cualquier elemento del mundo, cualquiera que sea el grado de individualidad en su propia existencia, es potencialmente común, como he dicho, porque es algo que puede entrar en interacción con cualquier ser viviente, justamente porque es parte del ambiente. Sin embargo, se hace una posesión común consciente, o es compartida, por medio de las obras de arte más que por ningún otro medio. La idea de que lo general está constituido por la existencia de clases fijas de cosas, ha sido destruida por el avance de las ciencias físicas y biológicas. La idea era un producto de condiciones culturales respecto al estado del conocimiento y a la organización social, que subordinaba a los individuos tanto en política, como en arte y filosofía. (Dewey 2008: 323).

En cierto sentido, como analizó Delgado Armero (2017), en Dewey lo que se comunica en el arte no es información práctica o formulaciones teóricas, sino una celebración de las cualidades mismas de la experiencia humana. Es decir, se comunica una experiencia del

mundo. Es por eso que el conocimiento estético difiere del conocimiento teórico, que señala y transmite algo en lugar de ser algo.

Curiosamente, según Dewey, los filósofos de toda la tradición han malinterpretado este fenómeno de la comunicación a través del arte. Vieron en esta transmisión una especie de inteligibilidad, que los indujo a tratar el arte como un conocimiento íntimo y privilegiado de la realidad. Esta posición tiene origen en la idea de Aristóteles de "considerar a la poesía más *filosófica* que la historia […] porque la poesía nos habla más bien de lo universal, la historia de lo particular" (2008: 320).

También según Dewey, el hecho de que tantos filósofos hayan tratado este tema sin llegar a ningún acuerdo parece sugerir "o que no ha tenido una experiencia estética, o que han permitido que su interpretación se determine por preconcepciones" (2008: 326). Esto debe ser así porque no parece posible que tal conocimiento sea al mismo tiempo:

> [El conocimiento de] las especies fijas, como en Aristóteles; el de las Ideas platónicas como en Schopenhauer; el de la estructura racional del universo como en Hegel; el de los estados de espíritu, como en Croce o el de las sensaciones con imágenes asociadas, como en la escuela sensualista; para mencionar algunos de los ejemplos filosóficos más sobresalientes. (Dewey 2008: 326)

Cabe destacar aquí que Dewey no niega la existencia de este sentimiento de revelación que surge del contacto con las obras de arte. Sin embargo, adoptando los modales de un científico natural, se limita a subrayar que la existencia de este fenómeno está aún por explicar.

En el siguiente movimiento de su argumentación, Dewey proporciona al lector algunas indicaciones de cómo interpreta el problema de la relación entre arte y conocimiento. Transforma la naturaleza del conocimiento que transmite el arte, afirmando que en la experiencia estética el conocimiento se convierte en algo más que en sí mismo, como puede leerse en el fragmento destacado a continuación.

> Lo que se insinúa en mi opinión es que la producción y en la percepción placentera de las obras de arte el conocimiento se transforma; se hace algo más que conocimiento, porque se mezcla con elementos no intelectuales para formar una experiencia que vale la pena como experiencia en sí misma. He propuesto a veces una concepción del conocimiento como «instrumental». La crítica ha atribuido significados extraños a esta concepción. Su enunciado verdadero es simple: el conocimiento es instrumental para enriquecer la experiencia inmediata mediante el control de la acción que ejercita. No quisiera imitar a los filósofos que he criticado y forzar esta interpretación en las ideas propuestas por Wordsworth y Shelley, pero una idea semejante a la que acabo de enunciar me parece que es la traducción más natural de su intención. (Dewey 2008: 327)

Pues bien, para el pensador estadounidense el conocimiento estético que emerge no es el de la ciencia en términos tradicionales, es decir, proposicional y conceptual. Es más bien lo que presenta "sus significados como materia de una experiencia clarificada, coherente e intensa o «apasionada»" (2008: 327). En otros términos, es un conocimiento directo.

Ahora bien, según la interpretación de Cazeaux (2017), el punto de Dewey es mostrar cómo este conocimiento, que trasciende el propio

conocimiento racional y puede ser independiente del lenguaje en palabras puede aplicarse al nivel humano; no es algo de otra realidad como una idea platónica, sino que es el resultado de la fusión de elementos no intelectuales e intelectuales. Así, el instrumentalismo de Dewey evidencia su deseo de no escapar del mundo sino, por el contrario, de avanzar hacia él.

Para Ryder (2011), en cambio, este punto es bastante relevante, ya que evidencia que Dewey está dispuesto a considerar que el arte está involucrado y transmite algún tipo de conocimiento. Sólo parece ser extremadamente cauteloso, en cuanto al tipo de conocimiento que está en juego. El conocimiento aquí no es del tipo de lo que se piensa, sino más bien del tipo que se vive[8].

En una línea de argumentación similar, Puolakka (2022) sostuvo que lo que está en juego para Dewey es el llamado "conocimiento experiencial". Es decir, el conocimiento que va más allá del saber racional porque es el saber hacer, investigar, amar, sentir, evitar, entre otros.

En términos más cognitivos, como propone el análisis de Chiodo (2007), lo que estaría presente aquí es que Dewey admite el conocimiento del arte como un tipo de conocimiento que reúne de manera más adecuada al sujeto y al objeto, como se puede leer abajo.

> La experiencia estética, si es arte, es casi el símbolo más poderoso de esa "unión" entre el espacio del objeto y el espacio del sujeto, que significa, sobre todo, la posibilidad de que el sujeto conozca el objeto. El arte, que es experiencia, es entonces conocimiento, porque la experiencia significa en su grado más alto, que es su grado artístico, esa "unión" entre objeto y sujeto que es casi ya verdadera, porque está casi ya dada.
>
> La noción de experiencia estética de Dewey, entonces, que alcanza la cima del estatus artístico, guarda un espacio esencial, que es el de la función gnoseológica del lado sensorial que el arte tiene el poder de ejercer (Chiodo 2007: 45).[9]

Por eso, en cierto sentido, la hipótesis de Dewey es cognoscitiva, porque defiende que el arte transmite cierto conocimiento, el de la experiencia directa, el de los valores, el de las sensaciones casadas con la imaginación y la expresividad. Sin embargo, Dewey no reduce la estética a la epistemología, sino que modifica las dos para que ambas sean perspectivas distintas e igualmente relevantes. Esta forma de resolver el problema está marcada, como señala Chiodo, por el carácter profundamente empirista de su filosofía, además, por supuesto, de su pragmatismo que pretende reorientar la filosofía hacia el mundo y la acción.

Otro punto para destacar es que, como ha mostrado Bresnahan (2014), el conocimiento impartido por el arte, al igual que el conocimiento ético para Dewey, es un conocimiento que debe guiar al individuo hacia la acción. El conocimiento puede ser la base de la deliberación, la planificación y el juicio, pero además debe dar lugar a la acción. Si bien la diferencia entre los agentes morales y los artistas radica únicamente en los propósitos de cada uno, no necesariamente difieren en el camino que se toma para lograr ese propósito[10].

[8] Todavía según la interpretación de Ryder (2011), debido a que la experiencia no puede reducirse a la lógica, y a que el arte es un tipo de conocimiento de la experiencia vivida, la dimensión cognitiva del arte en Dewey es mucho más amplia que algunas teorías rivales como las de la analítica contemporánea. El carácter profundamente naturalista de Dewey proporcionaría una gama más amplia de interpretaciones.

[9] La traducción es propia.

[10] Es importante aclarar que en Dewey (2008a) la teoría estética es siempre más que estética. Según interpreta Bresnahan (2014), la teoría del arte del filósofo estadounidense no se reduce a los dualismos que pretendía evitar. Hay un carácter ético y

Del mismo modo, Freeland también insiste en que el conocimiento experiencial que transmite el arte, tal y como lo pensaba Dewey, es un tipo de conocimiento que sirve como herramienta para transformar y manipular. Más que percibir, el arte es un conocimiento que puede alterar el mundo que rodea a los individuos. En este sentido, destacan las palabras de la propia intérprete.

> Yo clasifico el enfoque artístico de Dewey dentro de las teorías cognitivas porque aplicó esta explicación pragmatista del conocimiento al análisis del arte en su libro *Art as Experience*. Insistió en el papel del artista para hacer posible que la gente perciba, manipule o lidie de cualquier otro modo con la realidad. El arte tiene una función en nuestra vida y no debe ser lejano ni esotérico. El arte no es sólo algo que hay que guardar en un estante, sino algo que la gente usa para enriquecer su mundo y sus percepciones. Sostenía Dewey que el arte puede ser una fuente de conocimiento tanto como la ciencia. El arte transmite conocimiento acerca de cómo percibir el mundo que nos rodea, algo que no es fácil de reducir a una serie de proposiciones… (Freeland 2010: 120).

Curiosamente, como aclara Freeland, las ideas formuladas por primera vez por Dewey sobre esta relación entre el arte, el conocimiento y la experiencia, y la concepción de que el arte funciona como un lenguaje, fueron desarrolladas posteriormente por otro filósofo estadounidense llamado Nelson Goodman[11].

práctico, propiamente integrador en su experiencia estética que es también moral y ética y que se puede encontrar en varios pensadores como Santayana y Dewey.

[11] Según Pérez Carreño, la reflexión estética desarrollada por Goodman está marcada por un predominio del tema epistemológico. Su principal interés radicaba en entender las artes como un tipo de lenguaje, y en su teoría estética pretende explicar cómo este lenguaje genera y transmite conocimiento sobre el mundo. Para el filósofo contemporáneo, "lo valioso de la actividad artística es, en buena medida, su capacidad para crear nuevas formas de comprensión del antiguo mundo, que lo convierten en un nuevo, de descubrimiento de prejuicios, de modificación en la visión habitual de la realidad, hasta rejuvenecerla y recrearla" (Pérez Carreño 1999: 107).

[12] Investigaciones recientes como la de Luque Moya (2019) han reconocido a John Dewey como un pionero de la estética cotidiana, en tanto que su estética pretendía reconectar la experiencia estética con la experiencia de la vida, no restringiéndola a los objetos de arte. En cuanto a la estética de lo cotidiano contemporánea, podría separarse en dos vertientes. Una que se inspira en el pragmatismo, como Leddy (2012), y otra que no, como es el caso de Saito (2007).

[13] En Berleant (1992) la estética ambiental también parece haber recibido una importante influencia filosófica de Dewey. El medio ambiente, en su constante transformación debido a la interacción entre el hombre y la naturaleza, se convierte en objeto de reflexión de la estética.

[14] La Somaestesia desarrollada por Shusterman (2008) ha sido uno de los aportes más recientes. Partiendo de la estética pragmatista de Dewey, Shusterman piensa en el lugar del cuerpo como espacio estético.

[15] Para una comprensión más detallada de cómo la estética de Dewey ha servido a diferentes ramas de la estética contemporánea remitirse a la lectura de Dreon (2021).

3. Conclusiones y reverberaciones contemporáneas

La estética pragmática de Dewey es una fuente considerable para los pensadores contemporáneos. Esto se debe a una serie de razones, entre ellas, a que el pensador abordó varios problemas relevantes, y siempre lo hizo desde una perspectiva amplia de la experiencia estética, lo que permite nuevas relecturas bastante fecundas del problema.

De hecho, una breve reseña de la estética contemporánea señala que diferentes ramas de estudio, especialmente en el mundo de habla inglesa, tienen raíces en las concepciones deweyanas. Según Dreon (2021), se pueden destacar la estética de lo cotidiano[12], la estética ambiental[13] o la somaestética[14], todos proyectos que directa o indirectamente reconocen la influencia del filósofo[15].

Esta influencia también se puede notar cuando se trata el problema específico de la relación entre el arte y el conocimiento. En particular, como se demuestra en este trabajo, Dewey adopta un cierto tipo de postura cognitivista suave, en la que reconoce que el arte transmite conocimiento, sin embargo, este conocimiento es el de la experiencia misma, y no una esencia, realidad o concepto.

En términos contemporáneos, como lo expresó Puolakka (2022), sería conocimiento experiencial. Esta forma de pensar el cognitivismo ha sido revisada por una serie de pensadores desde Nussbaum (2016) hasta Carroll (2002), quienes enfatizan la posibilidad de pensar un cognitivismo literario no proposicional.

Pues bien, en el caso de los citados intérpretes, la literatura se convierte en un tipo de saber que se transmite y que se diferencia de los demás. Tanto Nussbaum (2016), Carroll (2002) como Puolakka (2022), enfatizan la posibilidad del conocimiento de la experiencia, y por tanto de la moral y la ética. El conocimiento, que, como se vio en el transcurso de esta investigación, no se distingue completamente del conocimiento estético, ya que ambos son formas de abordar la experiencia humana.

De hecho, el propio filósofo enfatizó que había una función moral en las artes. Estos serían los encargados de librar a los hombres de sus prejuicios, rompiendo las cadenas del hábito, mejorando así la capacidad de sentir y también de experimentar la vida.

En resumen, cuando se observa de cerca el proyecto filosófico de Dewey, atento a los cambios en el significado de los conceptos y la forma en que el pensador se esfuerza por barrer los límites entre las disciplinas filosóficas, se comprende que el arte transmite un conocimiento valioso porque nos permite conocer mejor la vida, no a través del habla, sino a través de la experiencia.

En palabras de Dewey, se puede entender que el arte y el conocimiento que transmite, si bien representan un desafío, son también un esfuerzo que ayuda a completar la reflexión filosófica, en la medida en que el arte puede transportar al individuo más allá de sí mismo y de su sociedad. Es decir, proporciona un recorrido por otras experiencias tan valiosas como el conocimiento racional, pero mucho más profundas e intraducibles lingüísticamente.

Referencias

Acampado, Adrian G. (2018), "Undestanding Experience: Dewey's Philosophy", *International Journal of Education Research and Philosophy*, 1, 1: 1-16.

Alexander, Thomas M. (1987), *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling* (Albany: State University of New York Press).

Berleant, Arnold (1992), *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press).

Bozal, Valeriano (ed.) (1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II (Madrid: Visor).

Bresnahan, Aili (2014), "Toward a Deweyan theory of ethical and aesthetic performing arts practice", *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 1, 2: 133-148.

Carroll, Noël (2002), "The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60, 1: 3-26.

Cazeaux, Clive (2017), *Art, Research, Philosophy* (Londres y Nueva York: Routledge).

Chiodo, Simona (2007), "Estetiche empiristiche", en Russo (2017: 35-47).

CRICK, Nathan (2004), "John Dewey's Aesthetics of Communication", *Southern Communication Journal*, 69, 4: 303-319.

D'AGNESE, Vasco (2019), *Dewey, Heidegger, and the Future of Education. Beyondness and Becoming* (Charm, Switzerlan: Palgrave Macmillan).

DELGADO ARMERO, Sebastián (2017), *Aproximación a la experiencia estética en el pensamiento de John Dewey,* Trabajo de conclusión de Grado de Licenciatura en Filosofía, (Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana). [Disponible en http://hdl.handle.net/10554/38140]

DEWEY, John (1935), "An Empirical Survey of Empiricism", *Studies in the History of Ideas,* 3: 3-22.

____ (1948), *La experiencia y la naturaleza*, trad. de José Gaos (México: FCE).

____ (1969), *The Early Works, 1889 – 1892,* vol. 3: *Early Essays and Outlines of a Critical Theory of Ethics* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press).

____ (2008), *El arte como experiencia*, trad. de Jordi Claramonte (Barcelona: Paidós).

DI GREGORI, M. Cristina, MATTAROLLO, Livio y RUEDA, Leopoldo (2020), "Art as experience, experience as art", en Maarhuis y Rud (2020: 13-28).

DREON, Roberta (2021), "Introducing to Pragmatist Legacies in Aesthetics", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, XIII, 1: 1-15.

FESMIRE, Steven (2015), *Dewey* (Londres y Nueva York: Routledge).

FREELAND, Cynthia (2010), *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, trad. de María Cóndor Orduña (Madrid: Cátedra).

GAUT, Berys (2003), "Art and Knowledge", en Levinson (2003: 436-450).

HICKMAN, Larry A., FLAMM, Matthew C., SKOWRONSKI, Krzysztof P. & REA, Jennifer A. (eds.), *The Continuing Relevance of John Dewey. Reflections on Aesthetics, Morality, Science, and Society* (Amsterdam y Nueva York: Rodopi).

LEDDY, Thomas (2012), *The Extraordinary in the Ordinary: the aesthetics of everyday life* (Peterborough, Ontario: Broadview Press).

LEVINSON, Jerrold (ed.) (2003), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press).

LUQUE MOYA, Gloria (2019), *El pulso estético de la vida cotidiana. Un estudio comparado entre John Dewey y Confucio* (Granada: Editorial Comares).

MAARHUIS, Patricia L. y RUD, A. G. (eds.) (2020), *Imagining Dewey: Artful Works and Dialogue about Art as Experience* (Leiden/Boston: Brill Sense).

MALECKI, Wojciech (ed.) (2014), *Practicing Pramatist Aesthetics: critical perspectives on the Arts* (Amsterdam y Nueva York: Rodopi).

MUHIT, Abdul (2013), "Notion of 'Experience' in John Dewey's Philosophy", *Philosophy and Progress*, LIII-LIV: 10-24.

NUSSBAUM, Martha (2016), *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, trad. de Rocío Orsi Portalo y Juana María Inarejos Ortiz (Madrid: Antonio Machado Libros).

PÉREZ CARREÑO, Francisca (1999), "Nelson Goodman", en Bozal (1999: 106-111).

PUOLAKKA, Kalle (2022), "Learning from Literary Experience", *Journal of Aesthetic Education*, 56, 1: 58-73.

RUSSO, Luigi (ed.) (2007), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (Palermo: Centro Internazionale Studi de Estetica).

RYDER, John (2011), "Experience, Knowledge and Art", en Hickman *et al.* (2011: 9-26).

SAITO, Yuriko (2007), *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press).

SHUSTERMAN, Richard (2008), *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press).

____ (2014), "The Invention of Pragmatist Aesthetics: Genealogical Reflections on a Notion and a Name", en Malecki (2014: 11-32).

Archivo

Gisela Fabbian es Doctora en Filosofía y Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín, donde se desempeña como docente de Introducción a la Filosofía en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo. Es Investigadora Principal del Centro de Investigaciones Filosóficas; su ámbito de investigación es la historia de las ideas estéticas en la Argentina. Ha publicado *La transfiguración estética. Arte e identidad cultural en el pensamiento de Bernardo Canal Feijoo* (2019). Es, asimismo, autora en colaboración de la edición crítica de *Escritos profanos* (2019) de Bernardo Canal Feijóo. Correo electrónico: giselafabbian@yahoo.com.ar

Maximiliano Crespi es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata). Investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, docente e investigador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-FaHCE-UNLP) e Investigador Inicial en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), es autor de *Viñas crítico. Notas, apuntes, variaciones* (2008), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (2011), *Jaime Rest: función crítica y políticas culturales (1953-1979). De Sur al CEAL* (2013), *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* (2015), *El objeto total. Dos imágenes del estudio* (2018), *Pasiones terrenas. Amor y literatura en tiempos de lucha revolucionaria* (2018), *La revuelta del sentido. El paso (no) literario de León Rozitchner* (2019), *Tres realismos. Literatura argentina del siglo 21* (2020) y *Un poco demasiado. Notas sobre el chantaje del presente* (2022). Correo electrónico: maxicrespi@gmail.com

AFORISMOS METÓDICOS

· Carl Einstein ·

Traducción, introducción y notas de Gisela Fabbian y Maximiliano Crespi

Carl Einstein

Aforismos metódicos

Traducción, introducción y notas de Gisela Fabbian (UNSAM) y Maximiliano Crespi (IdIHCS, CONICET-FaHCE/UNLP)

DOI: 10.36446/be.2023.62.331

Resumen
El texto de Carl Einstein (1895-1940) que aquí se presenta en español vio la luz en francés en 1929 en el primer número de la revista *Documents* (1929). En el marco de un singular cruce disciplinario en el que la historia y la teoría del arte son abordadas desde perspectivas teóricas renovadoras como la antropología, la sociología y la etnología cultural, "Aphorismes méthodiques" testimonia el giro teórico que Einstein había dado hacia la etnología desde mediados de la década de 1910.

Palabras clave
Documents; Cubismo; Surrealismo; Vanguardia; Filosofía del arte

Methodological Aphorisms

Abstract
The text by Carl Einstein (1895-1940) presented here in Spanish was first published in French in 1929 in the inaugural issue of the journal *Documents* (1929). Within the framework of a unique disciplinary intersection, in which the history and theory of art are approached from innovative theoretical perspectives such as anthropology, sociology, and cultural ethnology, "Aphorismes méthodiques" attests to the theoretical turn that Einstein had taken towards ethnology since the mid-1910s.

Keywords
Documents; Cubism; Surrealism; Avant-garde; Philosophy of Art

Recibido: 12/03/23. Aprobado: 24/03/23.

El texto de Carl Einstein (Neuwied 1895 - Lestelle-Bétharram 1940) que aquí se presenta en español vio la luz en francés en 1929 en el primer número de la revista *Documents*. Por entonces, el singular escritor, historiador y crítico de arte, nacido en Alemania, residía desde hacía un año en París. En su paso previo por Berlín ya había realizado diversos estudios en filosofía e historia del arte con el teórico y crítico del arte Heinrich Wölfflin, el historiador y antropólogo cultural Kurt Breysig, el filólogo y helenista Ulrich Wilamowitz y el filósofo y sociólogo George Simmel. Ya entre 1905 y 1907, había regularizado asiduos viajes a la capital francesa donde entraría en contacto con los movimientos de vanguardia percibiendo el cambio de sensibilidad con relación a las experiencias estéticas. En 1929, junto a Georges Bataille, Georges Wildenstein, George-Henri Rivière y Michel Leiris, funda *Documents*, uno de los principales órganos de difusión, expresión y discusión del surrealismo disidente (véase Joyse 2003). La revista publicaba artículos reflexivos en torno a la historia y la teoría del arte con relación a perspectivas teóricas renovadoras como la antropología, la sociología y la etnología cultural. En este marco, Einstein implementa los métodos de esta ciencia como modo de abordar el estudio del arte de vanguardia, estableciendo "puentes audaces y sólidos" entre el arte y la etnología (Meffre 2002: 24). Este singular cruce disciplinario, que se puede percibir claramente en tres de sus artículos publicados en la revista, confirma de hecho el giro teórico que Einstein había dado hacia la etnología desde trabajos como *Negerplastik* de 1915 y *Afrikanische Plastik* de 1921 (véase Von Sydow 1927).

Además de sus renovadores textos críticos, *Documents* reproducía en sus páginas obras de arte de las vanguardias, así como fotografías, imágenes de objetos extraños, dibujos, y comics (véase Ades y Baker 2006). Pero la disposición de estas piezas distaba mucho de presentarse como simple ilustración o mero acompañamiento visual de la letra impresa. Al contrario: como señala Uwe Felckner, "las reproducciones de la revista estaban intelectualmente organizadas de tal modo, que la composición y las comparaciones entre imágenes daban también lugar a una concepción surrealista de la historia del arte" (2008: 18). Ese rasgo morfológico característico de *Documents* se hace también ostensible en, por ejemplo, el trabajo sobre Picasso que sucede a los "Aphorismes méthodiques" que, en términos proposicionales, funcionan como una especie de manifiesto de la matriz teórico metodológica sobre la que Einstein instituye la singular concepción historiográfica del arte del siglo XX.

El procedimiento de ensamble de imágenes y texto no era nuevo, lo había implementado en *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, aparecido en Berlín en 1926. En ese volumen, concebido como esbozo de representación global de la historia del arte del siglo XX desde un conjunto de fragmentos críticos, Einstein no hace un simple recuento histórico de hechos artísticos ni una serie de análisis de obras particulares; plantea, en cambio, un nuevo modelo de historización crítica producida desde el punto de vista de la teoría del arte plástico, más precisamente desde el cubismo, y sin duda valioso para pensar las condiciones de desarrollo historiográfico en otros campos estéticos (Didi-Huberman 1997). Desde el concepto de inespecificidad, Einstein rompe la linealidad progresiva y cronológica de la serie autorregulada por la relación derivativa. No ordena el mundo en la lógica del árbol de dependencias. Lee y escribe sus lecturas transvisualmente, inmerso en una lógica alucinatoria que no se prohíbe la asociación a través de saltos, discontinuidades, anacronismos y formulaciones retroactivas. De esa manera consigue de hecho redisponer visibilidades en función de una transformación del sentido que excede los límites de lo estrictamente estético. Y, en efecto, sobre este punto crucial vuelve al redactar los "Aphorismes méthodiques" donde parece haber tomado conciencia efectiva de ello cuando afirma que la historia del arte no podía concebirse desde un paradigma de autonomía y especificidad. Por el contrario: a su juicio, la historia del arte era una lucha, pero no una lucha entre las poéticas y los estilos por conseguir la hegemonía en un campo excluido, sino la lucha de las experiencias de visibilidad propiciadas por la mediación de las obras frente al mundo.

Como lo acredita el trabajo de Gasch (2006) al describir su deriva militante de izquierda, el compromiso que Carl Einstein asumió en su campo de trabajo, con relación al arte y a su historización crítica (tanto en su singular interpretación del potencial transformador del cubismo como en su incorporación al marco de pensamiento activo en *Documents*), tuvo su correlato en su itinerario político. Unos y otros aspectos de lo humano, como se puede leer en las páginas de los "Aphorismes" aquí traducidos, estuvieron para él siempre –e indisolublemente– unidos.

Referencias

ADES, Dawn y BAKER, Simon (2006), "Introduction", en *Undercover Surrealism. George Bataille and Documents*, catálogo de la exposición, Hamburg Kunsthalle (Cambridge: MIT Press): 22-31.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), "Hacia una antropología de la forma: Carl Einstein", en *Lo que vemos lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial): 151-160.

EINSTEIN, Carl (1915), *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der weißen Bücher).

Einstein, *Aforismos metódicos,* 99-110

____ (1921), *Afrikanische Plastik* (Berlin: Wasmuth).
____ (1926), *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Propyläen).
____ (2002), *La escultura negra y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili).
____ (2006) *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la guerra civil española*, ed. por Ewe Flekcner (Barcelona: Mudito & Co).
____ (2008), *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias* (Valencia: Lampreave & Millán).
FLECKENER, Uwe (2008), "Una vida en rebeldía", en Eisntein (2008: 11-21).
GASH, Sebastià [1938] (2006), "El rol de los intelectuales", Einstein (2006: 28-31).
JOYCE, Conrad (2003), *Carl Einstein in "Documents" and his collaboration with George Bataille* (Filadelfia: New Publisher).
MEFFRE, Liliane (2002), "Escritos de Carl Einstein sobre el arte africano", en Einstein (2002: 13-25).
STORFER, Adolf Josef (ed.) (1927), *Almanach der Psychoanalyse*, Bd. 2 (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag).
VON SYDOW, Eckart (1927), "Die Wiedererweckung der primitiven Kunst", en Storfer (1927: 183-189).

AFORISMOS METÓDICOS[1]

La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, los espacios inventados y las figuraciones.

En los últimos veinte años, se ha asistido a una reducción de la realidad mecanizada y a un crecimiento de la invención alucinatoria y mitológica.

La pintura es una contracción, una detención de los procesos psicológicos, una defensa contra la huida del tiempo y, por tanto, una defensa contra la muerte. Se podría hablar incluso de una concentración de sueños.

Es significativo que el cambio más fuerte se haya centrado sobre las nociones abstractas, colocadas bajo el signo de la eternidad, mientras se descuidaba la intuición visual, a la que se le exigía la fidelidad de un servidor. La vista se ha identificado con los objetos rígidos que la mayoría de las veces son su contenido. Estos objetos, que se expresaban con palabras invariables, se volvieron a-funcionales: se construía así un contraste entre el supuesto tiempo funcional (cargado por los procesos psicológicos) y un espacio rígido exterior al tiempo y a lo psicológico. Pero no se comprendió que este tiempo rígido, formulado por abstracciones, no es más móvil que la noción de espacio.

Para transformar este espacio en una función psicológica móvil, primero había que eliminar los objetos rígidos, receptáculos de las convenciones: había que cuestionar la propia mirada.

El espacio era visto como la base rígida de la existencia y como el signo mismo de la duración. En este sentido, el arte se utilizaba para

[1] Publicado en *Documents*, n° 1, 1929. pp. 32-34.

representar a los muertos; la imagen debía garantizar la supervivencia. Se pueden observar dos tipos diferentes de representación de los muertos:

1° Una representación naturalista que no se debe explicar –como se hace casi siempre– por la alegría de vivir, sino por el miedo a la muerte. El hombre, obsesionado por el miedo a la muerte, intenta eternizar la existencia del antepasado y sostener la continuidad perpetua de la familia o la tribu; en este sentido, la familia no es sólo la alianza de los vivos, sino el conjunto de los vivos y los espíritus de los muertos. Cuanto más se hace vivir a los muertos en la imagen, más se toma distancia de las formas monstruosas de los espíritus malignos, y así se los olvida. Es casi una forma de desencantamiento.

2° Existe una especie de realismo metafísico en el arte exótico y arcaico. En él no se busca representar al propio muerto, sino a su *Kâ* o su *âme d'ombre*[2]; de esta representación de sustancias indestructibles surge un arte de lo estático y lo permanente. Emergería así una forma de explicar el carácter tectónico de dichas obras de arte.

La obra de arte religiosa es, por así decirlo, producida por lo invisible, causada por la desaparición, la inexistencia de un ser. La obra de arte es una protección contra lo invisible que merodea en todas partes y aterra; una barrera contra el animismo difuso que amenaza con destruir al creyente. El naturalismo del hombre religioso es una defensa contra las monstruosidades de la fantasía religiosa. Frente a las infinitas y rápidas analogías de esta imaginación se dispone un canon y unas formas académicas. Este academicismo es signo de limitaciones psicológicas y de una temerosa cerrazón mental.

La obra de arte religiosa se ajusta a un canon porque es mágica: esto significa que debe poseer cualidades precisas para provocar los efectos mágicos deseados –y es por eso que debe repetirse fielmente

[2] Subrayado en el original

en todos los detalles, ya que el más mínimo cambio podría comprometer el resultado. Esto explicaría en parte el carácter conservador del arte arcaico y exótico. Este dogmatismo hace que dicho arte se sitúe fuera de los procesos históricos –al punto que termina en una mnemotecnia de formas totalmente mecanizada.

Las proporciones de estas obras de arte (su composición) no están determinadas en un sentido naturalista, sino simbólico; es decir, un elemento –quizá sin importancia desde el punto de vista de la forma– puede convertirse, por su importancia mitológica, en el centro de toda una configuración.

Las estatuas de los antepasados pueden así definirse como una especie de memoria fija: lo duradero se daba como no sujeto a la muerte y de esto resultaba una forma estática. Se crean imágenes adoradas de los muertos deificados y de un mundo perfecto. En este sentido, podemos hablar de un naturalismo religioso en el que los muertos, precisamente por su posición trascendental, por el mismo hecho de su muerte, son más fuertes que los propios vivos.

Naturalismo religioso: el mundo se reconoce como una creación divina, esta noción se confirma por una creencia optimista. Con un escepticismo progresivo, no sólo se disocian las creencias y las nociones abstractas, sino también la vista y el legado visual. El mundo y los objetos ya no son los prototipos divinos y eternos, imitados por resignación religiosa o con la esperanza de crear fuerzas con la ayuda de los objetos.

Pero aun en esos momentos en los que se empieza a dudar de las nociones abstractas, se sigue creyendo, de forma ingenua, en la supuesta persistencia de la vista o del espacio. Más tarde, se ataca con el mismo escepticismo, signo de una ínfima libertad humana, al espacio supuestamente constante y uniforme. Se descubre un pluralismo de espacios específicos. Ya no se procede por un desvío a través

de objetos y se intenta una figuración directa. Así, el motivo se percibe como una interrupción del proceso visual directo (el motivo es ahora un impedimento), y se crean figuras alucinatorias que corresponden a un proceso autista. Se ve al mundo convencional como a un conjunto de signos agotados. Y se aspira, siguiendo el ejemplo del matemático y del físico que construyen sus espacios específicos, a crear figuraciones adecuadas al tema para dar *soluciones elegantes* en el orden psicológico. Hay una ruptura total entre el objeto y el conjunto de signos mecanizados y convencionales que, por su fácil comprensión y su uso múltiple, son apreciados biológicamente. El objeto es un conjunto de experiencias mixtas y, por ello, puede desencadenar un gran número de reacciones diferentes.

Sin embargo, la figuración es un signo pictórico específico creado por un proceso puramente óptico y completamente alejado de las experiencias mixtas. Además, está especializada desde el punto de vista del órgano visual y, por tanto, desempeña un papel independiente en los procesos psicológicos.

La representación realista del Renacimiento se corresponde más o menos con una literatura utópica. En estos cuadros se muestra una teleología optimista: el más allá se sustituye por una heroización correspondiente a la mitología antigua.

En la época del Renacimiento, el macrocosmos estaba en armonía con el microcosmos. Había una especie de naturalismo del canon y del arquetipo, en el que se creía porque los procesos psicológicos parecían adecuarse a los procesos de la naturaleza.

Hoy en día, se ha declarado una desproporción entre los procesos psicológicos y los naturales: estos últimos ya no dan indicaciones en lo que respecta al orden psicológico y al de las experiencias autónomas. Se observa una violenta especialización de las leyes y, por tanto, una limitación de su poder. Debido a esta especialización de la física y del pensamiento científico, la naturaleza se ha convertido, por así

decirlo, en una convención científica y limitada, y la visión se ha vuelto más autónoma, más autista y más humana.

Toda ley psicológica es puramente cualitativa, y sus consecuencias pueden ser contradictorias: con esto se quiere decir que un mismo proceso psicológico puede dar lugar a reacciones contradictorias.

La psicología teleológica del Renacimiento interpretó las facultades psicológicas en un solo sentido: se desarrolló una psicología estática a partir de contenidos objetivos, no de procesos psicológicos. Era una época que ignoraba el drama.

El Renacimiento definía la naturaleza como una obra de arte, conforme a las leyes físicas y, al mismo tiempo, perfectamente conforme a la razón humana (interpretación pagana del catolicismo). Así, se creía que la obra de arte, al ser del mismo orden que la obra natural, poseía una verdad en sí misma; que podía hacerse, por así decirlo, siguiendo reglas matemáticas como las de la proporción y la perspectiva. Se constata la renovación de un fetichismo científico, que pretende encerrar una realidad, que pretende determinar la identidad del hombre con una realidad exterior.

Sin embargo, se distingue hoy claramente entre las analogías libres y la secuencia de formas biológicas. La imagen que se forma de estas últimas no es más que un signo de cautiverio. La noción de naturaleza se ha convertido en la suma de construcciones tan especiales que casi ha dejado de tener relevancia humana. Está tan impregnada de cálculos y construcciones que no es más que una alucinación intelectual, que ya no encierra ninguna realidad directa: un mundo de signos racionales casi arbitrarios.

A estos complejos artificiales se oponen las figuraciones autistas y libres. Aunque las concepciones científicas son el resultado de suposiciones arbitrarias, se les quiere dar un valor general mediante

una lógica uniforme; pero el artista es menos pretencioso que el científico y no está hechizado por las unidades como él. Si los académicos quieren recuperar algún crédito, deben salir de este fetichismo de la unidad y limitar el valor de sus leyes. En este sentido, se ha dado un primer golpe con la eliminación de la noción de infinito, una herencia religiosa.

Es precisamente el significado concreto de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinante, lo que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y de la estafa de una continuidad monótona.

Carl Einstein.

Comentarios Bibliográficos

Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.). *El genio en el siglo XVIII*. Barcelona: Herder Editorial, 2022, 334 páginas.

El libro *El genio en el siglo XVIII* presenta un mapa de las ideas relativas al concepto de genio desarrolladas en el período moderno. La noción de genio es clave para la estética moderna: permitió pensar el origen de la obra de arte y la creación artística sin apelar a causas sobrenaturales, como la inspiración divina sostenida por la antigüedad clásica. El genio, en el proceso de secularización de la modernidad, pasa a ser una tipología humana específica y excepcional. Esta noción generó numerosos interrogantes en la época respecto a las condiciones de emergencia de ese talento, su relación con la naturaleza y con el mundo social, y su desarrollo posible en el ámbito de las ciencias, entre tantos otros temas.

En este libro, Luciana Martínez y Esteban Ponce reúnen una serie de trabajos realizados por un grupo internacional de investigadores de la filosofía moderna que abordan la cuestión del genio a partir del estudio de autores de las tradiciones inglesa, francesa, italiana, alemana e hispanoamericana. Cada trabajo revisita la obra de un filósofo en particular o de una corriente de pensamiento. Además de analizar la importancia de este tema en autores reconocidos del período, este volumen explora algunas interpretaciones menos visitadas, como las referencias a autores de las colonias americanas o las reflexiones de intelectuales mujeres. Martínez y Ponce presentan los temas ordenados cronológicamente, lo que permite apreciar en una lectura continua del libro el derrotero de la cuestión a través de las distintas tradiciones, en sus puntos de contacto y divergencias.

En "El concepto de 'genio' en la Francia pre-ilustrada", Nicolás Olszevicki sostiene que las discusiones sobre genio en el siglo XVIII tienen importantes antecedentes en el siglo anterior. Para ello, y luego de un repaso por nociones de la antigüedad griega y romana, se concentra en las discusiones sobre la creación artística en la modernidad temprana. En particular, reconstruye las reflexiones de representantes de la *Querella de los antiguos y los modernos* como una instancia clave de resignificación de la figura del genio.

Boletín de Estética 62: 111-123, 2023
ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2023.62.335

Por su parte, en el trabajo "Una feliz combinación en el cerebro: la genialidad en J.-B. Dubos", Kamila Babiuki analiza las referencias al genio en la obra *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, de amplia influencia durante el siglo XVIII. Babiuki reconstruye el modo en el que Dubos, diferenciándose de las concepciones metafísicas de la antigüedad clásica, define la genialidad no como una inspiración divina sino como una armoniosa organización corporal, desde una comprensión fisiológica.

Esteban Ponce en "Diderot: el genio y la bestia" afirma la importancia decisiva de las reflexiones de Diderot en la evolución histórica del concepto de genio, como eslabón entre los desarrollos ingleses y alemanes. A partir del análisis de pasajes textuales específicos, Ponce presenta cómo Diderot reformuló el problema del genio adoptando una perspectiva materialista no mecanicista que le permitió dar cuenta de la dinámica productiva de la creación tomando distancia de las explicaciones racionalistas y sentimentalistas de la experiencia.

El trabajo escrito por Luís F.S. Nascimento, "Crear y apreciar: el genio en la Inglaterra del siglo XVIII", indaga las nociones de juicio e ingenio en el pensamiento inglés ilustrado. Nascimento distingue y contrapone los usos de estas nociones en autores como Locke, Shaftesbury y Addison para analizar sus posiciones estéticas y sus modos de entender tanto la actividad artística como la labor filosófica.

En "La imaginación creativa y el ejercicio del genio en la filosofía de David Hume", Valeria Schuster explora desde una renovada perspectiva las reflexiones del autor inglés respecto a los usos creativos de la imaginación. A partir de una lectura pormenorizada de pasajes de *Tratado de la naturaleza humana*, *Sobre la norma del gusto* y otros escritos seleccionados del autor, Schuster analiza las referencias de Hume respecto a las capacidades creativas de la mente, la variedad de talentos y sus posibles causas y condiciones.

Alexandre Amaral Rodrigues en "El genio y la naturaleza humana según Gerard" pone en contraste las reflexiones de este representante de la ilustración escocesa con ciertos postulados filosóficos de la tradición inglesa de Young, Locke y Hume. Con esto, Rodrigues examina cómo Gerard en su escrito *Ensayo sobre el genio* construye su concepción de naturaleza humana y de qué modo inserta en la mecánica de la ciencia de la naturaleza la cuestión de la genialidad.

En "Dos glosas sobre Alexander Gottlieb Baumgarten dentro de la historia del concepto de genio en el siglo XVIII", Julio del Valle presenta un análisis etimológico de los términos asociados a la genialidad desde la antigüedad clásica para precisar aquellos sentidos en uso a finales del siglo XVIII en el ámbito alemán. En función de eso, indaga el lugar que el concepto de genio tiene en la obra de Baumgarten, definido como una manifestación de la capacidad inventiva del ingenio o talento humano.

Luciana Martínez expone, en su trabajo "El genio de Kant", las tesis desarrolladas al respecto por el sabio de Königsberg en su célebre *Crítica del juicio*. Martínez reconstruye cómo la genialidad, desde la perspectiva kantiana, es un talento para el arte y no para las ciencias. A través del análisis de los ejemplos de Homero, Wieland y Newton Kant define al genio como un don de la naturaleza, una disposición innata del ánimo que no se puede adquirir.

En "La idea de genio en Herder y el *Sturm und Drang*", Virginia López Domínguez analiza cómo se fue construyendo la concepción romántica del genio en autores alemanes de finales del siglo XVIII en oposición a la hegemonía cultural francesa. En particular, trabaja la obra de Herder y sus reflexiones sobre Shakespeare como base filosófica de esa idea romántica que postuló al individuo genial como el ejemplar más elevado de lo humano.

María Verónica Galfione problematiza en "Genialidad fragmentaria: el acercamiento de Schlegel al problema de la subjetividad moderna" el tratamiento de la cuestión del genio en la obra del autor alemán. Para Galfione es necesario repensar cómo Schlegel concibe el problema de la subjetividad libre, a distancia de aquellas interpretaciones que han subsumido su obra tanto a la concepción de genialidad sostenida por el *Sturm und Drang* como a la lectura hegeliana de la ironía romántica.

En "El genio en el camino de Novalis hacia el idealismo mágico", Miguel Alberti ofrece una interpretación de cómo en la obra de Hardenberg la genialidad es una cuestión metafísica, además de estética, que se vincula

con la realización de la vida propia y el vínculo con el mundo exterior. A partir de una periodización de la obra del autor, Alberti presenta los vínculos del genio con la moralidad, la constitución del mundo y el llamado "idealismo mágico".

En "*Inventio* y verdad según Vico", Manuela Sanna analiza la noción de ingenio y su vínculo con la fantasía en el pensamiento de Vico en un escrito poco recuperado por los estudiosos: *Vici vindiciae*. Sanna propone precisar esta cuestión a partir de la conexión del pensamiento viquiano con la tradición clásica latina y el neoplatonismo humanista, más que con los desarrollos teóricos propios del período barroco.

Raúl Trejo Villalobos en su trabajo "Sobre las nociones de 'genio' e 'ingenio' en Hispanoamérica. Notas para un estudio" presenta los significados que estos términos tuvieron en la historia del pensamiento en lengua española, especialmente en el siglo XVIII hispanoamericano. Para ello, combina el estudio de diccionarios con el análisis de autores de los virreinatos de Nueva España, Perú y Nueva Granada que trabajan sobre el ingenio y el talento.

El volumen concluye con la presentación de dos traducciones de escritos de mujeres de la ilustración europea que permiten enriquecer este trayecto histórico con las opiniones de voces menos escuchadas en la tradición filosófica. "La fuerza del genio natural. Historia de Molly, paisana poetisa" es un cuento de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont presentado por Kamila Babiuki y traducido por Natalia Zorrilla. Narra la historia de Molly, una campesina que nace con dotes para la poesía pero vive bajo condiciones poco propicias para el desarrollo de sus habilidades artísticas. Este relato, que pone en consideración la importancia de las influencias externas en el florecimiento de la genialidad, forma parte de la particular obra de Madame de Beaumont, interesada tanto por la formación moral de la juventud como por la divulgación de conocimientos de la época. Por otra parte, "Sobre el gusto artificial (1797) / Sobre la poesía y sobre nuestro gusto por las bellezas de la naturaleza (1798)" es un escrito de Mary Wollstonecraft con introducción, traducción y notas de Mariela Paolucci. Este manifiesto estético es una consecuencia, señala Paolucci, del proyecto pedagógico alternativo y de la experiencia en escritura de reseñas literarias de esta autora, precursora del feminismo. Wollstonecraft critica la artificialidad del canon literario y la sujeción que provoca, por medio de las reglas y la exigencia de refinamiento, en la creación libre del poeta.

Es motivo de celebración la aparición en lengua castellana de este volumen, material de análisis y consulta para todo aquel interesado en el complejo y apasionante *Siglo de las luces*.

María Nidia Casís
IHUCSO-CONICET

Viviana Suñol y Lidia Raquel Miranda (eds.). *La educación en la filosofía antigua. Ética, retórica y arte en la formación del ciudadano*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020, 256 páginas

El presente libro es una compilación, realizada por Viviana Suñol y Raquel Miranda, de trabajos de especialistas latinoamericanos/as sobre filosofía antigua. Además, cuenta con un Prólogo de Eduardo Sinnot. Su publicación fue realizada por la editorial Miño y Dávila en el marco de una colección dedicada al estudio del Mediterráneo Antiguo cuyo director es Julián Gallego.

Ingresando lentamente al contenido y a la distribución temática, la disposición de los capítulos lleva un doble registro, como se indica en la Introducción. Por un lado, es cronológica respecto a la sucesión de los capítulos. Comienza con un capítulo dedicado a Hesíodo desde una reapropiación de la fuente antigua en clave de la perspectiva de género (capítulo 1); continúa con dos trabajos sobre Platón (capítulos 2 y 3) y con siete capítulos dedicados a Aristóteles (capítulos 4 a 10); y, finalmente, un capítulo destinado a mostrar una productiva reapropiación contemporánea de la ética estoica (capítulo 11). Por otro lado, y en conexión con la distribución histórica, dentro de cada área, en donde fuera necesario, la organización sigue los bloques temáticos comunes entre las investigaciones.

Si tomamos el libro en su conjunto, como Suñol y Miranda indican en la Introducción, la educación es un eje central del mismo, en la medida en que cada uno de los trabajos, de manera

directo u oblicua, deja testimonio de que la educación es una de principales preocupaciones de los filósofos antiguos por su función en la formación del ciudadano. Podríamos agregar que en el conjunto del texto subyace la conciencia griega sobre no solo la función, sino también la eficacia de los relatos, mitos, etc., en la constitución tanto en la opinión pre-crítica generalizada, como en el modo de acceso a la *prâxis*. En esta línea, el libro es una muestra clara de la actualidad del pensamiento griego respecto a que los dispositivos discursivos constituyen el horizonte de sentido a partir del cual los agentes tratan con el mundo, con los demás y consigo mismo. Como es sabido, de una u otra manera, la reflexión griega en este ámbito muestra que una orientación global de orden superior co-determina las elecciones y actuaciones particulares. En este sentido, tanto los capítulos en los cuales se trata abiertamente la educación, como aquellos en los que aparentemente no se aborda esta temática presentan, desde diversas perspectivas (ética, política, metodológica, retórica, etc.), la preocupación griega sobre la relación entre lenguaje, pensamiento y acción, como intentaremos mostrar en el siguiente desglose del contenido de cada capítulo. Como indica Sinnot en el Prólogo, este libro es un gran aporte no solo por su destacado contenido especializado sino también por el gesto filosófico para acceder de modo fecundo a las fuentes antiguas. Desde la perspectiva de cada uno de los aportes, se hace patente que, al margen de los motivos histórico-coyunturales, las obras antiguas, como suele indicar la maestra V. Juliá, tocan fibras estructurales de nuestro modo de constituir y habitar el mundo.

Abre el libro el Capítulo 1 denominado "¿Cómo educar a la 'funesta raza y género de mujeres' nacidas de Pandora? Dispositivo didáctico-matrimonial y modos de subjetivación en Hesíodo". Desde una perspectiva foucaultiana Colombani presenta, en primer término, una interesante reflexión del par mestizo de *lógos*-mito, de filosofía y mito. Además, indaga la noción de mito entendida como operador de sentido que pone en juego valores y consideraciones axiológicas. Desde este marco, en segundo término, indaga sobre la base de un fino análisis filológico pasajes claves de *Teogonía* y *Trabajos y Días*, con el objetivo de poner de relieve que mediante el dispositivo retórico se apunta a educar a la mujer en el hábito para consolidar su carácter en vistas de ser una buena esposa. En particular, la autora presenta una comprometida investigación sobre la problemática de la mujer en el esbozo de subjetivación presente en el dispositivo matrimonial. Desde una perspectiva de género, la autora se introduce en la fuente antigua y hace hincapié en que el modelo femenino presente en las obras analizadas deriva del "bello mal" que representa Pandora y, a partir de ella, de su pesada herencia.

En el Capítulo 2, "La concepción platónica de *philosophía* en el *Fedro*", Fierro, traductora y, por ende, conocedora como pocos/as de la obra, muestra mediante un análisis filológico riguroso que Platón elabora dos nociones de filosofía en ese diálogo. Por un lado, reformula el sentido corriente del término mediante el contraste con dos nociones de *sophía*. Para tal fin, la autora pone en tensión las nociones de *philosophía* y *sophía* mediante el entrelazamiento de diversas fuentes (Homero, Tucidides, etc.) y pasajes clave de *Fedro*. Esto le permite extraer el sentido corriente del término *philosophía* y mostrar tanto su contraste con los dos sentidos de *sophía* como la reformulación platónica en dicha obra. Por otro, presenta una triple caracterización del término: conocimiento dialéctico, captación intuitiva de las Formas y conocimiento de la *psyché* para su conducción hacia la verdad. Además, la autora muestra que esta triple caracterización es solidaria con el desarrollo de una retórica filosófica presente en el *Fedro*.

El Capítulo 3 se titula "Dimensiones prácticas de la verdad en la *República* de Platón". La autora analiza la noción de verdad en *Rep*. en los libros II y III para mostrar la dimensión práctica de la verdad de este contexto. Spangenberg realiza una sugestiva lectura de *Rep*. II y III en la cual muestra la función relevante que juega de la noción de copia en el marco del argumento de la falsedad noble con la que se forman los futuros ciudadanos de la ciudad en palabras de *Rep*. Desde esta perspectiva, para la autora estos discursos en el marco formativo inicial no tienen por finalidad la verdad en sentido reduccionista, sino formar a los futuros guardianes con el *túpos* correcto. Por eso, Spangenberg señala que la noción de verdad que emplea Platón en este contexto no tiene

un sentido correspondentista o adecuacionista, sino que Platón emplearía un sentido pragmático de verdad: la utilidad del mito o la falsedad noble, en definitiva, es implantar un paradigma de acción en el alma. Desde la interesante perspectiva que la autora ofrece, cobra sentido en el argumento general de *Rep*. que sea el filósofo gobernante quien sea habilitado para el empleo de la noble mentira, en el sentido de un genuino φάρμακον basado en la verdad práctica.

En el Capítulo 4, "Las deudas de Aristóteles con Platón en lo que concierne a la poesía", Gazoni ejecuta una lectura que intenta hacer justicia, en lugar del distanciamiento, a la herencia platónica en el tratamiento de la poesía de Aristóteles. En una lectura que integra el tratamiento filológico de las obras en cuestión con un análisis metodológico, el autor pone en evidencia las relaciones de ambos filósofos en el nivel del vocabulario y el método empleado. Un punto a destacar de la novedosa propuesta del autor es que en lugar de poner el foco en el tradicional término μίμησις, explora un vasto repertorio de vocabulario técnico de *Rep*. II y III y de *Poét*. para presentar un balance más general y ajustado sobre la verdadera situación entre Platón y Aristóteles.

Castillo Merlo, en el Capítulo 5, "Entre tragedia y política: mimesis, emociones y entendimiento en Aristóteles", presenta un trabajo especializado sobre la relación entre el papel del aprendizaje mimético y la formación del juicio práctico y la deliberación en un análisis que combina pasajes clave de *Poética*, *Retórica*, *Ética Nicomáquea* y *Política* de Aristóteles. Además, este trabajo, en el marco del "giro afectivo" contemporáneo de las Humanidades y Ciencias Sociales, muestra acertadamente la actualidad de la tematización aristotélica de la función que ocupan las emociones en el proceso de aprendizaje y en el ámbito público.

En esta línea, en el Capítulo 6, "Las funciones de la *mousiké* en la *Política* VIII. La relevancia de la educación musical en Aristóteles", Suñol parte de un análisis detallado de las tres funciones musicales presentadas en *Pol.* VIII y muestra los problemas del esquema tripartito, en especial el del lugar de la *kathársis* en el estudio de las funciones musicales. En este marco muestra con solvencia que es un tema medular en el pensamiento práctico de Aristóteles, en la medida en que está íntimamente conectado con proyecto ético-político general de *Pol*. El objetivo de este valioso trabajo, entonces, es conectar y enrolar ese currículo musical del L VIII en el marco de la tematización aristotélica sobre la mejor vida y el mejor régimen del L VII para mostrar el propósito ético y lúdico de la *mousiké* como instrumento de la formación del carácter de los ciudadanos.

Berrón, en el Capítulo 7, "Pluralidad metodológica en *Política* I de Aristóteles", siguiendo los estudios del pensamiento de Aristóteles, se centra en el problemático análisis del método empleado en *Pol.* I. Se distancia de las corrientes interpretativas que le asignan un método dialéctico, aunque no lo excluye, y demuestra que la metodología aristotélica en esta obra responde, antes que a una, a una multiplicidad metodológica. Encuentra, mediante un análisis pormenorizado de la fuente, tres estrategias empleadas por Aristóteles: una denominada teórica, otra de carácter empírico y un recurso dialéctico complementario, que, en lugar de identificarse con la tesis de Barnes (método de los *éndoxa*), es de carácter refutativo. El autor concluye que la función del empleo de esta estratégia refutativa en el programa aristotélico apunta a, tras mostrar las contradicciones de las tesis rivales, aumentar la convicción sobre las propias hipótesis. Para mostrar el carácter refutativo el autor ofrece una pesquisa que gira alrededor del I 6.

En el Capítulo 8 ("La sofística como elección de vida"), también dedicado al pensamiento aristotélico, Rossi parte de la diversidad de empleos del término "sofista", tanto en Platón como Aristóteles. A continuación, Rossi, en un análisis de diversos textos aristotélicos, desglosa dos críticas al sofista, una referida a la técnica y otra referida a una dimensión externa. De este modo, pone de relieve, por un lado, que ambas están vinculadas de modo no accidental y, por otro, que las consideraciones extrínsecas son prioritarias respecto a las intrínsecas. Acerca de la primera crítica, conduce un sutil análisis del tipo de saber hacer de la retórica y de la dialéctica, técnicas argumentativas, para mostrar que el sofista lleva a cabo en este plano el mismo fin que aquellas pero por medio de la elección de medios no permitidos por la técnica. Ahora bien, la autora muestra

que la distinción entre el dialéctico y el sofista se posa sobre la elección de vida: debido a que el sofista tiene una determinada intención (por ejemplo, perseguir el lucro, pero no la verdad), hace uso de determinados argumentos. La autora demuestra que en la sofística la elección de medios en el primer plano está determinada por el tipo de elección de vida y, por ende, la relación de medios-fin no es accidental, sino que los aspectos extrínsecos determinan las elecciones de medios reprobables en el plano interno de la técnica. De manera que en su agudo análisis concluye que la crítica aristotélica tanto a la sofista dialéctica, como a la sofística empleada en el ámbito cívico, no está fundada sobre el orden epistémico, sino en una falacia del orden práctico.

El Capítulo 9 lleva por título "¿Puede la *Ética Eudemia* ayudarnos a entender el tratado pseudo aristotélico *Sobre las virtudes y vicios*?". Sánchez Castro, tras presentar un esbozo general de la recepción del tratado, sin entrar en la discusión sobre la autoría, establece un prometedor puente de conversación entre *Ética Eudemia* y *Sobre las virtudes y vicios* basándose en un punto en común metodológico. Su objetivo inmediato es evaluar si es posible que *Sobre las virtudes y vicios* sea una pieza que enriquezca el debate sobre la ética aristotélica. Su objetivo mediato es abrir una veta de investigación sobre la recepción de *Sobre las virtudes y vicios* sobre esta base metodológica.

En el Capítulo 10, "Averroes y la transformación de la *Retórica* de Aristóteles", López-Farjeat hace justicia, frente a los escasos trabajos dedicados a ello, al papel central que le atribuye Averroes a la *Ret*. aristotélica. En este marco, el autor lleva a cabo un estudio sobre la adaptación productiva de la *Ret.* al contexto islámico operada por Averroes. Especialmente pone la atención en las transformaciones lógicas que acomete el filósofo en *Paráfrasis a la Ret.* y *Epítome o Compendio*. López-Farjeat muestra con gran conocimiento de las fuentes que el énfasis puesto por Averroes en el carácter lógico de la *Ret.* aristotélica responde a la necesidad de reapropiarse de este aspecto a los fines de adaptarlo al contexto islámico en el marco de la comprensión y la trasmisión de las proposiciones religiosas.

El Capítulo 11, "Éticas de la virtud: objeciones contemporáneas, respuestas antiguas. El estoicismo y la judicialización de la ética" cierra el libro. En él, Braicovich, frente a las críticas contemporáneas a las éticas de la virtud, algunas de detalle, otras de conjunto, elige cinco de ellas para, a través de una revisión ajustada de las fuentes estoicas, ofrecer una puesta en cuestión de los presupuestos meta-éticos sobre los cuales descansan aquellas y, a su vez, reflexionar sobre la ética en sí misma. Este capítulo muestra una apuesta inteligente y precisa de reapropiación de las fuentes antiguas, en este caso sobre la ética.

A modo de cierre, después del resumen de cada capítulo, me permito presentar una reflexión que destaca la importancia de la publicación: dada la escasez de compendios en lengua castellana, este libro no solo tiene valor intrínseco por la calidad de los trabajos de los y las especialistas y su gesto filosófico de apropiación productiva, sino que también esta obra, y eso espero, puede convertirse en un puntapié para la elaboración de otros trabajos que integren y pongan en diálogo diversas líneas de trabajos iberoamericanos sobre filosofía antigua y otras áreas filosóficas.

Ariel Vecchio
UNSAM-UNAV-LICH/CONICET

Galería

Eduardo Stupía (Vicente López, 1951) estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" de Buenos Aires. Pintor, dibujante y diseñador gráfico, su obra se caracteriza por un lenguaje personal y expresivo que combina líneas, manchas, texturas y grafismos. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos, entre ellos el Gran Premio del Salón Nacional, el Gran Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano, el Premio Leonardo al Artista del Año y el Premio Konex de Platino. Sus trabajos forman parte de importantes colecciones públicas y privadas, como el Malba, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el MoMA de Nueva York y el Pérez Art Museum de Miami.

Stupía es, además, escritor, traductor, crítico de arte, curador y docente. Publicó *El libro de las fábulas y otras fabulaciones* (2022) en coautoria con Daniel Samolovich. De 1992 a 2012, se desempeñó como director de arte de *Diario de Poesía*. En el campo del diseño visual, participó de diversos proyectos en el Centro de Experimentación Teatral del Teatro Colón, el Centro Cultural Kirchner y el Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Integra el Consejo de Dirección de la revista cultural *Las Ranas*.

Simulacros es el título de su exposición en la galería Jorge Mara-La Ruche (Paraná 1133, Ciudad Autónoma de Buenos Aires), del 29 de marzo al 31 de mayo de 2023. Bajo este título, Stupía ha reunido lienzos horizontales y verticales y de papeles de reducidas dimensiones, desarrollando, según explica, "un contrapunto de tramas, trazos, derrames, transparencias, superposiciones, texturas, rastros y salpicaduras", que forjan "espejismos en un mundo de objetos visuales que sólo se parecen a sí mismos, mientras amagan su semejanza con las infinitas cosas almacenadas en el bazar de lo inexistente".



Eduardo Stupía. *Simulacros*, técnica mixta sobre papel, 120 x 80 cm, 2023.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al link: http://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se devele 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 matera, 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 parágrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada parágrafo. 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 parágrafo.

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 parágrafo: (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: Willey-Blackwell).

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

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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