

Boletín de estética

GADAMER, LA BELLEZA
Y LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

· *Babette Babich* ·

EL SÓCRATES PLATÓNICO COMO ETOPEYA
DEL SABER FILOSÓFICO

· *Ariel Vecchio* ·

DELEUZE, BECKETT
Y EL TEATRO DEL AGOTAMIENTO

· *Nicolás Perrone* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Carlos Arnaiz* ·

GADAMER, LA BELLEZA
Y LA IMPROVISACIÓN MUSICAL
· *Babette Babich* ·

EL SÓCRATES PLATÓNICO COMO ETOPEYA
DEL SABER FILOSÓFICO
· *Ariel Vecchio* ·

DELEUZE, BECKETT
Y EL TEATRO DEL AGOTAMIENTO
· *Nicolás Perrone* ·

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Carlos Arnaiz* ·

AÑO XIX | OTOÑO 2023 | N° 63
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),
Sol Bidon-Chanal (CONICET), María Paula Zingoni (MIRA registros)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (CONICET, Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno)

Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Marina Cañardo (UBA) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlin)

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

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

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

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Otoño 2023

SUMARIO

Artículos	5
Babette Babich	
Gadamer, la belleza y la improvisación musical	7-78
Ariel Vecchio	
El Sócrates platónico como etopeya del saber filosófico	79-138
Nicolás Perrone	
Deleuze, Beckett y el teatro del agotamiento	139-168
Comentarios bibliográficos	169
Galería	185
Carlos Arnaiz	
Desplazamientos	186

ARTÍCULOS

Babette Babich es Doctora en Filosofía por el Boston College. Profesora en la Fordham University de Nueva York, enseñó en las universidades Denison y Marquette. Su investigación destaca la filosofía antigua y la estética filosófica, así como la filosofía hermenéutico-fenomenológica de la ciencia (y la tecnología, incluida la IA). Entre sus libros se cuentan *Günther Anders' Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory* (2022); *Nietzsches Plastik. Ästhetische Phänomenologie im Spiegel des Lebens* (2021); *Nietzsches Antike. Beiträge zur Altphilologie und Musik* (2020); *The Hallelujah Effect. Music, Performance Practice and Technology* (2016 [2013]); *Words in Blood, Like Flowers: Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche, and Heidegger* (2006). Codirige desde 1996 los *New Nietzsche Studies*, publicación de la Nietzsche Society. Ha estado a cargo de la edición de *Reading David Hume's ›Of the Standard of Taste‹* (2019) y *Hermeneutic Philosophies of Social Science* (2017), así como de la publicación póstuma del físico y filósofo jesuita Patrick Aidan Heelan: *The Observable: Heisenberg's Philosophy of Quantum Mechanics* (2016).

GADAMER, LA BELLEZA
Y LA IMPROVISACIÓN MUSICAL
· Babette Babich

Ariel Vecchio es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), donde cursa el Doctorado en Filosofía en cotutela con la Universidad de Navarra (España). Docente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, es investigador del Laboratorio de Investigaciones de Ciencias Humanas (LICH) y miembro del Centro de Estudios del Imaginario (Academia de Ciencias de Buenos Aires). Su trabajo está orientado a los vínculos existentes entre Platón, Aristóteles y la hermenéutica contemporánea, en especial el fenómeno elemental del comprender mundano y los tipos de saber que orientan la *praxis* humana.

Nicolás Perrone es Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo, donde actualmente cursa el Doctorado en Filosofía como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es también docente de la Universidad de Congreso en la ciudad de Mendoza, sus líneas de investigación vinculan la estética, la teoría del teatro y de la imagen y la filosofía francesa, con énfasis en la obra de Gilles Deleuze.

Babette Babich

Fordham University, Nueva York

Gadamer, la belleza y la improvisación musical

DOI: 10.36446/be.2023.63.334

Resumen

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer hace una referencia reveladora a la improvisación musical y a la importancia de la escucha musical, además de poner en primer plano la necesidad de justificación del arte. Situando este debate a través de Goethe y Platón, junto con las *Lecciones de Estética* de Adorno de finales de la década de 1950 y una discusión sobre Nietzsche y la Antigüedad, es posible establecer que lo que está en juego es la afinación, así como una tensión que invita a un debate ulterior tanto sobre la detención del amante en Carson como el demorarse en Heidegger. Al revisar la hermenéutica gadameriana de la programación y la interpretación musical, incluida la improvisación y el desafío de la nueva música, las reflexiones de Gadamer sobre la cultura musical en el contexto de la cultura social y su reflexión no solo pueden ser leídas a través de Platón y Goethe, sino también a partir de las concepciones de “lo bello” en Hölderlin y Rilke. Se trata de una “conversación” cultural en la que la contribución del público puede estar en tensión con la programación musical progresiva, además de la dinámica de respuesta que surge en la *energeia* de la improvisación tanto para el intérprete como para el oyente.

Palabras clave

Goethe; Adorno; *Fedro*; Metempsychosis; Hölderlin

Gadamer, Beauty, and Musical Improvisation

Abstract

Gadamer's *On the Relevance of the Beautiful* makes telling reference to musical improvisation and the importance of musical listening in addition to foregrounding the need for justification. Situating this discussion via Goethe and Plato along with Adorno's late 1950s lectures on Aesthetics together with a discussion of Nietzsche and antiquity, what is at stake is attunement and a tension which invites a discussion of Carson on the lover's arrest and Heidegger on tarrying. By reviewing Gadamer's hermeneutic of musical programming and performance, including improvisation and the challenge of new music, Gadamer may be read on music culture in the context of social culture and his reflection not only via Plato and Goethe but Hölderlin and Rilke on 'the beautiful.' At work is a cultural 'conversation' where audience input can be in tension with progressive musical programming along with the dynamic of response emergent in the *energeia* of improvisation for performer and listener.

Traducido del inglés por Facundo Bey (INEO-CIF-CONICET).

Keywords

Goethe; Adorno; *Phaedrus*; Metempsychosis; Hölderlin

Recibido: 20/04/23. Aprobado: 26/06/23.

A ese instante podría decirle:

«¡Detente, eres tan bello!».¹

(Goethe 1808: 106)

Hans-Georg Gadamer escribe sobre la vigencia, relevancia, o actualidad [*Aktualität*] de lo bello. Y parece que sabemos, como es de suponer, qué es lo bello. Los estudiosos subrayan las referencias de Gadamer a la idea de lo bello en Platón. A continuación, leeré algunas de estas referencias conjuntamente a la concordancia poética de Gadamer, entre Rilke y Hölderlin. Y aquí, para hablar de improvisación musical, dado el ejemplo que Gadamer nos ofrece, abogo por la influencia del *Fausto* de Goethe, concretamente de la icónica declaración: “¡*Verweile doch! du bist so schön!*” [¡Detente! / ¡Eres tan bello!] en cuanto reflexión colimada sobre la belleza y su relación con el momento fugaz. A ella añadiré la resonante referencia a Martin Heidegger sobre el “demorarse” en la lectura que Gadamer hace del *Fedro* de Platón.

Resulta instructivo comparar las *Lecciones de Estética* de Theodor W. Adorno de 1958/1959, recopiladas póstumamente en 1970, con su influencia sobre el pensamiento de Gadamer en relación con el arte en su *Die Aktualität des Schönen* de 1977, sobre todo considerando el ensayo gadameriano “*Zur Einführung*” (1960), epílogo introductorio agregado a la edición de 1960 del ensayo de Heidegger *Der Ursprung*

¹ Todas las traducciones que no provengan de ediciones al español consignadas en las referencias, como en este caso, así como aquellas traducciones que se indique que fueron modificadas, pertenecen al traductor de este artículo.

des Kunstwerkes.² En este sentido, merece especial atención lo que Gadamer sostiene en torno a la belleza, ya que allí ofrece un relato diferente (y, por supuesto, Goethe sería influyente para ambos pensadores).³ Además, en tal sentido, deberíamos considerar la explicación de Adorno sobre la belleza en Platón, en la medida en que también realiza una comparación con Hölderlin:

Y permítaseme decirlo ya: lo que la teoría platónica de lo bello afirma esencialmente es que el poder de lo bello proviene del hecho de que reconocemos la Idea -sea lo que sea- en los objetos o personas que tenemos motivos para llamar bellos. Es este espléndido motivo del dolor y el anhelo, que se apodera de los seres humanos ante lo bello, que fue formulado por primera vez y de la manera más magnífica en este diálogo. (Adorno [1970] 2009: 141)

Al igual que Gadamer, Adorno detalla la fisonomía de las “alas” del amante en las diversas fábulas de Sócrates contadas a *Fedro* subrayando:

El símil final, por cierto, es una especie de variación estética, casi podría decirse, de uno de los pasajes más famosos del *Fedón*, al que recurría entonces toda la teología cristiana, a saber, la doctrina del cuerpo como prisión de la que el alma ha de ser redimida, de la que el alma debe escapar. (Adorno [1970] 2009: 145-146)⁴

² Heidegger sostiene en su propio prefacio (también tiene una *addenda*) que Gadamer ofrece “una pista decisiva para el lector de mis escritos posteriores” (Heidegger 1960: 5).

³ Véanse especialmente las lecciones 9 y 10 de Adorno, correspondientes al 16 y 18 de diciembre de 1958 (Adorno [1970] 2009: 139-169).

⁴ Adorno pone énfasis en el paralelo con el *Fedón* también en la octava de sus lecciones.



Fig. 1. Peter Burman, *Phaedri, Aug. Liberti, Fabularum Aesopiarum libri V*, 1745.

Adorno pone en primer plano la metamorfosis del amor y del deseo, subrayando que “para Platón, la idea de belleza no está radicalmente separada del interés, es decir, de la facultad de desear” (Adorno [1970] 2009: 157).

Esta conmoción transfiguradora, totalmente fisiológica, presupone la metempsicosis en el relato de Platón. Adorno habla de “ser aprehendido”. Como Sócrates, describe la respuesta “superior” a la belleza. Así, Adorno habla de “ser iniciado”, como durante el ascenso del alma, cuando uno “que no ha regresado hace mucho tiempo del mundo de los arquetipos al que se elevó” (Adorno [1970] 2009: 157) – y continúa citando el *Fedro*:

[...] cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. Tras esta visión, se produce en él el tipo de cambio que cabría esperar tras un ataque de escalofríos... (Adorno [1970] 2009: 157; *Phdr.* 251ab; 1988: 355, trad. mod.)⁵

Adorno sigue las consecuencias fisiológicas de su relato de la mimesis platónica menos como una respuesta a las cosas bellas como tales que como “el intento de esa imitación que una vez, originalmente, fue una respuesta al escalofrío causada, después de todo, por su contacto con el ser” (Adorno [1970] 2009: 161). La fórmula platónica “de que lo bello es la imagen de la belleza” es una paradoja, “profundamente relacionada con la de la belleza como dolor”, que permite a Adorno recordar “el dolor particular que acompaña al amor” ([1970] 2009: 161) con

⁵ Se utiliza aquí la traducción del *Fedro* de Gredos (Platón: 1988).

referencias modernas a la *Lulú* de Wedekind así como a la poesía de Baudelaire, aunque también a Richard Wagner hasta el punto, he aquí la paradoja, de que “el concepto de belleza es simplemente irreconciliable con el concepto de salud” y que, en cuanto aflicción, posee una especie de “afinidad con la muerte” ([1970] 2009: 162).

Es cierto que el amor-muerte es un motivo musical importante, pero también es el tema unificador del *Fedro*. La lectura de Adorno es evidentemente más amplia. De ahí las referencias que realiza a la alta cultura pop con Wedekind, Baudelaire, Wagner, más accesibles para algunos estudiantes de estética –como debe ser *qua* conferencia universitaria–, aunque, por la misma razón menos exigente que la rigurosa lectura de Gadamer en cuanto filólogo clásico especializado en Platón. Esto no quiere decir que Adorno esté equivocado (¿qué significaría eso? especialmente con respecto a los residuos culturales del mito; y, como Adorno señala cuidadosamente, “Platón no es un mitólogo”; [1970] 2009: 139). Así, vale la pena recordar como referencia adorniana el cuadro-pensamiento de Peter Burman, un grabado incluido en la edición de David Van Hoogstraten de las fábulas en verso latino del *Fedro* [Fig. 1]).⁶

Por su parte, Gadamer nos recuerda que, en cierta medida, inevitablemente “leemos” el arte pictórico, que el autor coloca en el contexto del desafío de Platón a los poetas, donde el arte debe justificarse a sí mismo. En tal modo, se refiere (para iniciar su discusión en el contexto histórico cristiano y para llegar a la noción de “muerte del arte” de Hegel) a “La *Biblia pauperum*, la Biblia de los pobres, que no po-

⁶ Véase van Hoogstraten 1772. La traducción de Platón (1922) que cita Adorno es la de Constantin Ritter.

dían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano” (Gadamer 1977: 4; 1991a: 30-31).

En lo que sigue incluiré una lectura de algunas pinturas siguiendo la argumentación gadameriana, hermenéutica, que sostiene:

Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. (1977: 4; 1991a: 31)

Esto, a través del lenguaje de la “muerte del arte”, da acceso a Gadamer a una ilustración icónica y musical, observando al artista como un “outsider” que “es solo un artista por el arte mismo” (1977: 8; 1991a: 37; trad. mod.). Aquí hay una clara referencia a las nuevas formas musicales, uno puede pensar en Stravinsky, Berg, Schoenberg. Como Gadamer había señalado anteriormente, “la música moderna, el vocabulario completamente nuevo de armonía y disonancia que se utiliza en ella, la peculiar concentración que alcanzó rompiendo con las viejas reglas de composición y la arquitectura característica del gran clasicismo musical” (1977: 10).

A medida que Gadamer prosigue diciendo y desdiciendo, por medio de su guardar “un discreto silencio” (1977: 8), aquello que efectivamente sí afirma sobre la música moderna (volveré sobre esto), la historia que confluye en el artista *outsider* del siglo XIX y que transforma el arte visual y, con ello, la idea misma de arte, cuenta como algo relativamente menor ya que, se pregunta, “¿qué es todo eso frente al extrañamiento y la conmoción que las nuevas creaciones artísticas de

nuestro siglo han llegado a exigir de nuestra autocomprensión como público?” (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37).

Esta contextualización histórica de la “actualidad de lo bello”, lleva a Gadamer hacia Platón y a la noción de las “bellas artes” para luego preguntarse ¿qué es lo bello? (1977: 23; 1991a: 58). Por su parte, Adorno lee el *Fedro* en conexión con el *Fedón* –como no podía ser de otro modo, el uno sigue al otro en la edición que cita Adorno– y, por tanto, su enfoque difiere del de Gadamer, aunque ambos plantean cuestiones similares. Los motivos, tal y como Adorno los presenta –de un escalofrío y un ataque, así como los de “convulsionar” y “estremecerse”, como dice en otro lugar–, siguen a Platón. Y cita el *Fausto* de Goethe, en un peán dedicado a los tonos celestiales de la música de las esferas: “¡La lágrima brota, la Tierra me tiene nuevamente!” (Adorno [1970] 2009: 142).⁷

El paralelismo entre Adorno y Gadamer también es apropiado. Haciéndose eco de Platón una vez más, ya que, además del coro de tales acordes celestiales, Gadamer se preocupa de explicar la estremecedora compulsión de un encuentro con la belleza en el instante [*Augenblick*].⁸

⁷ La cita del *Fausto* que recupera Adorno (“*Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!*”) requiere tal vez el contexto precedente o al menos el correspondiente a la línea interior: “*O! tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!*” [¡Oh! ¡Sonad aún, dulces cantos celestiales!] (Goethe 1808: 55) y del que Adorno habría tomado conocimiento también a través del *Gesänge aus Goethe's Faust* de Conradin Kreutzers [1836].

⁸ Así nos lo dice Goethe hacia el final de la Segunda Parte –incluyendo otra referencia a “*Das Ewig-Weibliche*” [El eterno femenino]. Aquí también, como mínimo, el contexto es relevante: “*Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Aeonen untergehn. — / Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick*” [A ese instante podría decirle: / «¡Detente, eres tan bello!» / Pero ya la huella de mis días terrestres / no podrá desaparecer durante eones / En anticipación de tan alta dicha / disfruto ahora del instante superior] (Goethe 1832: 321).

Volveremos sobre esto, pero, para empezar, es importante subrayar que, para Gadamer, la comprensión está en juego como siempre e inevitablemente “*diferente*” (GW 1: 302; 2003: 367). Este recordatorio es sutil y confuso.⁹ Para Gadamer, tal cosa va unida, en el caso del juicio estético, a que de lo que se trata es de “la” verdad de aquello que debe ser comprendido. Esto vale tanto para un texto o una obra de arte como para un cuadro, una estatua, una obra de arquitectura o, incluso, para una pieza poética o musical interpretada y ejecutada, aunque la ejecución no sea pública sino, como escribe Gadamer en *Verdad y método* [*Wahrheit und Methode*], solo para los propios intérpretes (música de cámara).¹⁰ Esta direccionalidad incluye a los *cognoscenti* en el caso de una sesión de jazz¹¹ o a un público más amplio ya que la “presentación del arte [...] esencialmente”, como destaca Gadamer, “se realiza *para alguien*, aunque de hecho *no haya nadie allí* que solo lo oiga o lo vea” (GW 1: 116; 2003: 154; énfasis propio, trad. mod.).

Para ilustrar su significado, Gadamer comenta en *La actualidad de lo bello* [*Die Aktualität des Schönen*], conjunto de lecciones imparti-

das en Salzburgo en 1974 y publicadas originalmente en 1977, el *Fedro* de Platón y su cosmología –inspiradora de la visión celestial del *Paradiso* de Dante, como ilustra Gustave Doré (Fig. 2) – “que describe la espléndida procesión de todas las almas, en la cual se refleja la procesión nocturna de las estrellas” (Gadamer 1977: 18; 1991a: 51).

La naturaleza tumultuosa de nuestras almas es imaginada, a través de una variedad de tradiciones metafísicas, como el resultado de un gesto apotropaico o de rechazo. En efecto: el motivo de la exclusión enmarca la *Divina Comedia*, en la que Minos o Radamantis determinan los déficits del alma. El punto platónico, tal y como Gadamer lo subraya y, por tanto, la consonancia con la sabiduría trágica y la perspicacia ética de Anaximandro es que no se trata de un juicio judeo-cristiano, de ultratumba. Más bien, es el alma misma, con todos sus impulsos y deseos, la que resulta ser inadecuada para habitar en general y, ciertamente, para morar junto a lo divino. El reto (típicamente insatisfecho) es el de permanecer: quedarse. Así, el lenguaje que Gadamer encuentra convincente no es el de Rilke, a pesar de su manifiesta afinidad por el poeta y el ideal de una compañera de juego cósmico con la capacidad del atleta para atrapar lo que podría ser lanzado además del imperativo recordatorio de que uno, siempre, es *visto* en todas partes, lo que conlleva una extraña tarea, sino el *zauderndens Weile* de Hölderlin, ya que Gadamer lee a Platón a través de la lente de esta “estancia estremecedora”.

⁹ Esta cuestión se ha discutido en Babich 2022a.

¹⁰ Este ejemplo *per contra* puede encontrarse en *Verdad y método* (GW 1: 115-116; 2003: 154).

¹¹ Este aspecto esotérico forma parte de la cultura “competitiva” que Lydia Goehr describe con diversas variaciones sobre el tema del “corte” [*cutting*] al comienzo del ensayo para su manual sobre la improvisación de *impromptu*, haciendo referencia a situaciones musicales competitivas de tradiciones muy diversas, desde las “competencias de corte” [*cutting contests*] del jazz y el rap, pasando por las actuaciones «*cutting edge*» de las salas de conciertos, hasta el letal «*cutting down*» de los cantantes de karaoke en Filipinas” (Goehr 2013: 459). Es sorprendente que deje fuera al *Meistersinger* de Wagner (aunque a mi entender, la referencia a Píndaro sobre los concursos de canciones fue clave para Goehr 2011). De hecho, Píndaro, por citar solo el *The Crown of Song* de Wendy Steiner, es el ejemplo de tal tradición en múltiples sentidos).



Fig. 2. Paul Gustav Doré, *Rosa Celeste*, Ilustración para el *Paradiso* de Dante Alighieri, 1892.

Si fuera posible hacer una comparación entre Anne Carson y Platón en torno al deseo erótico –y más adelante también quiero volver sobre esto–, podríamos notar el sobrecogimiento y el temblor que también forman parte del amor.

Aquí podría retomarse el contraste con Adorno, ya que Gadamer precisa, en un lenguaje muy hegeliano, aunque también heideggeriano:

[...] lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que «eso es lo verdadero». (Gadamer 1977: 19; 1991a: 52)

El “eso es lo verdadero” de Gadamer ejemplifica tanto el ideal platónico como una referencia de fondo al “Gran Año” de las antiguas cosmologías griegas (Anaximandro, Heráclito, Pitágoras, Empédocles, etc.) además de a Goethe, Hölderlin, Nietzsche, y otros.

Como arte del tono –en “*Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum*” (1988), Gadamer llama a la música “el lenguaje de los tonos” (GW 8: 363)–, la música “no oída” remite a las complejas referencias de Platón a lo que el musicólogo Ernest McClain (1918-2014), haciendo hincapié en los intervalos musicales, en un modo muy cuantitativo, denomina el “canto en sí” (McClain 1978). En lo oído hay un paralelismo con la noción de Günther Anders de “ser-en-la-música”.¹² Anders, al igual que Gadamer, él también alumno de Heidegger, presupone algo sobre lo que el marburgués asimismo pondrá énfasis, haciéndose eco del filósofo de Meßkirch, “un jugar con” [*Mitspielen*] (Gadamer 1977: 31; 1991a: 69; énfasis propio). Tal

¹² He explorado el pensamiento de Anders sobre el “ser-en-la-música” en Babich 2021a.

jugar-con implica “*participatio*, un compartir interior” (1977: 31; 1991a: 69; trad. mod.) como respuesta resonante y, no menos, como repetición que Gadamer elabora. Esto también será revisado en este artículo, usando el ejemplo de la improvisación musical junto al compromiso participante del oyente respondiendo a una “obra” – ese “algo que «está» ahí para nosotros” (1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.). Por lo tanto, es esencial destacar la relevancia que tiene para Gadamer la articulación, que es una cuestión de tono y por lo tanto musical, en cuanto *Vergegenwärtigung* [present[ific]ación], específicamente sonora.

El tópico de Gadamer y la cuestión de la improvisación se ha debatido no solo en relación con la música y el jazz,¹³ sino también con respecto al software (musical) y, en diversas variantes, con la ética.¹⁴ Aquí me limito a la discusión de Gadamer sobre la improvisación con respecto a la música *qua* interpretación hermenéutica, es decir, como conversación o diálogo/encuentro con el funcionamiento de la obra de arte. En particular, me atengo al énfasis que Gadamer pone en la descripción que hace Platón del encuentro con lo bello como aquello que puede inducir a una “demora”. Gadamer describe esta última, a través de Hölderlin, como una “estancia vacilante”.

En lo que hace a la “demora”, recordemos que Heidegger lee la palabra ética (más que estética) de Anaximandro, hilvanando su articulación, por medio de diferentes traducciones, lecturas y versiones interpretativas de la sentencia del filósofo de Mileto, con “vigorosidad lapidaria” [*lapidarischen Eindringlichkeit*] (KSA 1: 818, 8),¹⁵ para usar la fórmula de Nietzsche, y así observar:

¹³ Véase Nielsen 2016; Benson 2018; Freeman 2019.

¹⁴ Véase Dixon 2006; McAuliffe 2021a y 2021b.

¹⁵ Véase Nietzsche KSA 1: 519.

[...] los seres presentes que moran un tiempo en cada caso, se encuentran en el des-acuerdo. Desde el momento en que moran, se demoran. Se obstinan. Porque en la transición de la procedencia a la partida atraviesan, demorándose, la morada. Se obstinan: se mantienen en sí mismos. En la medida en que los que moran un tiempo en cada caso insisten en la morada, también siguen en su insistencia la inclinación a anclarse en esa persistencia e incluso a perseverar en ella. Se obstinan en la duración permanente y no se vuelven hacia la *δίκη*, el acuerdo de la morada. (Heidegger GA 5: 359; 2012: 267)

Pero del mismo modo que la lectura de Heidegger de Anaximandro atiende a la demora, o al “pasar el tiempo” para centrarse, en la tensión entre el entretenerse en algo y el partir – “se obstinan: se mantienen en sí mismos” –, la lectura de Gadamer pone énfasis sobre las complejidades del relato mítico del progreso del alma y la tendencia a la distracción que las mueve, en otro sentido, a alejarse del “mundo verdadero” y retroceder, “aferrándose” al deseo terrenal (y aquí, una vez más, se puede observar un paralelismo con la lectura de Adorno del *Fedro*). De este modo, Gadamer retoma a Platón del mismo modo en que Platón nos dice que Sócrates retoma el mito:

Es una especie de viaje en carro por la cumbre de la bóveda del firmamento, bajo la conducción de los dioses del Olimpo. Las almas humanas viajan igualmente en carros tirados por caballos, siguiendo a los dioses, los cuales realizan esta procepción cada día. Arriba, en la bóveda del firmamento, se ofrece a la mirada el mundo verdadero. Y lo que allí se ve ya no es este tráfago anárquico y cambiante de nuestra llamada experiencia terrenal, sino las verdaderas constantes y las configuraciones permanentes del ser. Y, entonces, mientras los dioses se abandonan plenamente a la contemplación de este mundo verdadero, las almas humanas se ven entorpecidas por la desobediencia de sus corceles. Como lo sensible de las almas

humanas desconcierta su mirada, solo pueden echar un vistazo rápido y fugaz a ese orden eterno. Mas luego caen a tierra y quedan separadas de la verdad, de la cual solo conservan un vaguísimo recuerdo. (Gadamer 1977: 18-19; 1991a: 51)

Según la lectura de Heidegger, Anaximandro, aquí como antecedente de Platón, para usar la caracterización de Nietzsche, pone en primer plano la importancia del orden y de la medida reticente. Así, Heidegger traduce como si se tratara de algo muy similar al acuerdo propio: “en efecto, dejan que tenga lugar acuerdo y atención mutua (en la reparación) del des-acuerdo” (GA 5: 372; 2012: 276).

En 1946, es decir, en una época de angustia existencial y de patentes cuestiones de orden y desorden, Heidegger escribe:

El ser humano está a punto de abalanzarse sobre la totalidad de la tierra y su atmósfera, de arrancar y obtener para sí el escondido reino de la naturaleza bajo la forma de fuerzas y de someter el curso histórico a la planificación y el orden de un gobierno terrestre. Este mismo hombre rebelde es incapaz de decir sencillamente qué cosa es, de decir *qué es* eso de que una cosa sea. (GA 5: 372; 2012: 277)

La referencia a la lectura de Heidegger del primer texto filosófico que nos ha sido transmitido –el de Anaximandro– es útil dado que las reflexiones que Gadamer arriesga han sido leídas más bien como referencia musicológica a la justicia, tal como McClain lee en Platón “Nuestros cantos se han convertido en leyes, [como] un juego de palabras con [y sobre los] *nomoi*, en el sentido tanto de leyes como de melodías tradicionales para la recitación de los clásicos (*Leyes* 799d)” (McClain 1978: 6).¹⁶ En palabras de Gadamer:

¹⁶ Véanse las contribuciones a Carr y Dumbrill 2018 para un análisis de la variedad de deudas musicológicas con la explicación de McClain.

Todas las formas de ordenación del conocimiento de la realidad desarrollan un sistema de multiplicidad eidética. Así pues, solo se puede hablar de conocimiento de las ideas en cuanto determinación de lo indeterminado, en la que cada idea individual alcanza su plena definición dentro de la unidad de tal sistema. Esto vale tanto para el sistema de los sonidos lingüísticos como para el sistema fonético de las letras escritas y, finalmente, también para la teoría de los modos y las notas en la música. (GW 6: 269)

Gadamer hace la conexión con Anaximandro a través de los pitagóricos, tal como explica:

Estos ejemplos son representativos de todo tipo de ordenación científica de un campo específico de la realidad, y encuentran su interpretación conceptual en las antiguas categorías pitagóricas de *peras* y el *apeiron*. Toda determinación numérica sistemática establece límites y una firme definición en lo inmensurable e ilimitado. (GW 6: 259)

Así, Platón, preocupado por la metempsicosis, las diversas instauraciones del alma en diferentes formas corporales (esta es la imagen mítica que Adorno toma de Platón), refleja lo siguiente:

De entre todos estos casos [de encarnaciones], aquel que haya llevado una vida justa es partícipe de un mejor destino, y el que haya vivido injustamente, de uno peor. Porque allí mismo de donde partió no vuelve alma alguna antes de diez mil años –ya que no le salen alas antes de ese tiempo–, a no ser en el caso de aquel que ha ya filosofado sin engaño, o haya amado a los jóvenes con filosofía. Estas, en el tercer período de mil años, si han elegido tres veces seguidas la misma vida, vuelven a cobrar sus alas y, con ellas, se alejan al cumplirse esos tres mil años. (*Phdr.* 248e-249a; 1988: 350-351)

Es el estremecimiento o la permanencia lo que intriga a Gadamer, que sigue la descripción que hace Platón del espíritu filosófico, “apartado, así, de humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es poseído por alguna deidad” (*Phdr.* 249d; 1988: 352).

La clave de la hermenéutica de Gadamer es dialógica, ya que el intérprete siempre está implicado. Se trata de un enmarañado enfoque de matriz heideggeriana esencial para la comprensión gadameriana del prejuicio, tan importante como lo que toma prestado de Hölderlin, es decir, “la conversación” [*Gespräch*].¹⁷

Luego de tener en cuenta el compromiso con Hölderlin sostenido por el propio Heidegger, así como su reflexión sobre el lenguaje, también es posible observar una referencia a la lectura que Martin Buber hace de Hölderlin.¹⁸ En este contexto, podemos empezar a entender el énfasis puesto por Gadamer sobre el paso desde la primera persona, el yo, el sujeto, el lector, hacia el “nosotros” colectivo.

En el comienzo de “*Friedensfeier*” [*Fiesta de la Paz*], compuesto entre 1801 y 1803, el tema central es el canto. Así, el poema de Hölderlin comienza antes de comenzar, invocando un día de belleza en el que se escuchará “*ja fast jede Sangart*” [sí, casi toda manera de cantar].

¹⁷ La intersección es imposible de eliminar: “El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre” (GW 1: 301; 2013: 366). Véase Babich 2022a para una ulterior discusión y otras referencias.

¹⁸ Buber ([1952] 2003) cita *Reconciliador, tú, a quien nadie creyó* [*Versöhnender, der du Nimmerglaubt*] de la tercera edición del texto de Beisner de 1969. Existe un solapamiento o al menos una resonancia con Gadamer, ya que Buber cita la obra de Heidegger *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* [*Erläuterung an Hölderlins Dichtung*]: “Desde que los dioses nos ponen en diálogo” [*Seit die Götter uns in das Gespräch bringen*] (GA 4: 7).

En otro lugar sostengo que Hölderlin retomó esta *gama* modal del canto – una versatilidad innovadora atribuida en la antigüedad a Arquíloco, el poeta lírico, celebrado por este logro en el *De Musica* de Plutarco.¹⁹ Efectivamente, es el recurso poético de la “variación tonal” [*Wechsel der Töne*] lo que conecta a Hölderlin con Arquíloco. Esta misma atención puesta sobre el *tono* se corresponde con la línea que Gadamer cita sobre la conversación.

Al leer a Gadamer debo destacar a la antigua tradición filológica.²⁰ Esto no es menos cierto en lo que hace a la música y la improvisación. En parte, esto tiene que ver con la lectura (y la audición) cuando se trata del griego antiguo, como bien subraya Nietzsche –en una convergencia independiente– junto a Ivan Illich, Northrop Frye, Berkeley Peabody, Walter Ong, así como el musicólogo Thrasybulos Georgiades –aunque en este caso Nietzsche desempeña efectivamente un papel particular.²¹ Si Nietzsche nos enseña a articular el griego antiguo, es menester que sea destacado, como corolario, que el griego antiguo no puede leerse si no es vocalizado con sus sonidos. Gadamer nos recuerda que es en el habla donde lo que deviene sonido (y aquí está el paralelismo con una pieza musical improvisada, tal como el mismo autor reflexiona) nunca es enteramente reproducible por el mero hecho de “realizar” un texto al leerlo en voz alta. Nos recuerda también que “leer a vista”, por así decirlo, un poema para que otro lo

¹⁹ Véanse mis reflexiones sobre Nietzsche y la prosodia y la lírica antigua en Babich 2019: 90 ss.

²⁰ Véase para una aguda discusión crítica, aunque concisa, “*Sprache, Gebilde und Applikation: Die Grundentwürfe von Kunst und Sprache in Gadamer's Selbstkritik*” en Schmid (1999: 32 ss.); aunque aquí centrándose más en lo “clásico” como tal más que en la disciplina de la “Filología Clásica”, véase Renaud 2000.

²¹ Merece la pena destacar *Nennen und Erklingen: die Zeit als Logos*, ya que Gadamer ofrece unas palabras de elogio en su prólogo al libro de Georgiades, titulado “*Zum Geleit*” (Gadamer [1983] 1985b), destacando las cualidades excepcionales de la persona de Georgiades y del tema mismo del texto.

entienda es “lo que llamamos interpretación” (GW 8: 364). Es esta articulación interpretativa la que Gadamer compara con la música en su “*Musik und Zeit*” [*Música y tiempo*]. También aquí Gadamer subraya el papel del director de orquesta, ya que este ejemplifica (siempre, por cierto) la improvisación.²²

Como lectores, aunque también como creadores de textos, como filólogos, como estudiosos, estamos siempre involucrados, tal como Nietzsche se encargó de subrayar. Se trata de una consecuencia hermenéutica que aprendió de su propio maestro, Friedrich Ritschl, “*Interpretation, nicht Text*” [“es interpretación y no texto”] (Ritschl 1879b) y en esta misma medida estamos abandonados a cualesquiera intenciones, proyecciones, presuposiciones, que traigamos con nosotros. Estas “convicciones” (como las llama Nietzsche) corresponden a lo que Gadamer, por medio de la fenomenología hermenéutica de Heidegger, denomina “prejuicios” junto a cualquier “*Interpretationskunst*” [arte interpretativa] que podamos poseer (KSA 5: 37).

1. DEMORARSE JUNTO A LO BELLO

El dar atención a la tradición clásica, en la medida en que incluye la mimesis (como Gadamer subraya, no en el sentido de una “imitación” de la naturaleza), la tradición filológica e histórica, nos ayuda

²² Aquí, para entender a Gadamer y Georgiades (y a Nietzsche en el trasfondo), ayudará recordar que la lectura *silenciosa*, tal como Illich desentraña este punto en su *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor*, es una invención relativamente tardía (Illich [1993] 2002). Detallé la articulación realizada por Illich de este punto en relación con el griego antiguo y la cultura o tradición de la oralidad, considerando que el autor sostiene que los historiadores argumentan que esto se extiende durante casi un milenio (véase Babich 2021b). Puede ser útil volver a Illich (y a sus diferentes interlocutores, a través de sus notas a pie de página), ya que, de lo contrario, se podría malinterpretar la cuestión reduciéndola a la distinción que otros hacen entre cultura oral y literaria.

a explorar la cuestión del juego y el símbolo en el texto de Gadamer junto al culto antiguo, lo cual es una parte central de su discusión. Especialmente cuando explica, anticipando bastante los argumentos posteriores de Nicole Loraux, y en tanto ambos clasicistas que retoman a Nietzsche, lo siguiente:

[...] el éxito, la inmensa popularidad que ganó la integración cultural del teatro ático da testimonio de que no se trataba de la representación de las clases altas, o que tuviese la función de satisfacer al comité del festival que entonces otorgaba premios a las mejores obras. (Gadamer 1977: 66; 1991a: 119; trad. mod.)

La referencia es a la reflexión de Nietzsche sobre que el único paralelo con el que contamos para la tragedia griega antigua, que para él era un asunto musical, es la misa solemne (católica). Gadamer habría conocido esta referencia específica a Nietzsche y la tragedia gracias a su propia amistad y compromiso con Georgiades. Nietzsche explica en la primera de las “dos conferencias públicas sobre la tragedia griega” presentadas en Basilea en 1870, *El drama musical griego*, un punto sobre el cual insiste en otras ocasiones en términos de la presencia del participante, de relevancia para la propia ilustración musical de Gadamer. En la medida en que Nietzsche especifica que el antiguo espectador-congregante de la Grecia antigua no tenía libertad ni para llegar tarde ni para irse temprano, el significado se amplió para hacer su propio descubrimiento de la antigua prosodia griega, cuestión señalada formulaicamente en su conferencia de Basilea *Das griechische Musikdrama* como una “íntimísima unidad [*Eins-sein*] de palabra y sonido” (KSA 1: 529; 2011: 448). Así, la antigua tragedia ática para Nietzsche surgió del griego semi-recitativo, tal y como lo detalló en sus conferencias universitarias, y esta totalidad musical exigía dicha presencia:

Pero ese hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semi-recitado, de modo que el sonido retumbante que le es peculiar no introducía ningún dualismo en el drama musical; al contrario, también en el lenguaje había conseguido imponerse el influjo dominante de la música. Se tiene una especie de eco de ese tono de recitado en el denominado tono de lección con el que en la iglesia católica se leen los evangelios, las epístolas, varias oraciones. [...] En suma, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical griego, solo que en Grecia todo era mucho más claro, todo estaba más bañado de sol, todo era, en definitiva, más hermoso, aunque también menos íntimo y sin ese enigmático simbolismo infinito de la Iglesia cristiana. (KSA 1: 530-531; 2011: 449)²³

Aquí Nietzsche cita –y además de citar abiertamente, parafrasea silenciosamente– la *Historia de la Música* [*Geschichte der Musik*] del historiador Wilhelm Gustave Ambros, sobre los orígenes del *Tonkunst* [arte musical]: declamación religiosa, parcialmente musical (Ambros 1862: 290).

Para Nietzsche, como les dice a sus estudiantes en Basilea en sus conferencias sobre la lírica griega de 1878/79, era clave la presuposición de un público que no es posible presuponer hoy en día: completamente familiarizado con la cultura religiosa de la época, la “Mitología”, tal público sería capaz de captar, el punto de Nietzsche es totalmente musical, “la más mínima resonancia [*Anklungen*] del motivo” (Nietzsche [1940] 1994: 369). La cuestión principal para Nietzsche cuando repite este curso de conferencias al final de su carrera universitaria, poniendo en ello el mismo énfasis que al principio de su

derrotero, era que la lírica griega antigua no estaba dirigida a un público lector sino a un público *oyente*. Debido a esta familiaridad, el público estaba atento al más mínimo error en la declamación musical. Algo central para Nietzsche era que dado que la(s) trama(s) se conocían ya como escrituras, el análisis de Aristóteles sobre la catarsis no podía estar planteado en un modo peor. La tragedia griega era un asunto musical no comparable al teatro isabelino o moderno y mucho menos al drama actual.

En su lectura, Gadamer ofrece su propia paráfrasis silenciosa del mismo punto que Nietzsche, siguiendo a Ambros, planteara entonces:

Un arte similar era y es, con seguridad, la gran historia de la polifonía occidental derivada del canto gregoriano. Y aún hoy podemos tener una tercera experiencia, exactamente con el mismo objeto que los griegos: la tragedia antigua. [...] El equivalente cristiano de esto lo constituye el coro gregoriano y su complejo desarrollo, pero también las Pasiones de Bach. Que nadie se engañe: no se trata de la mera asistencia a un concierto. Aquí sucede algo muy distinto. Al oyente de un concierto se le hace patente que la audiencia no se congrega allí del mismo modo que lo hace en una gran iglesia cuando se interpreta una Pasión. Es como en el caso de la tragedia antigua. (Gadamer 1977: 67; 1991a: 119-120)

El antiguo culto griego es clave para Heidegger en su discusión sobre la obra de arte y aún más centralmente, aunque también esotéricamente, en *El nacimiento de la tragedia* [*Die geburt der tragödie*] de Nietzsche.

Gadamer nos hace accesible para la actualidad este punto con su reflexión sobre el carácter festivo de las exposiciones o eventos museísticos, en particular los dedicados a los descubrimientos arqueológicos:

²³ Abordé la compleja cuestión del descubrimiento nietzscheano del griego antiguo en sus diferencias específicas con respecto a los estilos occidentales modernos de entonación y glosé el *recto tono* medieval en el proceso. Véase Babich 2016: 213.

Estoy pensando en el Museo Nacional de Atenas, donde casi cada diez años se vuelve a poner en pie una nueva maravilla de bronce rescatada de las profundidades del Egeo. Cuando uno entra por primera vez en esas salas, le sobrecoge la solemnidad de un silencio absoluto. Siente cómo todos están congregados por lo que allí sale al encuentro. (Gadamer 1977: 53; 1991a: 101)²⁴

A mi modo de ver, esta reflexión sobre la industria cultural y su preocupación por las “grandes” obras (Bernasconi 1993) puede conjugar con la referencia de Gadamer a la dificultad de programar composiciones musicales contemporáneas en los calendarios oficiales de las orquestas cívicas y las salas de concierto.

Es en este contexto en el que la cuestión de la improvisación y de la correspondencia dialógica entre el intérprete y el público toma relevancia para Gadamer, aunque también insiste en centrarse en Rilke para poder explicar la obra, la cual es una propiedad emergente en una improvisación, ya que, afirma Gadamer, es el oyente quien es capaz de emitir un juicio de tales características:

De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias. Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar, pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y solo esa identidad constituye el sentido de la obra. (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71-72)

Gadamer se remite a la comprensión aleteica de la verdad de Heidegger para subrayar que “junto al desocultar, e inseparables de él, están

²⁴ Para una discusión más amplia véanse mis varios ensayos sobre bronces griegos antiguos de tamaño natural -a esto se refiere Gadamer aquí (Babich 2021b: 55-114).

el ocultamiento y el encubrimiento, que son parte de la finitud del ser humano” (1977: 45; 1991a: 89). Pero la “quididad” de lo que es, tal como Heidegger destaca, lleva a Gadamer en dirección a Rilke en cuanto testigo de la obra *qua* obra:

[...] para decirlo con Rilke: “Algo así se irguió entre humanos”. Esto, el hecho de que haya esto, la facticidad, es, a la vez, una resistencia insuperable contra toda expectativa de sentido que se considere superior. La obra de arte nos obliga a reconocerlo. “Ahí no hay ni un lugar que no te vea. Tienes que cambiar tu vida”. Es un impacto, un ser volteados, lo que sucede por medio de la particularidad con la que nos sale al paso cada experiencia artística. (1977: 45; 1991a: 89-90)²⁵

Las palabras finales de *Pan y Vino* de Hölderlin –“*Daß in der zögernden Weile einiges Haltbare sei*” [que en el momento vacilante hay al menos algo que perdura]–, junto a esta conmoción, que es lo que Adorno había caracterizado con referencia al *Fedro* como ese “este espléndido motivo del dolor y el anhelo, que se apodera de los seres humanos ante lo bello” (Adorno [1970] 2009: 141), tal como se citó anteriormente, concuerdan con el énfasis puesto por Gadamer en la “justificación” del arte.

Lydia Goehr, aunque sin hacer referencia a Gadamer en lo que hace a la improvisación dentro de su propia discusión sobre la improvisación “*impromptu*”, cita sí, en cambio, a Derrida a este respecto (Goehr 2013: 461)²⁶ (vale notar que, con respecto a Gadamer, Derrida

²⁵ Aquí la cita es de las *Elegías de Duino*, VII, de Rilke.

²⁶ La referencia no es del todo justa, ya que Goehr habla musicológicamente, con respecto a diversos tipos de improvisación, debido a que técnicamente es posible hablar de esto tanto en el jazz como en la música clásica. En cambio, en 1982, Derrida está hablando sobre la influencia y el prejuicio a raíz del importante debate con Gadamer (aunque llamarlo un “debate” puede ser ir demasiado lejos, ya que Derrida

se encuentra casi en las antípodas).²⁷ Goehr sostiene que la improvisación en el discurso musical se dice de muchas maneras. Así pues, es de lamentar que no tome nota de las dotes de improvisación de Nietzsche como intérprete, considerando que en otros lugares escribe sobre lo que cuenta como “obra” y, en este sentido, podría haber dialogado con Gadamer, como lo hace, en dosis homeopática, en su primer libro, en la medida en que *The Imaginary Museum of Musical Works* está dedicado a algunos aspectos de la improvisación, ya que allí discute la extemporización como algo que efectivamente conlleva una emergencia determinada y específicamente histórica de la obra musical.²⁸

Goehr cita a Nietzsche, quizá porque Nietzsche tematiza explícitamente la “improvisación” (ni una palabra en la erudición digital actual) en sus cavilaciones conscientes/inconscientes de *La gaya ciencia*: una reflexión fisiológica/psicológica sobre la distracción y el sueño (y la fantasía de uno mismo frente a las exigencias del día), de ahí el título del aforismo: “*L’ordre du jour pour le roi*”. En particular, la siguiente idea recurrente “¡Escucha! ¿No eran las campanas? ¡Diables! ¡Empieza el día y la danza, y no sabemos sus giros! Tendremos que improvisar, – todo el mundo improvisa su día. ¡Hagamos hoy como todo el mundo!” (KSA 3: 394; 2014: 753).

no se comprometió demasiado en la discusión). Ese es el punto del contexto de Derrida con respecto a un “discurso estereotipado” ya dado.

²⁷ Véanse los pertinentes textos de Gadamer y Derrida, así como de otros autores, incluidos los excepcionales ensayos de Bernasconi y Rapaport, en la colección editada por Michelfelder y Palmer (1989).

²⁸ Véase Goehr 1992. La biografía en tres volúmenes de Curt Paul Janz (1978) es la fuente principal para la mayoría de los debates sobre la capacidad de improvisación de Nietzsche a lo largo de su vida, y con razón. Sin embargo, véase Richter 2009, además del segundo capítulo “*At the piano*” en Liébert [1995] 2004.

El escenario narrativo pertenece al sueño, una de las frecuentes referencias de Nietzsche al *trabajo* de la obra onírica, relevante para Freud, que tomó prestado mucho de Nietzsche, así como el ejemplo de la incorporación de aquello que es externo al estado onírico y la inversión temporal, algo a lo que Nietzsche volvería:

Y con eso desapareció mi extraño sueño matutino, probablemente ante los fuertes toques del reloj de la torre, que con toda la importancia que le es propia acababa de anunciar la hora quinta. Me parece que esta vez el dios de los sueños ha querido burlarse de mis costumbres, – mi costumbre es comenzar el día componiéndolo y haciéndolo soportable *para mí...* (KSA 3: 394-395; 2014: 753)²⁹

En su texto, el foco motivador de Goehr es una película de 1940, ya que toma su título de *Broken Strings* [*Cuerdas rotas*] de Bernard B. Ray, estableciendo un vínculo con los entonces contemporáneos concursos musicales de talentos y recordando al lector “la duodécima Oda Pítica de Píndaro, en la que palabras cantadas en modo dórico relataban un concurso en el que, al romperse la boquilla de la flauta de Midas de Acragas, este siguió tocando” (Goehr 2013: 477). Esto sería en última instancia lo revelador del artículo. Goehr –cuidadosa escritora– establece allí una conexión con el propio Paganini, ya que el recurso o truco de cortar “sus propias cuerdas para mostrar su mano divina” (2013: 477) le acarreó ciertos problemas no porque su virtuosismo no fuera “divino” sino porque, repetido ante un público tras otro, ese mismo público se encontró ante el “engaño”.

Las referencias improvisacionales de Goehr relativas a los “*cutting contests*” junto a las actuaciones virtuosas icónicas, así como a la

²⁹ Cf. Allison 1979, Strong 1981 y, en una clave más filológica, Large 2005.

composición musical “de vanguardia”, no son, por cierto, las de Gadamer. La referencia que Gadamer ofrece funciona dentro del mundo cotidiano de la cultura musical, incluyendo la participación del público y la improvisación clásica. Gadamer observa—recordemos que esto precede a YouTube/TikTok— lo siguiente:

Como tal improvisación, que solo tiene lugar una vez, no podrá volverse a oír nunca. El mismo organista apenas sabe, después de haberlo hecho, cómo ha tocado, y no lo ha registrado nadie. Sin embargo, todos dicen: “Ha sido una interpretación genial”, o, en otro caso, “Hoy ha estado algo flojo”. (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71)

El ejemplo de la improvisación con el órgano, aunque sea “único”, depende del compromiso del oyente, un ejemplo de una metodología hermenéutica identificable que Nietzsche llamó, tomando prestadas las reflexiones de Ritschl sobre la hermenéutica clásica, como se ha señalado anteriormente, un “truco de amor”; ya sea este, como considera Nietzsche, un “acontecimiento” particular o una “persona”, digamos; como en el caso de un encuentro con el propio Gadamer (como con cualquier otra persona), en términos corporales, del mismo modo en que Georgiades comienza describiendo en su *Nennen und Erklängen* su propia atención autoral al cuerpo, incluyendo el cuerpo de la palabra tal y como suena (Georgiades 1985: 11);³⁰ o, quintaesencialmente, como Nietzsche aclara en su propio ejemplo, el encuentro con un texto (véase Babich 2022a: 11 ss.), algo que nos

³⁰ Gadamer utiliza un ejemplo relacionado con la resonancia musical cuando habla del clavicordio para iluminar el uso que hace Kant del término “*Anschlag*”, ya que el clavicordio ejemplifica una “*eigentümliche, nachhallende Schwebewirkung*” [“ese peculiar quedarse suspendido el sonido”], un sonido que perdura “en que la nota sigue resonando mucho después de que se haya soltado la cuerda” (Gadamer 1977: 28; 1991a: 64-65).

lleva a la generosidad característica de Gadamer y a su enfoque sobre la audiencia.

En *Aktualität des Schönen*, Gadamer, a sus 74 años, dirige una mirada retrospectiva a “Plato und die Dichter” ([1934] 1991b), un ensayo de 1934 entonces dirigido al conflicto y al desafío que plantea la mimesis, lo ilusorio, al arte como mentira, que es como Platón y Aristóteles lo habían enfrentado, el último aún más enamorado de la verdad que el propio ateniense. Aquel texto de 1934 colocaba a Gadamer en el ámbito tanto de las conferencias de Heidegger como del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, junto al argumento de Nietzsche sobre Sócrates en *Die Geburt der Tragödie*: “De hecho, fue bajo la nueva mentalidad filosófica y la nueva pretensión de los socráticos con respecto al conocimiento que, por primera vez en la historia de Occidente, hasta donde sabemos, se le exigió al arte una legitimación” (Gadamer 1977: 3).

Gadamer une esto al más grande culto entre los cultos (en el espíritu de la conclusión del libro sobre la tragedia de Nietzsche), el culto judeocristiano del cristianismo, incluyendo el legado de la prohibición de los ídolos y, por lo tanto, “la realización de conversiones”; y esto incluye los esfuerzos misioneros cuyo espíritu seguimos encontrando hoy en las ONG y personajes como Bill Gates, persiguiendo culturas no occidentales, “paganas”, muy dentro del legado que Gadamer denomina la era de la iconoclasia; “prodigando un nuevo significado a”, que es creado en tal modo. Este es también el legado de Panofsky, “el lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde, también a las formas discursivas de la poesía y la narrativa” (Gadamer 1977: 3-4; 1991a: 30). Subrayando su punto, este era su estilo, Gadamer continúa: “Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental” (1977: 4; 1991a: 31).

Para explicar la noción de “demora” he señalado la reflexión de Heidegger sobre el “pasar el tiempo” en Anaximandro y la referencia final de Gadamer al lenguaje de Hölderlin de una “estancia vacilante”. En este sentido, la discusión de Gadamer sobre el *Fedro* de Platón puede ser iluminada por el *Verweile doch, du bist so schön* de Goethe en términos de la “actualidad” o pretensión presente de lo bello.

La frase es impactante, por eso puse el texto como epígrafe más arriba, y a muchos, incluso a los que no conocen a Goethe, les ha llamado la atención. También está repleta de resonancias metonímicas y no poca misoginia.

Aun así, deberíamos preguntarnos qué significa “quedarse”, ¿permanecer o demorarse? ¿Qué es *verweilen*? Hay varias traducciones: y demorarse es cuanto menos pintoresca en el español actual. Tal y como está traducido, el “*Verweile doch*” goetheano ofrece un imperativo implorante, “tan solo quédate”, anticipando o protestando contra la decepción. Para ilustrar esto, ya que se trata de un motivo amoroso común, vale la pena señalar una serie de écfrasis pictóricas del relato de Ovidio, en su *Metamorfosis*, sobre el mortal Adonis (hijo del incesto) y Afrodita/Venus.

La *Venus y Adonis* de Rubens (fig. 3) nos muestra a Adonis dejando a Venus y a esta última intentando detener su marcha. Un momento fatídico, ya que sabemos que posteriormente él morirá corneado en la cacería, cuyos atractivos le obligan a desatender a su amante, justo cuando Ovidio subraya tanto que fue (largamente) advertido como que ignoró tales advertencias: “Tus esfuerzos por ser valiente no hallarán gloria alguna; Tu muerte será el fin para ambos” (*Ov. Met.* 10.705-708; 1958: 295).³¹

³¹ Se toma como referencia la traducción de Gregory (1958).



Fig. 3. Rubens, *Venus y Adonis*, 1635-40, Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

A la pintura de Rubens (fig. 3) se añade la *Venus y Adonis* de Tiziano, de 1554 (fig. 4). A esta es posible agregar, a su vez, otra versión, también de la década de 1550, en la que Tiziano, siguiendo el espíritu de la canción pop, le ha dejado puesto el sombrero (fig. 5), y sus perros de caza, están todos atados y listos.³²

³² Para una discusión, cf. Doeblér 1982. Véase, sobre la línea de los diferentes nombres de Shakespeare, Magri 2004: 80ss. Véase también Cousins 1996.



Fig. 4. Tiziano, *Venus y Adonis*, 1554. Museo del Prado, Madrid. Prado.

El centro de atención del artista es Adonis, llamativo por su belleza, que tiene, como todos los mortales –de ahí el relato del *Fedro* que nos recuerda Gadamer–, *otros* lugares a los que ir y *otras* cosas que hacer. En este sentido, no necesitamos mucho más contexto para saber que, desde luego, se desprendería de los afectos de la noche para dedicarse a las actividades del día.



Fig. 5. Tiziano, *Venus y Adonis*, ca. 1554. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma..

La impotencia de las mujeres, incluso de las deidades, en el terreno afectivo puede formar parte de ello, pero la cuestión de fondo es el cambio que se da en el arte. Si bien algunos estudiosos subrayan un deseo de venganza, que explica tan solo la herida accidental de Cupido/Eros, una herida que Venus no advierte, tal lectura es superflua: Adonis no tiene ningún deseo de quedarse más de lo que ya lo ha hecho; su deseo en este punto es seguir su camino sin obstáculos. Tal como sus gestos en las pinturas exhibidas arriba dejan en claro, no tiene ningún deseo de demorarse. Lo mismo vale para el alma platónica en su ascensión.

En este sentido, la ilustración de Zhenya Gay para la edición en inglés de 1958 de la *Metamorfosis* de Ovidio (fig. 6) podría representar la “*Zweiheit der Geschlechter*”³³ [dualidad de los sexos] de Nietzsche (KSA 1: 25; 2011: 338) en términos de tensión entre los sexos, siguiendo el modelo de la “*Zwist der Liebenden*” [riña entre amantes] de Hölderlin. Una tensión estilizada que ilustra el conflicto/dimorfismo sexual de los leones en los que Cibeles transformó a Hipómenes y Atalanta.

Ovidio expresa el sentimiento: habiendo ganado a su novia, alcanzado el objeto de su deseo, gracias a tres manzanas de oro, regalos de Afrodita/Citerea, Hipómenes “había olvidado todo lo que me debía” (*Ov. Met.* 10.682-683; 1958: 294). Y más allá de esta falta de gratitud para con la diosa, la pareja haría alarde de su deseo, haciendo el amor en una capilla dedicada a los dioses antiguos. Y por ello, como destino peor que la muerte, fueron transformados en leones para ser unidos al carro de Cibeles (fig. 6).³⁴



Fig. 6. Zhenya Gay, Ovid, *Metamorphosis*, L. X.

Es posible evocar, por tratarse de algo no del todo diferente, ya que el tópico es una tematización del deseo, el *Eros el dulce-amargo* [*Eros, the Bittersweet*] de Anne Carson y la lectura de Foucault de *Las Meninas* de Velázquez (fig. 7) en *Las palabras y las cosas* [*Les Mots et les Choses*], incluyendo la pintura tal y como lo hace la figura del propio pintor: una écfrasis inversa, como nos recuerda Gary Shapiro (2003). Foucault comienza con el cuadro, en la oscuridad, junto a Velázquez. Este último no es nombrado al principio, pero es “el pintor” del

³³ “Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse” (Hölderlin 1799: 124; 2014: 213).

³⁴ “Al principio, la madre coronada de los dioses, / la temible Cibeles en persona, tenía la intención / de arrojar al hombre y a la esposa al agua Estigia, / pero cambió de idea: necesitaban una advertencia más severa: / Sus dedos se curvaron en forma de garras, sus brazos en piernas. Sus pechos se volvieron más grandes; ambos llevaban colas empenachadas / que barrían la superficie de arena, y cuando hablaban gruñían” (*Ov. Met.* 10.696-702; 1958: 294; trad. mod.).

mismo modo en que se habla de “el meditador” en algunos resúmenes de las *Meditaciones acerca de la filosofía primera* [*Meditationes de prima philosophia*] de Descartes:

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen. (Foucault 1966: 19; 1968: 13)

Allí en el cuadro, desde el punto de vista del pintor, Foucault nos asigna, nos descifra: ya estamos allí, “doblemente ciegos” ante nosotros mismos y frente a la centralidad de la línea.

Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos. (1966: 20; 1968: 14)

Foucault argumenta entre un público imaginario, que se opone a su sugerencia, y un lector amistoso que se complace en entender el punto, un punto en el que quizás no había reparado hasta este momento pero que, está de acuerdo, siempre ha estado ahí para ser visto.



Fig. 7. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656). Museo del Prado, Madrid.

Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro. En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. (1966: 20; 1968: 14)

No hay sujeto, solo representación. Pero con respecto a la improvisación, las reflexiones de Anne Carson sobre *Eros el dulce-amargo* nos recuerdan las líneas modernas del deseo y su cartografía enmarcada, el espaciamento de la antigüedad, muy en los términos de aquello que ella llama, patentemente después de Foucault, aunque también después de Safo y Arquíloco, el “punto ciego del deseo” (Carson 1986: 91: 127; 2015: 129).

Hay una parada, un alto, en el relato de Carson, pero su preocupación no es la de Heidegger sobre Anaximandro y la demora. No se trata de una cuestión de tiempo o de tumulto mortal a través de los tres veces diez mil años de reencarnación de Platón, sino una limitación congelada y triangulada que, para Carson, debe leerse al pie de la letra:

Algo paradójico detiene al amante. La detención sucede en un punto de ausencia de armonía [*inconcinnity*] entre lo real y lo posible, un punto ciego en el que la realidad de lo que somos desaparece en la posibilidad de lo que podríamos ser si fuéramos otros. Pero no somos otros. No somos el rey y la reina de España. No somos amantes que puedan a la vez sentir y lograr sus deseos. No somos poetas que no necesiten alguna metáfora o símbolo para acarrear nuestro significado. (Carson 1986: 75; 2015: 109; trad. mod.)

Carson utiliza una variación de un término musical, “armonía” [*concinnity*], un término que tiene significado tanto arquitectónico como musical (yo utilizo el término más positivamente para hablar de la *concinnitas* de Nietzsche, un recurso que describe el reflejo estilístico que lleva al lector a su ámbito de escritor).³⁵

³⁵ Sobre la *concinnitas*, ver Babich 1990; el punto constituye el núcleo interpretativo de Babich 1994.



Fig. 8. Paolo Veronese, *Venus y Adonis*, 1562. Museo del Prado, Madrid.

El problema con el deseo humano y la naturaleza tempestuosa que Gadamer menciona como propia del deseo mortal, es que nuestra mirada casi siempre está dirigida a otra parte: y si no lo está, pronto lo estará. En cuanto encontramos un objeto de deseo o una persona a la que amar, parece que nuestra cabeza (ya) está volteada, nuestro foco cambia y nos apartamos.

Este impulso apotropaico, de bloqueo, caracteriza la *Venus y Adonis* de Veronese de 1562 (fig. 8). En 1580, el tema cambia, al menos temporalmente, y Veronese muestra a Venus con Adonis (fig. 9) dormido en su regazo, con una copa escurriéndose entre las manos.



Fig. 9. Veronese, *Venus y Adonis*, 1580. Museo del Prado, Madrid.

Adonis, durmiendo al despuntar el día, no está “demorándose”. La captación pictórica del momento del olvido anuncia ya su partida con Cupido (quien, desde el inicio, causó todos los problemas a Venus), presagiando el mismo gesto que veremos más tarde en Adonis: los brazos de Cupido frenando a uno de los perros en el momento de quietud antes de que su amo se levante, ambos perros esperando impacientes, al modo particular de los perros, a que la caza se ponga en marcha.

Para Carson el punto ciego, tal y como lo analiza Foucault, es su deseabilidad. Aquello, para Carson, junto a la paradoja, explica nuestras muchas maneras de retrasar una consumación última, como si ya adivináramos algún elemento de defeción.

No obstante, retrasar la satisfacción, el goce, la consumación, no es quedarse, ya que esto tiene que ver totalmente con el deseo. Pero ¿qué es demorarse?³⁶

Más arriba he citado a Heidegger a propósito de la afirmación ética de Anaximandro. Del mismo modo, si seguimos la lectura de Gadamer del *Fedro*, los seres mortales somos singularmente incapaces de permanecer, habitar con o junto a lo bello. Como reflexiona Nietzsche hacia el final de la primera edición de *La gaya ciencia*, en su aforismo *Vita femina*, “el mundo está desbordante de cosas bellas, pero a pesar de ello es pobre, muy pobre en instantes bellos y en el desvelamiento de esas cosas” (KSA 3: 569; 2014: 856).

Nietzsche se consuela con el seductor encanto de la promesa en cuanto promesa de vida: “hay sobre ella un velo bordado en oro de hermosas posibilidades, prometedor, resistente, pudoroso, burlón, compasivo, seductor” (KSA 3: 569; 2014: 856). Para Gadamer, que adopta un punto de vista a las claras más amplio, nosotros, impetuosos y arrastrados por las cadenas de hábitos mancillados, somos impacientes. Como el bello Adonis, no *podemos* quedarnos; y la picardía, tal como Gadamer lee a Platón, es que el alma revoltosa se aleja por sí misma. No es repelida ni rechazada, se aparta. Y al igual que nos lo recuerda Nietzsche, el punto es sutil y rara vez advertido, aunque clave desde el principio para su teoría trágica del conocimiento: a los griegos les faltaba un cierto algo necesario para el desarrollo de lo que se convertiría en la ciencia occidental (sobre esto, véase Babich

³⁶ Para una discusión con relación a la temporalidad y, excepcionalmente, con respecto a Ricoeur, véase Sheila Ross (2012) sobre el demorarse en Gadamer. Véanse, además, las citas esclarecedoras de Daniel Dahlstrom en Tate 2012.

2014). Del mismo modo, carecían de la idea judeocristiana de transgresión, algo que Nietzsche también enfatiza en su primer libro, haciendo referencia a Prometeo y a Goethe.

Según la explicación de Platón que ofrece Carson:

[...] en el alma de cada uno, un residuo de su principio inmortal. Nuestras almas alguna vez vivieron, aladas, entre los dioses, dice, nutridas como los dioses por el júbilo infinito de ver todo el tiempo la realidad. Ahora estamos exiliados de ese lugar y de esa calidad de vida, y sin embargo lo recordamos de tanto en tanto, por ejemplo[,] cuando miramos la belleza y nos enamoramos. (Carson 1986: 209; 2015: 217)

Así, los debates sobre Gadamer y el demorarse ponen de manifiesto la relevancia de la sugerencia de Gadamer de que “la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse” (Gadamer 1977: 60; 1991a: 110-111) en nuestro encuentro dinámico y vivido con el arte.

Lo bello en griego es τὸ καλόν y Gadamer tematiza a Platón y al deseo humano, ontológica y trascendentalmente. Para el autor, necesitamos de un contexto platónico para poder entender la “idea” de lo bello:

Para conquistar de antemano todo el horizonte real del problema de lo bello y, tal vez, también de lo que el arte «es», ha de recordarse que, para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. (Gadamer 1977: 18; 1991a: 49)

Hay una referencia al Timeo, cósmica, y una referencia al “gran” año de Heráclito (Gadamer 1977: 18; 1991a: 49). Esta es la condición humana.

Allí donde las deidades –así como, por extensión, el alma divina– son capaces de demorarse y, por lo tanto, de permanecer, es decir, de habitar o descansar en la revelación del mundo verdadero “develado a la vista”, la gran mayoría de las almas humanas no son capaces. Mejor dicho, teniendo en cuenta lo que afirma Nietzsche, no están dispuestas –esto también se encuentra en Rilke– a “abandona[rse] plenamente a la contemplación de este mundo verdadero” (Gadamer 1977: 19; 1991a: 51). Siendo mortales y, por tanto, absortos como estamos, nuestra mirada, como Adonis alejándose de Venus/Afrodit/Cipris (la deidad tiene muchos nombres), ya está mirando hacia otro lado. Ahora bien, las tendencias teodísticas exigen juicio, decisión, exclusión. Así es posible apreciarlo en la visión de Radamantis para los antiguos, sopesando los defectos del alma; o, como en la reelaboración de Dante del relato, en la figura de Minos, puesto a las puertas del Infierno para “clasificar” –utilizando aquí el lenguaje de J. K. Rowling– las almas de los condenados.

Esto también se repite en varios sueños y representaciones ficticias de pruebas y juicios, el viaje del héroe, el avance del peregrino. Y el atractivo de estas pruebas es que enfrentan al sujeto, al héroe, al peregrino, a una medida externa, no a la culpa: el héroe está en apuros. El cumplimiento de los deseos nos dice Nietzsche y repite Freud, funciona así. Como nuestras conciencias, en palabras del filósofo, “nos besa al tiempo que nos muerde” (KSA 5: 91; Nietzsche 2016: 343).



Fig. 10. Gustave Doré, Minos. Ilustración para e *Inferno* de Dante Alighieri. Canto V., plancha 13, 1857.

Así, el Minos de Doré (fig. 10) nos ofrece no solo una visión transmogrificada del infierno, miltonesca y gloriosa, pero que alude al contraste entre las teologías judeocristiana y griega antigua, trasladando en cierta medida al dios parte de la culpa del transgresor, como escribe Nietzsche. Si lo que está en juego es un juicio, entonces en gran medida el juez se hace cargo de la responsabilidad del juzgado. Esto resulta mucho menos convincente en la representación de Minos realizada por Miguel Ángel (fig. 11), como ya comenté de pasada en un ensayo sobre Ariadna y Dionisos (y la muerte).³⁷

³⁷ Véase también Babich 2022b en referencia al monumental e ilustrado *Michelangelo* de Horst Bredekamp (2021).

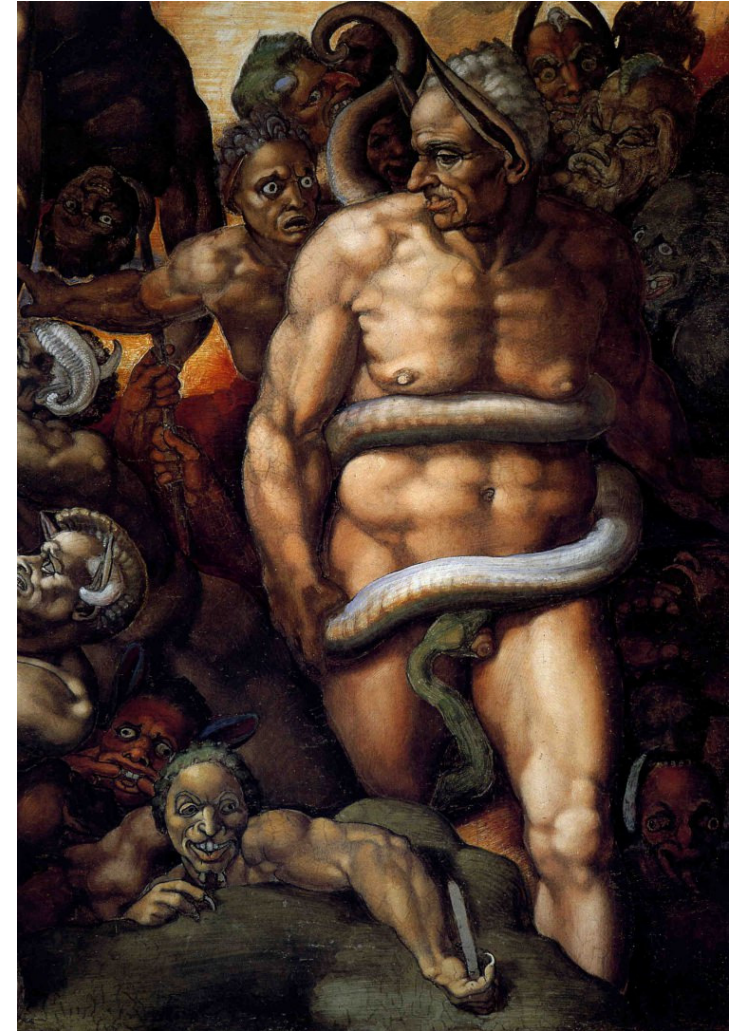


Fig. 11. Miguel Ángel, Minos, detalle de *El juicio universal* 1536-41. Capilla Sixtina, Roma.

Es Miguel Ángel quien hace que los elementos básicos sean lo más sencillos posible (y, como señalo en 2022b) coloca la imagen lo suficientemente baja en *El Juicio Universal*, abajo a la derecha, por una cuestión de composición que basta para incitar no solo al modelo de Minos (Biagio Martinelli/da Cesena, el maestro de ceremonias papal), como nos dirá largo y tendido un historiador del arte tras otro, sino también a la mayoría de los espectadores.³⁸

“Clasificar” resulta superfluo, pues el proceso funciona por sí solo. No necesitamos ser identificados individualmente para el “juicio”. Estamos “distráidos”, tal como dice Gadamer al retomar con indulgencia el devastador relato de Platón sobre las consecuencias del viraje humano hacia el mundo terrestre. La causa, sigue Gadamer, es nuestra indómita naturaleza “impulsiva” (Gadamer 1977: 19).

Y aunque el tipo de vidas que hemos llevado adelante a través de múltiples encarnaciones marcan la diferencia en nuestro nivel de apego a los deseos más bajos, es a través de “la experiencia del amor y de lo belleza” que somos capaces de adquirir un recuerdo duradero “del orden verdadero del mundo” (Gadamer 1977: 19; 1991a: 52). Así, en lo bello presentado en la naturaleza y el arte, experimentamos esta convincente iluminación de verdad y armonía, que nos obliga a admitir: “eso es lo verdadero” (1977: 19; 1991a: 52).

De este modo, una justa afinación de nuestra propia alma nos permitirá advertir aquello que no encaja:

³⁸ Véase Barolsky 2006 además de Land 2013. También, véase el capítulo de Nelson y Zeckhauser (2021) sobre el legado, bastante en la línea de “la venganza será terrible”, del canto de Cástor de Píndaro, bien conocido desde la antigüedad de atrás para adelante.

Un solo tono en falso, tanto en la música como en el trato de las personas entre sí, ya perturba la armonía y la afinación. Sin que ni siquiera se pueda decir qué es lo que hubiera sido realmente lo adecuado [*angemessen*], siempre sabemos con toda certeza, sin embargo, qué fue lo inadecuado que perturbó la armonía. (GW 8: 382; 2011: 289)

Esta “precisión” no excluye la improvisación en el arte. Este desafío lleva a Gadamer a uno de los diálogos más difíciles de Platón:

En el *Filebo*, al hablar de la mezcla con la que se prepara la bebida de la vida, a la que ya hemos aludido, Platón distingue la matemática pura de la praxis, en la cual lo importante es otra cosa, que, según él, resulta imprescindible. Él la llama «acierto, puntería, tino». Se dice explícitamente que para la praxis de la vida no basta con limitarse a la ciencia divina de los puros números, círculos y triángulos. A la aplicación humana pertenece igualmente el círculo «falso», tanto como la «falsa» medida. Incluso en la música y en la arquitectura, donde los números y las medidas juegan un papel especialmente destacado, lo importante es el arte de acertar. Este es, según Platón, imprescindible. Y debe así ser admitida en la vida buena, «si cada uno de nosotros ha de encontrar cada vez aunque sea el camino a casa». (GW 8: 385; 2011: 292)

El de Gadamer es un enfoque sobre la justa medida, en el sentido de Hölderlin. Así, el ejemplo que ofrece, el cual reflexiona sobre la ἐνέργεια y la ἐντελέχεια, por medio del compromiso crítico de Aristóteles con Platón y su suplemento a este, es la lectura literaria como tal. Su recurso repetido a la noción de *demorarse* concuerda con la consecución de lo divino.

2. SUPERAR LA RESISTENCIA Y LA “CONMOCIÓN”

Gadamer nos recuerda aquí –una vez más es posible trazar un paralelismo con Adorno sobre el arte (y la música) modernos, aunque el esfuerzo sea elíptico– que la idea de que la función del arte es “conmover” a un público presuntamente resistente a sus encantos hace tiempo que fue superada: “Pero ¿qué es todo eso frente al extrañamiento y la conmoción que las nuevas creaciones artísticas de nuestro siglo han llegado a exigir de nuestra autocomprensión como público?” (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37).

Sin duda, algunos comentaristas lo interpretan como un lamento personal de Gadamer, una lectura errónea pero comprensible, ya que es fácil en 2022 olvidar que en 1974 era, si acaso, displicente en lo que se refiere a la tarea convencional de escandalizarse por cualquier cosa en el arte.³⁹

Sin embargo, y a pesar de la (constante) necesidad de una pizca de sal, elementos de “conservadurismo” infunden siempre la industria cultural cuando se trata de programar –sobre todo– nueva música. El tono de Gadamer es, pues, el de quien da un consejo:

Preferiría guardar un discreto silencio sobre lo difícil que es para los intérpretes, por ejemplo, tocar en una sala de conciertos una composición de música moderna. La mayoría de las veces pueden colocarla únicamente en medio del programa; si no, los oyentes llegan tarde o se van antes de que finalice la función. (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37; trad. mod.)

³⁹ En este sentido, *épater la bourgeoisie* [dejar al burgués atónito] es un cliché imperativo. Véase aquí Stephen Watson 2009 sobre Paul Klee y, sobre la fuerza perdurable de la imagen (y el ethos de lo que debe considerarse “gran arte”), Roger Scruton 2010, así como, una vez más, Bernasconi 1993.

He indicado esto más arriba como una referencia a lo que los miembros de la Escuela de Frankfurt llaman industria cultural y que es, aunque más sosegadamente, lo que Gadamer está señalando. Así explica su observación programática:

[...] se expresa aquí una situación que antes no podía darse y sobre cuyo significado tenemos que meditar. Lo que se expresa es la escisión entre el arte como religión de la cultura, por un lado, y el arte como provocación del artista moderno, por otro. (1977: 8; 1991a: 37)

Leído junto a la invocación de Goethe de una respuesta a la belleza, lo que está en juego es una apuesta particular sobre la cuestión del placer (masculino) frente al aburrimiento (masculino).⁴⁰ El lenguaje de Heidegger del “demorarse” en su reflexión sobre Anaximandro, así como la referencia a la “reverberación” en el caso de Kant o la “estremecedora” estancia de Hölderlin, bosquejan la conclusión de Gadamer.

Para Eugen Fink, es el lenguaje de un quedarse en cuanto hiato en medio de algo, o como suspensión de nuestra orientación ordinaria de cara hacia el futuro, el que describe el juego como un “oasis”:

[El juego] no se inquieta ni perturba, como nuestras restantes acciones, por la profunda inseguridad de nuestra interpretación de la felicidad. El juego tiene –en relación con el curso vital y su inquieta dinámica, su oscura inseguridad y su futuro acosante– el carácter de un “presente” tranquilizador y un sentido autosuficiente, es semejante a un “oasis” de felicidad que nos sale al encuentro en el desierto de nuestra brega

⁴⁰ En el primer tercio de *The Hallelujah Effect* (Babich 2016) hablo de la distinción entre el deseo masculino y el femenino, tanto en un contexto estético como artístico o performativo.

por la felicidad y nuestra búsqueda tantálica. El juego nos rapta. Al jugar nos liberamos, por un momento, del engranaje vital – estamos como trasladados a otro planeta donde la vida parece ser más fácil, más ligera, más feliz [*glückender*]. (Fink 1957: 23; 1966: 14)⁴¹

En este caso, podemos sustituir el ejemplo específico de Gadamer de la *lectura* por el de comprometerse en una conversación vivaz. Sin embargo, el autor destaca (como Heidegger y Georgiades) la necesidad del sonido, de leer un poema en voz alta (GW 8: 392; 2011: 300). Además de hacer hincapié en la variabilidad entre momentos de articulación, resulta clave un elemento de improvisación. Esto último puede estar relacionado con la jactanciosa declamación del “misterio” de la espontaneidad musical (compárense Campbell 1991, por un lado, y Engel y Keller 2011, por otro) y de la improvisación que está en juego, tal como se señaló antes, particularmente cuando se lee a primera vista un poema u otro texto,⁴² tal vez en griego o latín o en cualquier lengua moderna. Esta es la posición de Gadamer y ya hemos señalado que este pensamiento permanecería con él más de una década después:

Así ocurre con la lectura de una obra poética; también, cuando vamos leyendo sucesivamente un verso tras otro, una página tras otra. Tampoco entonces es algo igual a recorrer un trayecto hasta llegar a una meta. Cuando leemos, vamos acompañando. Estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es”. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y

exige nuestro asentimiento. Conocemos esto de modo particularmente intuitivo cuando escuchamos música. Dilthey solía ilustrar por medio de la música la ley estructural de toda comprensión. Resulta casi superfluo decir que tanto el recibir como el crear no son un mero producir [*Herstellen*]. Para el que crea, se trata de que la obra salga bien. Para el que recibe, no se sabría decir de qué se trata. “*Je ne sais quoi*” era la conocida explicación francesa para esto. Pero ha salido bien, y tiene una corrección imposible de conceptualizar. Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. (GW 8: 388; 2011: 295)

La reflexión fenomenológica sobre la experiencia del compromiso poético, así como de la escucha *musical* depende del demorarse: quedarse o persistir –recordemos nuevamente que Anders habla de “ser-en-la-música”– solo para *escuchar*. Así, Fink escribe sobre el juego con relación al sentido circular de la actividad lúdica que se encierra en sí misma y pone de manifiesto la posibilidad de una “estadía humana” [*menschlichen Aufenthalts*]: dentro de un tiempo –este es el “oasis de la felicidad”– “en la que este no tiene el carácter arrebatador y acozante, sino que proporciona más bien una permanencia, en cierto modo una imagen de la eternidad” (Fink 1957: 24; 1966: 14-15).

Como se ha señalado anteriormente, y tal como Gadamer destaca, el poema es una experiencia *articulada*. Así lo ilustra el cuidado que Heidegger pone en su curso de 1935, *Introducción a la Metafísica*, al leer la oda coral de la *Antígona* de Sófocles, en voz alta, en griego, como dice el autor, “para que algo de su sonido nos penetre en los oídos” (Heidegger GA 40: 155; 2001: 136), antes de pasar a leer el texto traducido, casi línea por línea. El ejemplo de Gadamer es una

⁴¹ Véase también Fink 1960.

⁴² Véanse, además de las contribuciones a Solis y Nettl 2009, el ensayo de reseña de Barbiero (2016) sobre el texto *Listener's Guide to Free Improvisation* (Corbett 2016).

reminiscencia de esta instanciación, *qua* “presentificación” (la *Vergegenwärtigung* de Heidegger) que el primero tiene en mente al desentrañar la espera [*warten*] de ser escuchado en el “presente” [*Gegenwart*]⁴³:

O bien se lee un poema. Se lo vuelve a leer. Se lo atraviesa, y él lo acompaña a uno. Es como si empezara a hablar, a cantar, y uno canta con él. Cuando se trata de música, ya sea porque uno también toca y «sigue las notas», como se suele decir, o porque esté escuchando, todo está ahí, repetición, variación, inversión, becuadrado, y le está prescrito a uno directamente. Pero solo emerge y le entra a uno cuando uno acompaña, ya sea tocando, ya como oyente. Si no, pasa de largo y le parece a uno vacía (Gadamer GW 8: 392; 2011: 299).

Para Gadamer, es crucial que el lector *improvise*. Así, antes de referirse al “fraseo” en la música, Gadamer explica el énfasis de Goethe en lo que es “correcto”: “se ha obedecido el dictado. Es posible escuchar el dictado directamente según se lee el poema, y, por cierto, siempre algo menos correctamente que cuando uno se lo recita a sí mismo [en voz alta]” (GW 8: 392; 2011: 300; trad. mod.).

Se necesita una desambiguación, debido a la omnipresencia del estilo analítico en la filosofía. En este sentido, la terminología de Gadamer –*Vollzug*, traducido al español como “ejecución” en *Palabra e imagen* («*Tan verdadero, tan siendo*»)- podría ser comparada con lo que el musicólogo analítico John Rink analiza como “*the work of the performer*” (2018) y con lo que algunos teóricos continentales llaman

“*performance practice*”. Se trata de aquello que los musicólogos denominan “*musicking*” pero que Rink analiza aquí como “*programming*” (2018: 92 y 2017). De hecho, la distinción es clave para los análisis de la improvisación, escenificada o no (así se hace referencia –y esto también se encuentra en Adorno y Anders– a cierta calidad enlatada que puede, interpretada más benignamente, tratarse de una cuestión de *remix*).

Si la referencia de Gadamer a Aristóteles se encuentra sobredeterminada, de lo que se trata es de un saber expresamente *poiético* tanto en el arte como en la ciencia. Es la ciencia la que ha sido siempre objeto de la estética filosófica desde un principio, con Alexander Baumgarten, el fundador de la estética filosófica, quien (como Gadamer nos dice aquí) habló de una *cognitio sensitiva* o “conocimiento sensible” (1977: 21; 1991a: 54). En el presente ensayo no podemos leer el abanico de temas tratados con referencia a la retórica, *ars bene dicendi*. Recuerdo que Gadamer hablaba bien, despacio y con claridad, con el pensamiento recogido en sus palabras. Eso también significaba que, cuando lo conocí, en las dos últimas décadas de su vida, se demoraba en su discurso, pleno de pausas –no se precipitaba y yo asociaría esto menos con su edad que con su pensamiento en torno a la *Vollzug*-, conectando con la definición de Baumgarten de la estética como *ars pulchra cogitandi*, el arte de pensar bellamente.

⁴³ “[L]a palabra alemana «presente» [*Gegenwart*] [*warten* = esperar] está sugiriendo que el futuro también entra en el juego. El futuro, el porvenir, en tanto que es lo que viene, es siempre lo aguardado, lo que nos aguarda y lo que aguardamos. Toda expectativa como tal se basa en la experiencia” (Gadamer GW 8: 376; 2011: 282).

3. “LANZADA POR UNA ETERNA COMPAÑERA DE JUEGO”

[...] solo cuando de pronto atrapes la pelota
 lanzada por una eterna compañera de juego,
 a tu centro, con un impulso
 bien conocido, en uno de esos arcos
 de la gran arquitectura de puentes de Dios:
 solo entonces será el saber-atrapar un poder,
 no tuyo, de un mundo...
 (como el año
 arroja a los pájaros)
 R.M. Rilke (31 de enero de 1922).⁴⁴

Si Heidegger toma como punto de partida para *Ser y Tiempo* [*Sein und Zeit*] las reflexiones de Brentano sobre el recordatorio de Aristóteles de que el ser se dice de muchas maneras, el juego, del mismo modo, tiene una serie de significados a lo largo del siglo pasado, incluso el de abundancia, *Überschuss*, que Gadamer rastrea. Por esta misma razón, Fink nos dice que “El carácter performativo [*Vollzugscharakter*] del juego es acción espontánea, quehacer activo, impulso vivo; en cierto modo es una existencia movida de suyo” (Fink 1957: 19-20; 1966: 12; trad. mod.). Y para Gadamer, el “sentido originario de la palabra *Spiel* es la danza” (GW 1: 109; 2003: 146).

Esta es una filosofía de la *vida*:

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo,

⁴⁴ Este poema de Rainer Maria Rilke, *Solang du Selbstgeworfnes fängst* [*Mientras atrapas lo que tú mismo has tirado*] ([1953] 1956: 132), fue elegido por Gadamer como epígrafe de *Verdad y método*.

un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. Esto es lo que, de hecho, vemos en la naturaleza: el juego de los mosquitos, por ejemplo, o todos los espectáculos de juegos que se observan en todo el mundo animal, particularmente entre los cachorros. Todo esto procede, evidentemente, del carácter básico de exceso que pugna por alcanzar su representación en el mundo de los seres vivos. (Gadamer 1977: 30; 1991a: 67)

Aquí se encuentra el haber-previo heideggeriano, sin el cual no puede haber nada parecido a la comprensión:

Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y esta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepetible, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. (1977: 33; 1991a: 71)

El ejemplo de Gadamer es la improvisación. Aquí deberíamos recordar la pretensión kantiana de un acuerdo universal junto a la referencia de Gadamer a Rilke anteriormente señalada: “Para nosotros, algo «está» ahí; es como una obra, no un simple ejercicio del organista con los dedos. De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias” (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71).

Me he preocupado por destacar el papel del oyente, atento a la interpretación durante el tiempo de ejecución, ya que seguir el “trabajo” de la improvisación es clave. Como observa Daniel Tate:

La noción de *Verweilen* de Gadamer une la temporalidad del comportamiento junto a su sintonía con la estructura temporal de la pieza musical. Es en el demorarse cuando la estructura musical se detiene de tal manera que el tiempo mismo se detiene por un momento. (Tate 2012: 106)

En mi opinión, se trata, siguiendo a Gadamer, de una *conversación* entre el organista y su auditorio. El tipo de improvisación que Gadamer invoca y lo que termina por “sostener” depende de esta conversación. El musicólogo Goetz Richter nos recuerda casualmente que Nietzsche, por las noches, improvisaba en el piano para Cósima después de que Wagner, ya mayor, se hubiera retirado a dormir. La dinámica que Richter describe es de correspondencia. Una vez más, una “conversación”, muy a pesar de la sugerencia de Richter de que cualquier discurso entre ambos hubiera sido “incómodo” (2009) (¿cómo se sabe esto?): Nietzsche, al tocar, toca para el oyente y la “soltura” con la que toca depende de su propia destreza, aunque no menos de la dueña de la casa (añadiría además que era una casa pequeña) así como de la presencia de Wagner durmiendo/oyendo un piso más arriba.

Aquí enfrentamos la tentación, llamémosle efecto Paganini, de hacer hincapié en el virtuosismo, pasando por alto u olvidando la interacción dinámica con el público, salvo como una especie de balance, el tipo de cosa que damos por sentada: el votar con los pies, ya sea sin subscribir o marchándose demasiado pronto o llegando demasiado tarde.

Pero para Gadamer, en el caso de la interpretación del órgano, la improvisación no es una “*impromptu*” improvisada, como dice Goehr, sino una improvisación programada, pública, ante un público que escucha, como se puede oír en las iglesias de Heidelberg y otras ciudades.

Pues Gadamer, que aborda la misma cuestión que plantea Goehr, argumenta a través de Heidegger que el hecho de que podamos participar en la improvisación del organista con alabanzas o reservas significa que aquí “algo [...] «está» [...] para nosotros” (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.).

Explicando esta referencia como “hermenéutica” para distinguir la referencia a *El origen de la obra de arte* de Heidegger, Gadamer escribe:

[...] es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y solo esa identidad constituye el sentido de la obra (1977: 33; 1991a: 71-72).⁴⁵

Aquí hay que hacer un trabajo filosófico, fenomenológico, hermenéutico, reflexivo, para poder responder a la obra de arte:

Es esta una demanda que proviene de la «obra» y que espera ser correspondida. Exige una respuesta que solo puede dar quien haya aceptado tal demanda. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El compañero de juego forma parte del juego. (1977: 34; 1991a: 73; trad. mod.)

Esto implica el libre juego de la imaginación, así como el esquematismo en cuanto tal, utilizando el ejemplo del color y la forma; aunque también la conversación, que es para Gadamer una cuestión de

⁴⁵ Véase además Pizer, quien escribe “Todo *Aussage* poético es incompleto para Gadamer a menos que el ser del texto y del lector se fundan en la experiencia de un diálogo circular entre ellos, un diálogo circunscrito por el círculo hermenéutico” (Pizer 1991: 271).

interacción dinámica -uno no sabe al principio hacia dónde irá una conversación y, por tanto, la conversación es inherentemente improvisada, a medida que uno se conecta, si está abierto al otro en tal intercambio-, ya que los interlocutores siguen diferentes líneas en dirección al mismo fin:

¿Por qué destaca la forma de esa manera? Y la respuesta es: porque al verla hay que dibujarla, hay que construirla activamente, tal y como exige toda composición, ya sea gráfica o musical, ya sea el teatro o la lectura. Es un continuo ser-activo-con [*Mit-tätig-Sein*]. Y es claro y manifiesto que, precisamente la identidad de la obra, que invita a esa actividad, no es una identidad arbitraria cualquiera, sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles. (Gadamer 1977: 35; 1991a: 74-75)

La idea de conversación de Gadamer es musical, del mismo modo que antes señalábamos que la fórmula de Hölderlin “*Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander*” [desde que somos un diálogo y oímos unos de otros] hace referencia a la música y a la medida.⁴⁶

La medida o la verdad que Gadamer pone en primer plano complementan su platonismo. Citando a Hölderlin:

Desde la mañana,
desde que somos un diálogo y oímos unos de otros,
mucho ha experimentado el hombre; mas pronto seremos
canto.

⁴⁶ Esto se encuentra enfatizado en el preliminar “Versöhnender, der Du nimmer geglaubt...” [Reconciliador, tú, a quien nadie creyó] y sigue Hölderlin “Denn schönend rührt des Maßes allzeit kündigt / Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen / Ein Gott an, unversehn, und keiner weiß es, wenn?” [Pues preservando todo el tiempo la medida sabia, / un Dios roza las moradas humanas por tan un solo instante / sin ser visto; y nadie sabe el cuándo].

Y la imagen del tiempo que despliega el gran espíritu,
es un signo que yace ante nosotros, que entre él y otros
hay un pacto, entre él y otros poderes.
No solo él, los increados, los eternos
son todos reconocibles, como la madre tierra
se reconoce a sí misma, y la luz y el aire, a través de sus plantas.
Mas en fin, el signo del amor es para vosotros,
sagrados Poderes, el testimonio
de que aún lo sois, el día de fiesta. (Hölderlin 1953: 429)

El poema de Hölderlin, leído junto con su versión preliminar, es un poema de alabanza. Se trata del “dios inmóvil del tiempo”, el príncipe de la celebración festiva. Así, *Friedensfeier*, sobre la celebración y la canción, comienza diciendo “*Der himmlischen, still wiederklingenden, / Der ruhigwandelnden Töne voll*” [Lleno de tonos celestiales que van / resonando quedamente en el silencio].

Mis reflexiones anteriores se han centrado en la música. Y es, podemos pensar aquí en el propio Wallace Stevens haciéndose eco de Platón, una cuestión de lo oído, pero también una cuestión de palabras. Pero la música oída nos implica.

Así, leemos el párrafo inicial del ensayo de Eleanor Stubley sobre el “ser en la música” (a pesar de la coincidencia terminológica, Stubley no escribe sobre el *in-Musik-sein* de Anders), y observamos que parece coincidir con Gadamer en la dinámica interpretativa que da existencia a la obra como tal. Así pues, cito extensamente su *incipit* tanto por su tono como por, justamente, su extensión:

Es el atardecer en el desierto, esa hora hechizante en la que la intensidad del calor implacable del día se disipa repentinamente con la insinuación de una brisa y un atisbo de oscuridad. Desgastado y cansado, con el polvo arrastrando cada uno

de mis movimientos, me siento inexorablemente atraído por los lejanos sonidos de los tambores y la comunidad. Tengo curiosidad por ver lo que me espera, pero durante un breve minuto vuelvo por donde he venido. Una única ventana penetra en la penumbra y se abre a una pequeña sala, abarrotada de objetos recordatorios que celebran una larga historia de gran arte. Siento el peso de esta historia, incluso a esta distancia; lo que capta mi atención es la música que se hace en el único rincón despejado de la sala, donde cuatro músicos estudian detenidamente una partitura recientemente descubierta de un cuarteto de cuerda de Beethoven. Aunque la música parece estar motivada por la partitura, es como si los músicos buscaran algo más allá de ella. A veces, la búsqueda parece cuestionar la forma o la presencia de una nota o un motivo melódico en particular; otras veces, parece ser una búsqueda de la obra, el cuarteto de cuerda escrito por Beethoven. Mientras sigo escuchando, me llama la atención la forma en que la búsqueda en ambos casos parece evolucionar en última instancia hacia la cuestión del conjunto. Es como si los músicos no solo trataran de descubrir la música implicada en las anotaciones de las partituras, sino también de encontrarse a sí mismos, de saber quiénes son en relación con esta música. (Stubley 1998: 93)

Si la autora hace referencia a la musicología como a la filología no es sin tener en cuenta las diferencias disciplinarias. Así, importa que Gadamer, como Nietzsche, fuera filólogo. Del mismo modo, era relevante señalar que Goehr, como filósofa tanto de lo político como de la estética y la musicología, distingue lo que ya hemos citado como “improvisación *impromptu*” tanto de “una música *libre* o *enteramente extemporánea*” como de “una obra *elaborada de antemano*” (Goehr 2013: 462). De igual manera, Sam McAuliffe (2021b y 2022; véase también Warren 2014) se inspira expresamente en Gadamer, especialmente en lo que se refiere a la “conversación” y al jazz.

La reflexión posterior nos dice que la referencia al arte de hablar no era una coincidencia y que, al igual que Heidegger podría decirnos cómo pensar, Gadamer nos dice, como hizo Nietzsche antes que él, justamente qué debemos hacer para leer. Esta es la esencia de la hermenéutica:

Pero leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo. Piénsese en lo que ocurre cuando alguien lee en voz alta un texto que no haya comprendido. No hay quien entienda lo que está leyendo. (Gadamer 1977: 37; 1991a: 77)

Cuando Gadamer prosigue, y aquí es crucial señalar la relevancia ontológica del concepto de símbolo –σύμβολον–, puede dar cuenta de la ya citada y compleja noción heideggeriana de *aletheia*, como inseparable de “la finitud del ser humano” (1977: 45; 1991a: 89). Esta dimensión corresponde a ese “algo más” que forma parte de la obra de arte en la medida en que obra sobre nosotros. Esto es lo que está ante nuestros ojos cuando leemos el lenguaje de Gadamer al describir el ejemplo de la improvisación musical: “algo que «está» ahí para nosotros” (1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.) y tal como lo lee en la voz de Rilke: “Algo así se irguió entre los hombres” (1977: 45; 1991a: 89; trad. mod.).

4. CONCLUSIONES

Al escribir sobre el carácter actual de lo bello, Gadamer articula el poder mimético y formador/constructor de comunidades propio del

juego. La clave para el autor es la referencia de Heidegger a las prácticas culturales, junto a la discusión de Nietzsche sobre el culto trágico y la música.

Gadamer invoca tanto una referencia antigua como el momento de la presentación a una comunidad de esa misma antigüedad y habla del silencio sin guión que acoge dicha presentación. Así leemos:

Pero la tarea de poner juntos el hoy y aquellas piedras del pasado que han perdurado es una buena muestra de lo que es siempre la tradición. No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos. Así pues, se trata de esto: dejar ser a lo que es. Pero dejar ser no significa solo repetir lo que ya se sabe. No en la forma de las vivencias repetidas, sino determinado por el encuentro mismo es como se deja que lo que era sea para aquel que uno es (Gadamer 1977: 65; 1991a: 117-118).

En referencia tanto a la fiesta como al culto, Gadamer escribe que “la fiesta es lo que nos une a todos. Me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella. Y me parece que esto es una presencia especial, que debe realizarse totalmente a sabiendas” (1977: 65-66; 1991a: 118).

Gadamer nos recuerda que debemos entenderlo en referencia a nuestra propia cultura, a los días festivos, a los tiempos de descanso y a las ocasiones formales. Si se refiere a eventos rituales y conmemorativos, también puede referirse a un horario específico para un sitio de conciertos, un recital de órgano, incluso *qua* improvisación, o a un club de jazz.

Y llegamos así a la última línea de Gadamer, tomada de Hölderlin:

En la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino solo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que «en el momento vacilante haya algo que perdure». Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre. (1977: 70; 1991a: 124; trad. mod.)

Si hay algo que tal vez tenga capacidad unificadora más que una mera cuestión de antecedencia, influencia, contexto, o simple contemporaneidad entre Gadamer y Adorno, es el *zaudernden Weile*, el “estremecimiento”, que Gadamer lo toma prestado del “Brot und Wein” de Hölderlin.⁴⁷

Hölderlin se ajusta al contexto de la improvisación: se trata de un canto que debe dedicarse “a la Noche”. El momento estremecedor atestigua, una reverencia y un sobrecogimiento, la promesa de que *al menos hay algo que perdura*.

⁴⁷ “Mas para que en las tinieblas de esta hora incierta / haya algo de lo que podamos aferrarnos, / es preciso que ella nos done la divina ebriedad del éxtasis y el olvido, / y el inagotable verbo que como los amantes nunca se adormece; / llena más la copa y una vida más atrevida, / y también la santa memoria que nos mantiene despiertos durante la noche” (Hölderlin 1953: 94). “Brot und Wein” fue compuesto entre 1800 y 1801 y publicado por primera vez en 1894.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. [1970] (2009), *Nachgelassene Schriften*, ed. por el Archivo Theodor W. Adorno, Sección IV: “Vorlesungen”, tomo 3: “Ästhetik (1958/59)” (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ALLISON, David Blair (1979), “Destruction/Deconstruction in the Text of Nietzsche”, *Boundary 2*, 8, 1: *The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium*: 197–222.
- AMBROS, August Wilhelm (1862), *Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt*, vol. 1 (Leipzig: Leuckhardt).
- BABICH, Babette (1990), “On Nietzsche’s Concinnity: An Analysis of Style”, *Nietzsche-Studien*, 19: 59–80.
- ____ (1994), *Nietzsche’s Philosophy of Science* (Albany: SUNY Press).
- ____ (2014), “Nietzsche’s Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion”, en Enders y Zaborowski (2014: 134–154).
- ____ (2016), *The Hallelujah Effect: Philosophical Reflections on Music, Performance Practice, and Technology* (Londres: Routledge).
- ____ (2019), “Who is Nietzsche’s Archilochus? Rhythm and the Problem of the Subject”, en Bambach y George (2019: 85–114).
- ____ (2021a), *Günther Anders’ Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory* (Londres: Bloomsbury).
- ____ (2021b), *Nietzsches Plastik. Ästhetische Phänomenologie im Spiegel des Lebens* (Berlín: Peter Lang).
- ____ (2022a), “Understanding Gadamer, Understanding Otherwise”, *Analecta Hermeneutica*, 14, 2: 47–73. [Disponible en bit.ly/3VVD0DP]
- ____ (2022b) “Nietzsche’s Ariadne: On Asses’s Ears in Botticelli/Dürer – and Poussin’s Bacchanale”, *Open Philosophy*, 5: 570–605. [Disponible en <https://bit.ly/3Pbfqj>]
- BAMBACH, Charles y GEORGE, Theodore (eds.) (2019), *Philosophers and their Poets: Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant* (Albany: State University of New York Press).
- BARBIERO, Daniel (2016), “Free Improvisation, Beyond Mystery and Mystique: Review of John Corbett’s *A Listener’s Guide to Free Improvisation*”, *Perfect Sound Forever*, 16 de octubre. [Disponible en <https://www.furious.com/perfect/johncorbett.html>]
- BAROLSKY, Paul (2006), “The Meaning of Michelangelo’s Minos”, *Source: Notes in the History of Art*, 25, 4: 30–31.
- BENSON, Bruce (2018), “Indeterminacy, Gadamer, and Jazz”, en Scott y Moss (2018: 215–227).
- BERNASCONI, Robert (1993), *Heidegger in Question: The Art of Existing* (Atlantic Highlands: Humanities Press).
- BIEMANN, Asher (ed.) (2003), *Sprachphilosophische Schriften*, vol. 4 (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus).
- BREDEKAMP, Horst (2021), *Michelangelo* (Berlín: Wagenbuch).
- BUBER, Martin [1952] (2003), “Seit ein Gespräch wir sind”, en Biemann (2003: 83–86).
- CAMPBELL, Patricia Shehan (1991), “Unveiling the Mysteries of Musical Spontaneity”, *Music Educators Journal*, 78, 4: 21–24.
- CARR, Bryan y DUMBRILL, Richard (eds.) (2018), *Music and Deep Memory* (Londres: ICONEA Publications).
- CARSON, Anne (1986), *Eros: The Bittersweet* (Princeton: Princeton University Press) [*Eros el dulce-amargo*, prólogo de Mirta Rosenberg, trad. de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin, Buenos Aires: Editorial Fiordo, 2015].
- COUSINS, Anthony Douglas (1996), “Towards a Reconsideration of Shakespeare’s Adonis: Rhetoric, Narcissus, and the Male Gaze”, *Studia Neophilologica*, 68, 2: 195–204.
- DE ASSIS, Paulo (ed.) (2018), *Virtual Works Actual Things, Essays in Music Ontology* (Leuven: Leuven University Press).
- DIXON, Martin (2006), “Echo’s Body: Play and Representation in Interactive Music Software”, *Contemporary Music Review*, 25, 1–2: 17–26.
- DOEBLER, John (1982), “The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare”, *Shakespearean Quarterly*, 33, 4: 480–490.

- ENDERS, Markus y ZABOROWSKI, Holger (eds.) (2014), *Jahrbuch für Religionsphilosophie* (Friburgo de Brisgovia: Alber).
- ENGEL, Annerose y KELLER, Peter E. (2011), “The Perception of Musical Spontaneity in Improvised and Imitated Jazz Performances”, *Frontiers in Psychology*, 2, 82. [DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00083>].
- FINK, Eugen (1957), *Oase des Glücks: Gedanken zu einer Ontologie des Spiels* (Friburgo: Alber). [*Oasis de la felicidad: Pensamientos para una ontología del juego*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México DF: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Cuadernos del Centro de Estudios Filosóficos, vol. 23, 1966].
- ____ (1960), *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart: W. Kohlhammer).
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. (París: Gallimard). [*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968].
- FREEMAN, Melissa (2019), “Perturbing Anticipation: Jazz, Effective-History, Dialogue, and the Nonrepresentational Movement of Hermeneutic Understanding”, *Qualitative Inquiry*, 26, 5: 527–537.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), “Zur Einführung”, en Heidegger (1960: 102-125; GW 3: 249-261) [“La verdad de la obra de arte”, en Gadamer (2002: 95-108)].
- ____ (1977), *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Stuttgart: Reclam; GW 8: 94-142). [*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós, 1991a].
- ____ (1985a), *Griechische Philosophie II* [GW 6] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ [1983] (1985b), “Zur Geleit”, en Georgiades (1985: 5-7).
- ____ [1960] (1986), *Hermeneutik 1 (Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)* [GW 1] (Tübingen: Mohr Siebeck). [*Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 2003].
- ____ (1987), *Neuere Philosophie I (Hegel. Husserl. Heidegger)* [GW 3] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (1988), “Ein philosophisches Postskriptum”, en Götze y Simon (1988: 149-153). [Reimpresión: “Musik und Zeit: Ein philosophisches Postskriptum”, GW 8: 362-365].
- ____ [1934] (1991b), “Platón y los poetas”, trad. de Jorge Mejía Toro, *Revista Estudios de Filosofía*, 3: 87-108 (GW 5: 187-211).
- ____ [1992] (1993), “Wort und Bild – «so wahr, so seiend»” en GW 8 (373-399). [“Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)”, en Gadamer (2011: 279-307)].
- ____ (1993), *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)* [GW 8] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (2002), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).
- ____ (2011), *Estética y hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos (Madrid: Tecnos).
- GAMBERINI, Diletta et al. (eds.) (2021), *Bad Reception: Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy* (Firenze: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Band LXIII, Heft 1).
- GEORGIADIS, Thrasybulos (1985), *Nennen und Erklingen: Zeit als Logos* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- GOEHR, Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press).
- ____ (2011), “Contest, Myth, and Prophecy in Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg*”, *Journal of the American Musicological Society*, 64, 1: 51–118.
- ____ (2013), “Improvising *Impromptu*, Or, What to Do with a Broken String”, en Lewis y Piekut (2013: 458-480).
- GOETHE, Johann Wolfgang v. (1808), *Faust – Der Tragödie erster Teil* (Tübingen: Cotta).
- ____ (1832), *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (Stuttgart: J. G. Cotta’schen Buchhandlung).

- HEIDEGGER, Martin (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam).
- ____ [1950] (1977a), *Holzwege* [GA 5], ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann) [*Caminos de Bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza Editorial, 2012].
- ____ [1946] (1977b), “Der Spruch des Anaximander”, en Heidegger (1977a: 321-373). [“La sentencia de Anaximandro”, en Heidegger (2012: 239-277)].
- ____ (1981), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)* [GA 4], ed. de Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann).
- ____ (1983), *Einführung in die Metaphysik* [GA 40], ed. de Petra Jaeger (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann) [*Introducción a la metafísica*, trad. de Ángela Ackermann Pilári, Barcelona: Gedisa, 2001].
- GÖTZE, Heinz y SIMON, Walther (eds.) (1988), *Wo Sprache aufhört...: Herbert von Karajan zum 5. April 1988* (Berlín, Heidelberg, Nueva York: Springer-Verlag).
- HÖLDERLIN, Friedrich (1799), *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, tomo segundo (Tubinga: J. G. Kottaschen Buchhandlung). [*Hiperión. O el eremita en Grecia*, trad. y prólogo de Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión, 2014].
- ____ (1953), *Sämtliche Werke im 6 Bänden*, tomo 2 (Stuttgart: Cotta).
- ILLICH, Ivan [1993] (2002), *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor*, trad. de Marta I. González García (México DF: Fondo de Cultura Económica).
- JANZ, Curt Paul. (1978). *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munich: Carl Hanser.
- LAND, Norman E. (2013), “A Concise History of the Tale of Michelangelo and Biagio da Cesena”, *Source: Notes in the History of Art*, 32, 4: 15-19.

- LARGE, Duncan (2005), “Wolf Man, Overman: ‘Nachträglichkeit’ in Freud and Nietzsche in Zarathustra”, *New Nietzsche Studies*, 6, 3-4: 83-96.
- LEWIS, George E. y PIEKUT Benjamin (eds.) (2013), *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Oxford: Oxford University Press).
- LIÉBERT, Georges [1995] (2004), *Nietzsche and Music*, trad. de David Pellauer y Graham Parkes (Chicago: University of Chicago Press).
- MACDONALD, Raymond, et al. (eds.) (2018), *Handbook of Musical Identities* (Oxford: Oxford University Press).
- MAGRI, Noemi (2004), “Titian’s Barberini Painting: The Pictorial Source of Venus and Adonis”, en Malim (2004: 79-90)
- MALIM, Richard (ed.) (2004), *Great Oxford: Essays on the Life and Work of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, 1550-1604* (Londres: De Vere Society).
- MCAULIFFE, Sam (2021a), “Improvisation as Original Ethics: Exploring the Ethical in Heidegger and Gadamer from a Musical Perspective”, *Journal of Applied Hermeneutics*, 2021, 8: 1-15. [DOI: <https://dx.doi.org/10.11575/jah.v2021i2021.72634>]
- ____ (2021b), “Defending the ‘Improvisation as Conversation’ Model of Improvised Musical Performance”, *Jazz Perspectives*, 13, 1: 39-51.
- ____ (2022), “Beyond the Performer: Gadamer, Pareyson, and the Hermeneutics of Improvised Musical Performance”, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 8, 2: 119-133.
- MCCLAIN, Ernest G. (1978), *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself* (York Beach, Maine: Nicholas-Hays).
- MICHELFELDER, Diane P. y PALMER, Richard, (eds.) (1989), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* (Albany: State University of New York Press).
- NELSON, Jonathan K. y ZECKHAUSER, Richard J. (2021), “Italian Renaissance Portraits that Disappoint: Isabella d’Este, Francesco del Giocondo, and Other Displeased Patrons”, en Gamberini et al. (2021: 15-32).

- NIELSEN, Cynthia R. (2016), "Gadamer on the Event of Art, the Other, and a Gesture Toward a Gadamarian Approach to Free Jazz", *Journal of Applied Hermeneutics*: 1-17.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Berlín: Walter de Gruyter).
- ____ [1940] (1994), *Frühe Schriften*, Vol. 5: *Schriften der letzten Leipziger und ersten Basler Zeit 1868-1869*, ed. de Carl Koch y Karl Schlechta (Múnich: Beck).
- ____ (2011), *Obras completas*, vol. I: *Escritos de Juventud*, introducción, traducción y notas de Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares y Luis E. de Santiago Guervós (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014), *Obras completas*, vol. III: *Obras de madurez I*, introducción, traducción y notas de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal (Madrid: Tecnos).
- ____ (2016), *Obras completas*, vol. IV: *Escritos de Madurez II y complementos a la edición*, introducción, traducción y notas de Jaime Aspiunza, Manuel Barrios Casares, Kilian Lavernia, Joan B. Llinares, Alejandro Martín Navarro y Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- OVIDIO (1958), *Metamorphoses. A Complete New Version*, trad. de Horace Gregory (Mentor: New American Library).
- PIZER, John (1991), "Gadamer's Reading of Goethe", *Philosophy and Literature*, 15, 2: 268-277.
- PLATÓN (1922), *Sämtliche Dialoge*, Vol. 2, *Menon - Kratylos - Phaidon - Phadrus*, ed. de Otto Apelt, trad. de Constantin Ritter (Leipzig: Meiner).
- ____ (1988), *Platón. Diálogos. Fedro. Vol. III*, trad. de Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos).
- RENAUD, François (2000), "Classical Otherness: Critical Reflections on the Place of Philology in Gadamer's Hermeneutics", *Revista Portuguesa de Filosofia*, 56, 3/4, *Aldade Hermenêutica da Filosofia (The Age of Hermeneutics): Hans-Georg Gadamer*: 361-388.
- RICHTER, Goetz (2009), "Musician or Philosopher: The Case of Friedrich Nietzsche", *Thinking About Music: Sounding Out Silence*. [Disponible en <https://bit.ly/3Cq5X1U>]
- RILKE, Rainer Maria [1953] (1956), *Gedichte 1906 bis 1926* (Stuttgart: Insel).
- RINK, John (2017), "Impersonating the Music in Performance", en MacDonald *et al.* (2017: 345-363).
- ____ (2018), "The Work of the Performer", en De Assis (2018: 89-114).
- RITSCHL, Friedrich (1879a), *Friedrich Ritschl's Kleine Philologische Schriften*, tomo 5: *Vermischtes* (Leipzig: Teubner).
- ____ (1879b), "Zur Methode des philologischen Studiums (Bruchstücke und Aphorismen)", en Ritschl (1879a: 19-32).
- ROSS, Sheila (2012), "The Temporality of Tarrying in Gadamer", *Theory, Culture & Society*, 23, 1: 101-123.
- SCHMID, Holger (1999), *Kunst des Hörens. Orte und Grenzen philosophischer Spracherfahrung* (Colonia: Böhlau).
- SCRUTON, Roger (2010), "Shocking the Bourgeoisie", *AEI*, 14. [Disponible en <https://bit.ly/3qI7MVa>]
- SCOTT, Robert H. y MOSS, Gregory S. (2018), *The Significance of Indeterminacy* (Nueva York: Routledge)
- SOLIS, Gabriel y NETTL, Bruno (eds.). (2009), *Musical Improvisation Art, Education, and Society* (Champaign: University of Illinois Press).
- STRONG, Tracy B. (1981), "Oedipus as Hero: Family and Family Metaphors in Nietzsche", *Why Nietzsche Now: A Boundary 2 Symposium*, IX, 3 & X, 1: 311-337.
- STUBLEY, Eleanor (1998), "Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential", *The Journal of Aesthetic Education*, 32, 4: 93-105.
- TATE, Daniel L. (2012), "In the Fullness of Time: Gadamer on the Temporal Dimension of the Work of Art", *Research in Phenomenology*, 42, 1: 92-113.
- VAN HOOGSTRAATENS, David (1772), *Aug. Liberti Fabularum Aesopiarum Libri V. In gratiam studiosae Juventutis notis illustrati. Cura. Editio*

Septima, prioribus multo accuratior (Ámsterdam: D. Onder de Linden and son).

WARREN, Jeff R. (2014), *Music and Ethical Responsibility* (Cambridge: Cambridge University Press).

WATSON, Stephen (2009), *Crescent Moon Over the Rational* (Stanford: Stanford University Press).

EL SÓCRATES PLATÓNICO COMO ETOPEYA
DEL SABER FILOSÓFICO
· *Ariel Vecchio* ·

Ariel Vecchio

Universidad Nacional de San Martín; Universidad de Navarra (España)
Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas (UNSAM-CONICET)

El Sócrates platónico como etopeya del saber filosófico

DOI: 10.36446/be.2023.63.316

Resumen

En el marco de los estudios actuales sobre la relación entre teoría y práctica de μίμησις en Platón, el objetivo es indagar la caracterización [ἠθοποιία] platónica de Sócrates. Para tal fin, por un lado, se analiza la tematización de la caracterización en los *Progyrnásmata* para mostrar su función y el lugar que ocupa Platón en esta tradición. Por otro lado, se estudian algunos pasajes clave de *Apología de Sócrates* y *República* I para echar luz sobre la composición narrativa y, a través de ella, intentar dar cuenta del quehacer filosófico en la caracterización socrática. La hipótesis es que la opción por el diálogo está ligada no solo al modo de comprender, sino también al modo de transmitir el saber filosófico, y que, en tal marco, el personaje de Sócrates encarna un tipo de saber hacer o disposicional. Este tipo de saber no sería reducible a proposiciones, de manera que la opción por el diálogo cumpliría una función no meramente estilística, sino fundamentalmente propedéutico-filosófica.

Palabras clave

Mimesis; Platón; Narratología; *Progyrnásmata*; Propedéutica filosófica

Platonic Socrates as an Ethopoeia of Philosophical Knowledge**Abstract**

Within the framework of current studies on the relationship between theory and practice of μίμησις in Plato, the objective is to investigate the Platonic characterization (ἠθοποιία) of Socrates. For this purpose, on the one hand, the thematization of the characterization in the *Progyrnásmata* is investigated to show its function and the place that Plato occupies in this tradition. On the other hand, some key passages from *Apology of Socrates* and *Republic* I are analyzed to shed light on the narrative composition and, through it, try to account for the philosophical task in the Socratic characterization. The hypothesis is that the option for dialogue is linked not only to the way of understanding, but also to the way of transmitting philosophical knowledge, and that, in this framework, the character Socrates embodies a type of know-how or dispositional. This type of knowledge would not be reducible to propositions, so that the option for dialogue would not merely fulfill a stylistic function, but mainly a propaedeutic-philosophical one.

Keywords

Mimesis; Plato; Narratology; *Progyrnásmata*; Philosophical Propedeutics

Recibido: 27/12/22. Aprobado: 22/02/23.

En buena parte de la tradición filosófica se ha reducido el pensamiento platónico a un conjunto de proposiciones (metafísicas, políticas, éticas, etc.) y relegado el marco narrativo del diálogo a un mero revestimiento exterior.¹ Ahora bien, en las últimas décadas, algunos estudios han puesto especial énfasis en la dialéctica platónica² y su relación con la forma dialogada de su obra. Este modo de leer a Platón es, como afirma Hans-Georg Gadamer ([1934] 1991: 87), una herencia del romanticismo alemán, en donde se vio en Platón un ejemplo del ideal poético griego enrolado en Homero y los dramaturgos.³ Como veremos, esta tradición hermenéutica tiene su antecedente más originario en los *Progyrnásmata*, puntualmente en la capacidad atribuida en ellos a Platón para componer personajes. Esta ponderación de la composición platónica podría ser mayormente entendida

¹ Sobre el pensamiento platónico y la forma dialogada, véase Vallejo Campos (2017b: 167 ss.), donde se expone abundante bibliografía secundaria. Para la distinción de dos lecturas sobre los textos platónicos, la doctrinal y la no doctrinal, véase Cotton (2014: 23 ss.).

² Sobre la dialéctica platónica, puede consultarse Goldschmidt 1947 y 1970; también el análisis no proposicionalista de González (1998: 209 ss.), además Fronterotta 2011 y, en línea con nuestra propuesta, que conjuga un análisis de teoría y práctica platónica, Vallejo Campos 2020.

³ En ello también radica la dificultad para interpretar la crítica de Platón a los poetas. El propio Gadamer sostiene: “pero igualmente poco puede ayudar a la comprensión el que se presuponga a Platón como el metafísico de la teoría de las Ideas y se demuestre entonces que su crítica a los poetas deriva como consecuente de sus supuestos ontológicos fundamentales” ([1934] 1991: 92).

con la ayuda de herramientas narratológicas,⁴ que contribuyan a analizar cada uno de los diálogos y las conexiones intertextuales.⁵ En esta línea Pedro Bádenas de la Peña afirma:

...podrá llegarse a una mejor comprensión del contenido a través de un análisis formal. Esto no supone que todo deba reducirse a mera forma, ya que no tendría razón de ser un signo, cualquiera fuera su categoría, sin un contenido.⁶ (1984: 7)

Por su parte, Harald Haarmann sostiene:

Platón no solo fue un destacado intelectual, sino también un maestro del cambio intencional de identidad. Empleó una estrategia excepcional para captar la atención de su audiencia e introducirla en su mundo de ideas. En sus diálogos, Platón nunca aparece bajo su propia identidad, como Platón, sino que adopta la identidad de su venerado mentor, Sócrates. Las ideas de Platón nos han llegado exclusivamente a través de las palabras de Sócrates, por lo que no sabemos cuáles son las afirmaciones propias de Sócrates y cuáles son las afirmaciones de Platón. (2017: 33)

⁴ Para un ejemplo interesante de aplicación narratológica sobre textos clásicos, véase Grethlein y Rengakos 2009 o De Jong *et al.* 2004, en especial el capítulo de Morgan (2004), dedicado a Platón. Para la terminología narratológica, véase Fludernik (2009: 7 y ss.). Para la relación de personajes, sus transformaciones en tales relaciones y su función, véase Todorov (1966: 133-135).

⁵ En este sentido Blondell afirma: “Por tanto, procederé asumiendo la primacía hermenéutica de la obra individual, pero al mismo tiempo intentaré seguir los indicadores textuales propios de Platón que señalen la importancia relativa de los temas compartidos y los vínculos aparentes con otros diálogos” (2002: 6). Salvo indicación contraria en las referencias o en nota al pie, la traducción de los pasajes de la bibliografía crítica corresponde al autor.

⁶ Para la estructura del diálogo, véase Casertano 2000.

En un marco más amplio, Koen De Temmerman (2010) ha puesto en claro que la conceptualización de carácter y caracterización en los antiguos tratados retóricos puede servir como una herramienta hermenéutica para el análisis de la narrativa antigua. Basándose en los *Progymnasmata* (o la teoría retórica griega imperial), estudia una serie de *loci* retóricos y de técnicas de representación de personajes⁷ para un posible análisis textual. Esto se vincula con que uno de los puntos principales de los *Progymnasmata* es que permiten acercarnos al estado de consciencia de la técnica de la composición en la antigüedad y, en nuestro caso, de la *etopeya* [ἠθοποιία]. Pueden servir como un enclave para la interpretación de la narrativa antigua y, en especial, de Platón, cuyos diálogos han sido considerados desde antiguo como composición mimética (véase Aristóteles, *Poet.* 1447b10 ss.). En otras palabras, consideramos que la caracterización en estos tratados retóricos puede servir como una vía hermenéutica para el análisis textual de la caracterización socrática en los diálogos platónicos. En esta línea, la *ἠθοποιία* es una herramienta textual útil para contribuir a la interpretación de la filosofía platónica, en especial para la línea hermenéutica que pondera el uso del diálogo y su vínculo con la dialéctica platónica, a saber: los textos de Wolfgang Wieland (1999), William Johnson (1998), Francisco González (1998), Alejandro Vigo (2001), Ruby Blondell (2002), Kthryn Morgan (2004) y, entre otros, Anne Cotton (2014). En lo que sigue, entonces, intentamos conectar puntualmente la tematización de la *etopeya* en la fuente mencionada con algunos pasajes platónicos para dejar abierta una veta hermenéutica textual más extensa y detallada.

⁷ Para un análisis de la tradición retórica, véase Kennedy 1999. De Temmerman (2010: 24) afirma que, si bien Kennedy identifica con razón la “literalización” de la retórica, la manifestación creciente de la retórica antigua como un *ars scribendi* puede describirse igualmente como la “retorización” de la literatura.

Ahora bien, como es sabido, en el momento de tematizar la λέξις de los poetas y mitólogos, Platón afirma que lo que ellos ejecutan es una διήγησις de determinado marco temporal (pasado, presente o futuro; Rep. 392c-8b).⁸ A partir de esto, en Rep. 392c-8b –marco descriptivo– y 394d-8b –marco prescriptivo–, Platón no solo no elimina la posibilidad del uso de μίμησις como modo de apropiarse y encarnar la palabra, sino que apuesta por un uso normado de la misma. Esto se debe al poder de interiorización propio de la μίμησις y su capacidad de ser una vía de acceso a un tipo de saber no temático –por ejemplo, acostumar a los niños a la tendencia y al trato con las cosas bellas antes de obtener el λόγος–. Si cotejamos, en un punto de mira amplio, esta clasificación con los recursos platónicos de composición, bien vistas las cosas, tendríamos:

⁸ Genette (1966: 153 y 155) no está en lo cierto cuando contrapone λέξις a λόγος en *República*. En tal marco, el λόγος se compone de las cosas que se deben decir y cómo se deben decir. Esta última es la λέξις y en tal marco aparece el análisis de μίμησις. En este sentido, también es un error habitual contraponer διήγησις y μίμησις. Genette afirma: “La clasificación de Aristóteles, a primera vista, es completamente diferente, ya que reduce toda la poesía a la imitación, distinguiendo solo dos modos de imitación: el directo, que es lo que Platón denomina propiamente como imitación, y el narrativo, al que Platón, al igual que Aristóteles, denomina diégesis” (1966: 153). La μίμησις es una λέξις de la διήγησις, es la λέξις diegética mimética, las otras son una λέξις diegética simple y otra λέξις diegética mixta. Es decir, son todos modos de διήγησις; entonces, si se contraponen, lo hacen dentro del género diegético. En este sentido, Gaudreault pone el acento en que “La interpretación común de las categorías de la mimesis y la diégesis como una dicotomía conceptual es probablemente incorrecta” (1989: 82).

Tipología diegética (descripción, Rep. 392c-4c, y normativa, Rep. 394d-8b)				
simple voz				
mímesis	1. teoría	1.1. crítica	malos patrones	- producción de hábitos - interiorización de conductas (poeta, quien representa y espectador)
		1.2. aceptación	buenos patrones	
		2. práctica	Platón emplea abundancia de recursos con relación a 1.	
mixta				

En un excelente análisis de *República* II y III, que conjuga la teoría y práctica de la narrativa en Platón, Stephen Halliwell (2009) pone en claro que hay una brecha entre el procedimiento y las propuestas de Sócrates sobre la διήγησις, particularmente sobre la μίμησις, y las propias prácticas generales de Platón como escritor de obras miméticas: el Sócrates platónico de *República* guarda silencio sobre algunas de las cosas más distintivas de la obra de su propio autor (véase Allen 2013).

Halliwell se ocupa de algunos de los problemas planteados por la clasificación de Sócrates de la διήγησις simple, mimética y compuesta (Rep. 392c-8b) y, a su vez, la contrapone al pasaje 394d ss. En tal marco, utiliza estos problemas como punto de referencia para algunas comparaciones con las prácticas de escritura más amplias de Platón. A partir de esto, sostiene que toma a Platón como autor del texto, en lugar de equiparar la voz de algún personaje a la de él (véase Morgan 2004). En resumen, intenta mostrar que en el primer contexto hay una descripción de modos diegéticos, en cambio en el segundo hay una orientación normativa por el efecto psicológico de cierta narración. A su vez, en el primer contexto, donde los intérpretes consideran que está la forma embrionaria de una teoría narrativa, sostiene

que en realidad se hace una presentación teórica incompleta en comparación con la práctica narrativa propia de Platón. De manera que concluye que en Rep. III 392c-8b:

- i) No existe una teoría de la narrativa totalmente integrada.
- ii) No hay “teoría narrativa platónica” en sentido estricto.
- iii) El interés de Platón por la narratología no radica en la posibilidad de sistematizar una teoría.

Antes bien, se encuentra en el desafío de llegar a un acuerdo con el contrapunto entre las posibilidades de “teoría” y “práctica” en el tejido de las propias obras y con los enigmas no resueltos a los que da lugar este contrapunto.

Blondell (2002) sostiene que a pesar de la profunda sospecha sobre la imitación que impregna en general las obras de Platón, la imitación estructural podría ponerse en práctica para fomentar en los lectores una forma de aprendizaje activa y comprometida. En este sentido, podemos decir que la configuración mimética de la discusión filosófica requiere de un dominio narrativo amplio y preciso, con especial énfasis en cada uno de los personajes, las circunstancias contingentes representadas y el modo específico en el que se desenvuelve cada uno. Al respecto, ya en Diógenes Laercio (III 48 ss.; 2007: 173 ss.) encontramos que, si bien Zenón de Elea fue el primero en escribir diálogos, Platón se lleva el premio mayor por perfeccionar la técnica. Además, afirma que el diálogo se compone a partir de preguntas y respuestas⁹

⁹ Podríamos pensar que el método filosófico de preguntas y respuestas se encuentra plasmado en los diálogos platónicos. De manera que la enseñanza filosófica podría extraerse del nivel representacional antes que del propiamente proposicional. Para un tratamiento de la brevilocuencia socrática, opuesta a la macrología sofístico-retórica, véase Vallejo Campos y Vigo (2017: 114-122). Para el problema platónico de “escribir filosofía”, véase Vegetti (2017: 65 y ss.).

acerca de un tópico filosófico o político con una conveniente caracterización [ῥηθοποιία] de los personajes [προσώπων] introducidos y de la composición conforme a su elocución [λέξιν] pertinente.¹⁰

Entonces, desde el plano del empleo de la μίμησις, los diálogos pertenecen a un género muy especial y, quizás, por razones históricas no sepamos escribirlos ni leerlos (Koyré 1966: 24-27 y Kahn 2010). Su riqueza literaria es un lugar común para los estudiosos, pero rara vez se sacan conclusiones que tengan importancia filosófica. Ahora bien, desde el plano no proposicional, Vigo (2001) da cuenta de la irreducibilidad del diálogo platónico y advierte sobre la imposibilidad de comprender adecuadamente los escritos de Platón si se los lee al modo de tratados analíticos y, por ende, se reduce la forma a la función de un mero revestimiento exterior. A su vez, sostiene que, en los contextos pragmáticos representados, Sócrates encarna una genuina orientación hacia la verdad, contrastada con la actitud de aquellos que ingresan al diálogo por el deseo de victoria (véase Vigo 2001: 23-24). Esto debe ser ponderado en el marco interpretativo –por ejemplo, metodológicamente debe ser tenido en cuenta al momento de intentar extraer proposiciones de los personajes, incluido el focal, y atribuírsele directamente al autor del texto. En una lectura ya ade-

¹⁰ Kennedy afirma: “Platón es el más grande escritor de prosa griega, un maestro de la estructura, la caracterización y el estilo, así como uno de los pensadores más originales de todos los tiempos; quizás también sea uno de los más peligrosos como influyente «enemigo de la sociedad abierta». Era un consumado retórico y un artista literario de tantas dimensiones que cualquier análisis de su obra probablemente quedará muy lejos de apreciar su pleno significado o arte. Ningún diálogo de Platón está exento de retórica: *República*, *Banquete* y *Menéxeno*, en particular, contienen interesantes aplicaciones de este arte, pero la *Apología* proporciona el mejor ejemplo del orador socrático, y *Gorgias* y *Fedro* discuten más específicamente la naturaleza de la retórica, por lo que la discusión aquí se puede limitar a estas tres obras” (1999: 54). También véase Morgan (2004).

lantada por Hegel en sus lecciones sobre filosofía, y en términos actuales de Blondell (2002: 3), ninguna interpretación sobre Platón que descuide las características “literarias” o no argumentativas de la forma de diálogo puede considerarse filosóficamente adecuada.

Dicho esto, el objetivo general del escrito es continuar con estas indagaciones sobre teoría y práctica de μίμησις en Platón, en este caso en lo tocante a la opción por el marco narrativo mimético, en el cual Platón produce μίμησις de posibles conversaciones de Sócrates en diversos contextos de actuación, con heterogéneos interlocutores y sobre diversas temáticas –todo esto también creado por él en vistas a determinado fin. A partir de lo afirmado, el objetivo particular es indagar mínimamente la caracterización [ἡθοποιία] platónica de Sócrates en algunos pasajes clave de *Apología* y *República* I para echar luz sobre el vínculo entre su composición narrativa, μίμησις, y, a través de ella, intentar dar cuenta del quehacer filosófico.

La hipótesis es que la opción del diálogo está ligada no solo al modo de comprender, sino también al modo de transmitir el saber filosófico, y que, en tal marco, la figura del personaje Sócrates encarna un tipo de saber hacer, entendido como un modo de orientarse autorreflexivamente en la propia existencia hacia el diálogo genuino en busca de la verdad. Este tipo de saber sería, entonces, el saber filosófico platónico no reductible a proposiciones, por lo cual la opción por el diálogo cobraría valor no meramente estilístico, en calidad de revestimiento exterior de un saber proposicional de base, sino fundamentalmente propedéutico-filosófico. Platón, pues, apuntaría no solo al estado epistémico, sino al estado disposicional de los personajes y, por la mediación simpatética, al del lector por medio del paradigma “Sócrates personaje”.¹¹

¹¹ Para la lejanía o cercanía psicológica con los personajes, véase Walton 1990: 421 ss.

Para tal fin, entonces, 1) desarrollaremos una mínima, pero necesaria, presentación de la ἡθοποιία de los *Progyrnásmata* de Teón, Hermógenes y Aftonio, para dar cuenta del estado de consciencia sobre la importancia de la composición narrativa en la antigüedad, cuyo fin podría ser estético y/o persuasivo, y el grado de complejidad –y la función– dentro de ella tanto de la caracterización como del propio Platón en calidad de compositor. Además, para ponderar la ἡθοποιία la enmarcaremos en algunos pasajes de la *Retórica* aristotélica. 2) Tomaremos como objeto de análisis algunos pasajes de *Apología* en donde Platón, basado en un hecho histórico, compone una narración del mismo y configura, a través de la λέξις, la ἡθοποιία de Sócrates personaje y su método del ἔλεγχος. A su vez, presentaremos un mínimo pero importante análisis de las caracterizaciones de Trasímaco y Sócrates¹² en *República* I, que representarían respectivamente la orientación al diálogo basada en la obtención de la victoria y la orientación genuina en busca de la verdad. La caracterización socrática podría ser delineada en un trabajo más amplio, por medio del análisis de otras obras del período temprano e, incluso, con el *Teeteto*. Sin embargo, es posible descubrirla sobre la base no del tema tratado en cada obra sino, como intentaremos mostrar aquí, a través del modo peculiar de afrontar cada tema tratado, su contexto particular de aparición y las diversas tipologías de sus interlocutores. En otras palabras, la caracterización socrática podría presentarse por medio del

¹² Es necesario distinguir entre dos funciones de Sócrates en *República*: Sócrates narrador y Sócrates personaje. Walton afirma: “Las representaciones compuestas por palabras que, ficcionalmente, un personaje dice o escribe son representaciones narradas, y el personaje que ficcionalmente las dice o escribe es el narrador” (1990: 355). Para el punto de vista, véase Walton 1990: 338 y ss.

análisis de la λέξις socrática, que cumpliría la función de un ἥθος filosóficamente orientado.¹³ Además, por un lado, bajo los lineamientos generales de la distinción entre *know that* y *know how* en base a los enfoques epistemológicos de Gilbert Ryle y Michael Polanyi, intentaremos echar luz sobre la función de la caracterización de Sócrates en el programa platónico del conocimiento filosófico y su transmisión. Por otro, presentaremos algunas lecturas actuales, que conjugan el análisis del marco narrativo y el saber por medio del cual es representado, para mostrar que la opción por el diálogo está íntimamente conectada con la propia comprensión del saber filosófico de Platón y su transmisibilidad.¹⁴

1. COMPOSICIÓN NARRATIVA DEL DIÁLOGO Y LA ἡθοποιία EN ALGUNAS FUENTES ANTIGUAS

Como hemos dejado entrever, la importancia del estudio actual de los *Progygnásmata*, entre otras cuestiones, radica en que son una fuente del estado de consciencia de la antigüedad respecto a la técnica

de la composición narrativa poético-retórica y de su desarrollo conceptual e histórico.¹⁵ De manera que pueden servir a los intérpretes contemporáneos como una herramienta para la exégesis de textos narrativos de la antigüedad.¹⁶

En este sentido, constatamos que, en *Sobre el método de la habilidad*, atribuido a Pseudo-Hermógenes, su autor afirma que el diálogo, la comedia, la tragedia, los simposios socráticos, entre otras obras, se componen por medio de cierto método doble (*Sobre el método*, XXXVI 1).¹⁷ A partir de esto, sostiene que la combinación [πλοκή] del simposio socrático está compuesta tanto de personajes como de asuntos [πρόσωπα καὶ πράγματα] serios y humorísticos.¹⁸ A su vez, la combinación o trama del diálogo se compone de discursos éticos e investigativos [ἠθικοὶ λόγοι καὶ ζητητικοί]. Dentro del esquema de composición del diálogo, los discursos éticos –vinculados al carácter–, frente a la discusión y especulaciones teóricas [προσδι-λεγόμενος καὶ ζητῶν], hacen descansar el alma [ἀναπαύουσι τὴν ψυχὴν] en este caso del oyente/lector. En cambio, la especulación

¹³ Ya Aristóteles en el contexto de tematizar la διήγησις ἠθικὴ (Ret. III 1417a15-25) donde uno de los medios de hacer evidente el ἥθος es la προαίρεσις, hace mención de los diálogos socráticos: la representación del ἥθος por medio de la intervención discursiva de cada personaje patentiza su ética, en el sentido de su carácter. Así, podríamos pensar que Platón pone en escena distintos ἤθη –vinculados a tipos de προαίρεσις de vida– con el fin de que los lectores sientan simpatía/identificación o apatía/desapego. Véase Blondell 2002.

¹⁴ Para un análisis sobre el papel del marco dramático en aquellos diálogos donde, según la tradición, Platón introduce sus propias ideas filosóficas (*Fedón*, *Banquete*, *Parménides* y, entre otros, *Teeteto*), véase Johnson 1999. Véase también García Santos 2014: 112 ss. Además, para la estructura dialéctica del diálogo, véase Peñalver Gomez 1986.

¹⁵ Para un estudio sobre la poesía, la retórica y su impacto en la prosa artística griega, véase Norden 2000.

¹⁶ En Plutarco (*Moralia* 711 b-d) podemos encontrar el testimonio de la introducción en Roma, en el marco del momento de bebida de los banquetes, de la representación de los diálogos platónicos con una *performance* adecuada al ἥθος de los personajes. Al respecto, véase Cotton (2014: 29 ss.), especialmente “Plato’s: Read or Performed?”. Ordoñez Roig, retomando otra fuente griega antigua, afirma “ya Friedländer nos recuerda que en *De sublimitate*, la obra griega más importante de crítica estética, Platón es celebrado por Longino como el «más homérico de todos los autores»” (2012: 147).

¹⁷ Seguimos en todos los casos los textos griegos de Patillon (2008-2014). Las traducciones de los textos griegos, salvo donde se indique lo contrario, corresponden al autor.

¹⁸ Para la relación entre “humor y seriedad” en los diálogos, véase Juliá (2019: 291-299).

pone de nuevo en marcha [ἐπάγεται] el alma. Este juego de relajamiento y tensión es ejemplificado bajo un símil: en el instrumento musical [ἐν ὀργάνῳ] se da la tensión y la relajación [τάσις καὶ ἄνεσις] (véase Sobre el método, XXXVI 1-6), a partir de lo cual se “hace música”, conforme a una articulación correcta.

Ahora bien, lo característico de estos ejercicios poético-retóricos es que el aprendiz tenía dos fuentes de composición de personajes:

1. Se basaba en casos no reales, es decir, enteramente ficticios.
2. Se basaba en casos existentes como punto de partida, pero luego les asignaba intervenciones verosímiles conforme a su ἦθος –por ejemplo, qué diría Demóstenes o Héctor en determinada situación (véase Reche Martínez 1991: 13).

De manera que uno de los elementos fundamentales de estos ejercicios es la etopeya o prosopopeya de tal modo que la intervención de cada personaje sea apropiada fundamentalmente a ese ἦθος configurado y al asunto, al momento, al interlocutor, etc. –a todos los elementos que componen una escena determinada, también controlada por el compositor.

En un primer acceso, podemos decir que el término ἠθοποιία¹⁹ es entendido como la μίμησις de un personaje, que, tal como vimos, puede ser una λέξις de una persona real o un constructo imaginario (De Temmerman 2010: 34-36). Ya Platón en *República* III equipara la μίμησις a un tipo de λέξις diegética.

A continuación, presentamos las definiciones de Teón, Hermógenes y Aftonio del término griego ἠθοποιία. El caso de Teón es clave para

¹⁹ Sobre el uso de este término, véase Reche Martínez (1991: 14 ss.).

comprender el concepto de etopeya y, además, el papel atribuido por la tradición a Platón respecto a este tema. Es decir, es un testimonio clave para poner en claro la consciencia que se tenía en la antigüedad del papel narrativo de los textos platónicos y su alto nivel de desarrollo y complejidad. Por tal razón, antes de presentar la definición de prosopopeya, género donde se incorpora la etopeya, es conveniente subrayar la importancia que Teón atribuye a ella:

[...] la prosopopeya es un ejercicio no solo perteneciente a la historia, sino también a la oratoria, al diálogo y a la poesía, y es útil en grado extremo [πολυωφέλεστατον] en la vida de cada día, en las cosas con relación al trato de los unos con los otros, y es sumamente provechoso [χρησιμώτατον] con relación a las conversaciones de las obras escritas. Por esto, en primer lugar, alabamos a Homero, porque ha atribuido palabras apropiadas [οἰκείους λόγους] a cada uno de los personajes introducidos [ἐκάστῳ τῶν εἰσαγομένων προσώπων], en cambio censuramos a Eurípides, porque en el momento inoportuno [παρὰ καιρὸν] su Hécuba filosofa [φιλοσοφεῖ] (Teón, Prog. 60, 22-30; 1991: 54; trad. mod.)²⁰

Para comprender el alcance de la “caracterización”, es necesario enmarcar este párrafo en la cultura oral griega. Bien entendida, la peculiar simpatía de la λέξις del poeta-retórico o incluso de un ciudadano es un saber hacer que comprende una habilidad de todo el cuerpo. De hecho, conviene recordar que Aristóteles en este punto traza una línea de continuidad clara no solo en el tratamiento de la λέξις poética (véase Poet. 1449b27 y ss.), sino también en la retórica, que según el Estagirita ha tomado de la primera la teatralización

²⁰ En resumen, 1) la prosopopeya es fundamental tanto en contexto literario, como en contexto práctico, y 2) la prosopopeya debe guardar relación tanto con el tema como con la propia persona y la circunstancia, sea real o ficticia. En cuanto a 1., véase De Temmerman 2010.

(véase Ret. 1404a20-25).²¹ Es esclarecedor en este punto, entonces, la tematización que realiza Aristóteles del vínculo de estas prácticas discursivas con los πάθη del auditorio. En este sentido, Aristóteles le dedica una extensión considerable en el Libro II de *Retórica* a la cuestión de los estados de ánimo²². En tal contexto, afirma:

Los estados de ánimo [πάθη] son aquellas cosas mediante las cuales los hombres difieren, a causa de una transformación, con relación a sus juicios, a las cuales acompaña dolor y placer. (Ret. 1378a19-21)

En otros términos, Aristóteles afirma que “no producimos los juicios de manera semejante o bien estando tristes o alegres, o bien amando u odiando” (Ret. 1356a15-16). En una palabra, la tonalidad afectiva determina al modo de juzgar sobre un determinado ámbito de la experiencia humana. Por ende, todo orador-poeta tendrá que conocer lo referente a los πάθη, fundamentalmente cómo acceder a ellos y suscitarlos para alcanzar, seleccionando los medios adecuados, el efecto de sentido performativo (véase Ret. 1378a20-25). Esto se debe a que en el dominio ontológico contingente, cuyo valor veritativo no corresponde al de las verdaderas teoréticas, cobra suma importancia para persuadir el conocimiento del funcionamiento del psiquismo humano, punto ya adelantado por Platón en el *Fedro*. Puesto que “lo persuasivo es persuasivo para alguien” y dado que la retórica tiene

²¹ Para un análisis de *Retórica* y *Poética* desde esta perspectiva, remitimos a Vecchio 2016. Para μίμησις en sentido de λέξις, véase Rep. III 392d.

²² El término πάθος se construye sobre el grado cero del aoristo παθεῖν (de πάσχω) y significa tanto “lo que le sucede a alguien o cosa”, “una experiencia”, como una “emoción del alma” (véase Chantraine 1968, s.v. πάσχω). Sobre la base de esto último, interpretamos el uso aristotélico como “estado de ánimo”, en sentido genérico, que incluye disposiciones anímicas, tal como el propio Estagirita muchas veces emplea (véase De an. 403a16-19, 403b17-19). Para un estudio del término en tal contexto, véase Wisse (1989: 67 ss.).

por objeto formar un tipo de juicios (Ret. 1377b20), Aristóteles se cuida de no diseminar su tratamiento en la cantidad ilimitada de ocasiones de discurso; antes bien, podemos decir, apoya su análisis en cierta homogeneidad de la psicología humana.

Con todo, según el Estagirita, el orador provisto del conocimiento del psiquismo debe distinguir tres planos: 1) cómo se encuentran aquellos proclives a determinado estado de ánimo, 2) con quiénes acostumbran experimentarlo y 3) sobre cuáles asuntos. Estos elementos fundamentales deben tenerse en cuenta conjuntamente:

[...] pues si de ellos tenemos uno o dos, pero no absolutamente todos, sería imposible infundir [ἐμποιεῖν]²³ la ira. Del mismo modo también ocurre sobre los otros estados de ánimo (Ret. 1378a24-26).

De manera que, para que una caracterización concuerde con la escena discursiva, es necesario tener presente absolutamente todos estos elementos. De este modo, mediante una correcta caracterización se puede suscitar una determinada φαντασία y su consecuente estado anímico. El estado de ánimo, a su vez, envolverá y determinará el modo de juzgar por parte del auditorio. Desde este punto de vista, se debe entender que Teón afirme que la prosopopeya cobra relevancia no solo en las obras escritas o en la oratoria, sino que también es extremadamente útil para la vida de cada día, es decir, en el trato persuasivo con los demás. Pues se trata de lograr por medio de la caracterización un determinado fin persuasivo.

²³ En el contexto de su crítica a la mimesis poética, Platón afirma que ella infunde [ἐμποιεῖν] un régimen perverso en el alma, complaciendo a su parte no intelectiva (Rep. X 605b-c).

Según el tratamiento aristotélico, una λέξις –la manifestación de una etopeya– es apropiada cuando se basa, por un lado, en la conjunción y ejecución correctas entre el tenor del asunto y su análogo en el modo de expresión, y, por otro, en el modo de acceder a los estados anímicos del auditorio. Esto, entonces, permitiría que la ψυχή del oyente/lector se engañe con un falso razonamiento [παρολογίζεται], creyendo que el orador habla verdaderamente [ἀληθῶς] (Ret. 1408a18-20). A continuación, Aristóteles describe el modo según el cual el ser humano se abre a tales experiencias de sentido, de manera tal que nos permite comprender con mayor claridad la relevancia de asumir una caracterización en una escena discursiva (sea poética, retórica, cívica, etc.):

Porque sobre estos asuntos son así (*scil.* los oyentes), de suerte que creen que los asuntos son de tal manera, incluso si el que habla no está del mismo modo en que habla, es decir, el oyente siempre comparte un estado anímico semejante [συνομοπαθεῖ] al que habla afectivamente [παθητικῶς], aunque nada diga. Por esto muchos impresionan a los oyentes embarullándolos con golpes bajos.²⁴ (Ret. 1408a21-25)

Entonces, el efecto performativo se inscribe en el modo peculiar de apertura del auditorio frente a un orador que ejecuta una combinación precisa de dispositivos del orden emocional que neutralizan, por así decirlo, la capacidad reflexiva del público. Esto es propiciado por –y conveniente para– el propio orador o el poeta/actor. En este marco, el verbo συνομοπαθέω²⁵ –uso escasamente documentado según los diccionarios especializados, y raramente mencionado por los

²⁴ Mantenemos la literalidad del verbo καταπλέττουσι compuesto por la preposición κατά, “hacia abajo” y el verbo πλέσσω “golpear”.

²⁵ Para un ejemplo de la simpatía producida por los poetas mediante dispositivos emocionales, véase Rep. 605d.

especialistas²⁶– refleja de manera notable el evento que el Estagirita concibe, siguiendo una línea platónica y anticipando los tratados de retórica antigua, entre este tipo de orador y su auditorio. Desde un acercamiento morfológico, este verbo está compuesto por dos prefijos: por un lado, συν- (“juntamente”, “de acuerdo con”) y, por otro, -ομο- que remite al término ὁμοιος-ὁμοιος (“semejante, igual, mismo”) más la raíz verbal √παθ- que denota el ámbito de la experimentación de un ser viviente o cosa. De manera que, en este caso, el oyente siempre se ve inclinado a simpatizar con la disposición anímica que el orador/poeta finge al ejecutar un παθητικὸς λόγος: este último debe imitar o fingir la tonalidad afectiva que desea despertar en el auditorio, o bien emplear una tonalidad afectiva para despertar compasión, indignación, etc.). El punto central es, entonces, el papel de los estados de ánimo y de los modos y estrategias de apropiarse de la palabra, esto es, la caracterización.

Entre otras cosas, esto da cuenta, por un lado, de la relegación a un segundo plano del contenido proposicional y que la conjunción correcta entre caracterización y la escena discursiva retórico-poética se

²⁶ Wisse (1989: 72) sostiene que el πάθος del orador apunta a producir un cambio sobre el auditorio. Además, afirma que poner de relieve esta peculiar relación no es innovación de Aristóteles. Si bien es cierto, solo cita el pasaje, pero no pone especial atención sobre el término, tampoco indica que el término es una invención aristotélica.

En un estudio actual sobre la participación psicológica en obras literarias-teatrales, Walton afirma: “Si el personaje representado tiene miedo de manera ficcional o no, depende exclusivamente de lo que el actor dice y hace, y de cómo contorsiona su rostro, sin importar lo que realmente piense o sienta. No importa si su estado emocional real se asemeja o no al miedo. Un actor puede descubrir que colocarse en cierto estado mental facilita actuar de la manera requerida. No obstante, es su actuación, no su estado mental, la responsable de generar verdades ficcionales. [...] La actuación implica el disimulo; los actores se esfuerzan por ocultar su estado mental real al público” (1990: 243).

erige como criterio performativo; y, por otro, de que el orador/poeta dispone, por medio de artilugios, del estado anímico del auditorio, que, según vimos, determina el juicio del espectador. Por eso, en el tratamiento aristotélico el modo oportuno [εὔκαιρος] de emplear [χρηθῆναι] estos dispositivos discursivos cobra gran importancia, y es considerado común a absolutamente todos los discursos (Ret. 1408b1-2). Las condiciones de expresión, entonces, son centrales en todo discurso de tal índole, razón por la cual bajo ningún aspecto son algo así como un mero agregado sobre un supuesto contenido proposicional a la manera de un ornato estilístico.²⁷ La λέξις mimética, en el sentido amplio, o caracterización, constituye el dispositivo de acceso a lo que denominamos la “relación sinomopatética”, base de la inmersión mimética, y, por ende, la simpatía requerida para, en un caso, la persuasión y, en otro, el efecto poético.²⁸ De manera que el dispositivo mimético, entendido en términos de λέξις, como Platón lo ha develado y Aristóteles continuado, puede ser empleado por diversos tipos de producciones discursivas, en la medida en que posee la potencia simpatética y, a su vez, el receptor está constituido ontológicamente por una apertura afectivamente determinada.

Si retomamos los *Progymnasmata*, Teón nos muestra el lugar privilegiado que ocupa Platón en la tradición literaria retórico-poética y, en especial, respecto a la caracterización de personajes:

De prosopopeya ¿qué ejemplo [παράδειγμα] habría más hermoso [κάλλιον] que la poesía [ποιήσεως] de Homero,

²⁷ En este sentido, remitimos a SuZ §29, donde Heidegger lleva a cabo una profunda reflexión sobre el valor de la Retórica y el papel de los estados anímicos.

²⁸ En particular, sobre la relación sinomopatética, véase Vecchio 2018. Además, Vecchio 2016, 2019 y 2020.

los diálogos [διαλόγων] de Platón y de los demás socráticos, y los dramas [δραμάτων] de Menandro? (Teón, Prog. 68, 21-24; 1991: 66)

A partir de esto, la prosopopeya es caracterizada en los siguientes términos:

[...]la introducción [παρεισαγωγή] de un personaje que ha sido compuesto con arreglo a discursos apropiados [λόγους οἰκείους] a sí mismo [ἐαυτῷ] y a las circunstancias en que se encuentra [ὑποκειμένοις πράγμασιν], por ejemplo: ¿qué palabras dirigiría a su esposa un hombre que está a punto de marcharse de viaje o un general a sus soldados ante la inminencia del combate? Y si se trata de personajes determinados [ὠρισμένων], por ejemplo: ¿qué discursos pronunciaría Ciro cuando marchaba contra los masagetas, o cuáles Datis al entrevistarse con el Rey después de la batalla de Maratón? (Teón, Prog. 115, 12 y ss.; 1991: 132-133)

Entonces, por un lado, Platón es visto como un paradigma de prosopopeya y, por otro, la prosopopeya es caracterizada como la configuración discursiva conforme a un determinado ἦθος mentado. Adelantándonos en nuestro análisis, podríamos decir que se trata ahora de descubrir qué tipo de ἦθος es la prosopopeya socrática y qué función cumple en el entramado de las obras miméticas platónicas.

A continuación, en un interesante pasaje y continuando lo visto en Aristóteles, Teón, sostiene:

[...] en primer lugar, entre absolutamente todas las cosas, es necesario [δεῖ] reflexionar [ἐνθυμηθῆναι] sobre cómo es el personaje de quien habla [τό τε τοῦ λέγοντος πρόσωπον] y cómo el de a quién va dirigido el discurso [τὸ πρὸς ὃν ὁ λόγος], así como la edad que tienen, el momento en que se

hallan [καῖρὸν], el lugar [τόπον], la fortuna [τύχην] y la materia [ὑλὴν] fundamental sobre la que van a versar los futuros discursos. Y, a continuación, intentar ya que pronuncien discursos que armonicen [con ellos] [ἀρμόττοντας], pues por su edad a cada cual le corresponde un tipo de discurso [...] También serían armónicos [ἀρμόττοιεν ἄν] discursos diferentes para un hombre y una mujer en virtud de su naturaleza [διὰ φύσιν], para un esclavo y un hombre libre en virtud de su suerte [διὰ τύχην], para un soldado y un campesino en virtud de su oficio [δι' ἐπιτήδευμα], para el amante [ἐρώντι] y para el moderado [σωφρονούντι] por su disposición [κατὰ δὲ διάθεσιν] [...] Hay discursos adecuados tanto a los lugares como a las circunstancias [τόποις καὶ καιροῖς] [...] y cuantas cosas que acompañan a los personajes [τοῖς προσώποις]. Además, los propios hechos tienen, cada uno en particular, una interpretación [ἐρμηνεία] adecuada.²⁹ [...] Debemos proporcionar a cada uno de los hechos lo conveniente [τὸ πρέπον], buscando al mismo tiempo lo que armoniza [ἀρμόττοντος] con el personaje [προσώπῳ], el modo [τρόπῳ], el tiempo [χρόνῳ], la fortuna [τύχῃ] y cada uno de los elementos antes mencionados. (Teón, Prog. 115, 27 - 116, 28; 1991: 133-134; trad. mod.)

Este pasaje es clave debido a que nos presenta que la configuración discursiva, conforme a un determinado ἦθος mentado, se inscribe a su vez en un entramado pragmático. De modo que la prosopopeya cobraría cierta autonomía en la medida en que es ahora ella la que debe desplegar sus correspondientes actuaciones en ese determinado marco también creado.

²⁹ Teón a su vez distingue la tesis de la prosopopeya: la tesis es un examen lógico que admite controversia, sin personajes determinados y sin ningún tipo de precisión circunstancial, por ejemplo, “si es conveniente casarse” o “si existen los dioses”, etc. En cambio, la prosopopeya se centra al máximo en el hallazgo de los discursos apropiados a los personajes introducidos, véase Teón (120; 1991: 138-140).

En el caso de Hermógenes encontramos una clasificación más analítica:

Una etopeya es la imitación [μίμησις] del carácter [ἦθος] de un personaje propuesto, por ej.: “¿qué palabras pronunciaría [ἄν εἶποι λόγους] Andrómaca ante el cadáver de Héctor? Una prosopopeya se produce cuando a una cosa [πράγματι] le atribuimos las características de un personaje, como *La Prueba* en Menandro, y como en Aristides el mar dirige sus palabras a los atenienses. La diferencia es clara, pues en aquel caso inventamos [πλάττομεν] discursos de una persona [ὄντος προσώπου], mientras que en este otro inventamos una no persona [οὐκ ὄν πρόσωπον].³⁰ (Hermógenes, Prog. 20, 7-16; 1991: 192-193; trad. mod.)

Entonces, la etopeya es una μίμησις de un ἦθος y se expresa en la λέξις del personaje. A su vez, en primer lugar, divide los personajes en determinados [ὠρισμένων] e indeterminados [ἀορίστων]. Un ejemplo del primer caso es qué palabras diría Aquiles a Deidamania al partir hacia la guerra; del segundo, en cambio, qué diría un hombre a sus familiares antes de ausentarse del país. En segundo lugar, Hermógenes distingue las etopeyas en simples [ἀπλαῖ], esto es, cuando alguien habla consigo mismo [καθ' ἑαυτὸν], y en dobles [διπλαῖ], cuando se dirige a otro [πρὸς ἄλλον]. En este marco, advierte que en todo lugar es necesario cuidar [σώσεις] que lo conveniente sea apropiado con relación a los personajes propuestos y sus circunstancias [προσώποις τε καὶ καιροῖς], pues uno es el discurso propio de un joven, otro distinto el de un anciano, otro el de quien está alegre y otro diferente el de quien está afligido. Por último, distingue entre etopeyas éticas [ἠθικαί] –relacionadas con el ἦθος, el carácter–, emotivas [παθητικά] y mixtas [μικταί]:

³⁰ El campo semántico de πρόσωπον permite interpretar en este contexto como “persona”. Hemos optado tomar el término en los contextos anteriores como “personaje” para marcar el agente de acción de una historia.

Son éticas aquellas en las que predomina totalmente el carácter [τὸ ἦθος], por ejemplo: “¿qué palabras diría un agricultor al ver por vez primera una nave?”. Son emotivas aquellas en las que predomina totalmente la emoción [τὸ πάθος], por ej.: “¿qué palabras diría Andrómaca ante el cadáver de Héctor?”. Son mixtas las que contienen una mezcla de carácter y de emoción, por ejemplo: “¿qué palabras diría Aquiles ante el cadáver de Patroclo?”, pues precisamente la emoción tiene como causa la muerte de Patroclo, y el carácter se observa mientras delibera [βουλευεται] consigo sobre la guerra. (Hermógenes, Prog. 21, 13-23; 1991: 194; trad. mod.)

Tras este análisis detallado, al finalizar el apartado sobre la etopeya, Hermógenes insiste en que debe haber figuras y formas de expresión (σχήματα καὶ λέξεις) convenientes a los personajes, esto es, al ἦθος configurado y su correspondiente modo de desenvolverse en la escena particular.

Por último, en esta breve presentación, Aftonio sostiene:

[...] una etopeya es la imitación [μίμησις] del carácter [ἦθος] de un personaje propuesto. Sus diferentes tipos son tres: idolopeya, prosopopeya y etopeya. Así pues, etopeya es la que contiene un personaje conocido y se inventa sólo su carácter, de ahí que se denomine “etopeya” [...] Idolopeya es la que contiene un personaje conocido, pero que está muerto y ha dejado de hablar [...] de ahí que se denomine “idolopeya”. Prosopopeya, cuando se inventa todo, tanto el carácter como el personaje... (Aftonio, Prog. 34, 1-15; 1991: 250)

A continuación, divide el género de la etopeya, al igual que Hermógenes, en éticas, emotivas y mixtas. Lo importante en relación con nuestro fin actual es que Aftonio prescribe elaborar la etopeya con un estilo claro [σαφεί], conciso [συντόμῳ], florido [ἀνθηρῶ], suelto

[ἀπολύτῳ] y libre de cualquier artificio y figura [πλοκῆς τε καὶ σχήματος]. En una palabra, apunta a componer personajes con su correspondiente interpretación de tal manera que sean verosímiles en vistas de un lector o audiencia.

En su análisis de estas obras, De Temmerman (2010: 27-29) distingue, por un lado, entre los *loci* que abordan directamente las características internas y los *loci* como acciones, habla, emociones, apariencia, y muchos de los *loci* externos (como educación, amigos, etc.), que se relacionan con el carácter de un personaje de manera indirecta. Por otro lado, afirma que, como la mayoría de los fenómenos retóricos, la caracterización fue utilizada en la vida real, en especial la cívica en el marco de sociedades orales, y en la literatura antes de ser descrita (y, más tarde, prescrita) en la retórica. En su exposición de las técnicas de caracterización de los tratados retóricos-poéticos, aunque en ellos no se abordan explícitamente estas diferencias, como hemos visto, sugiere dos puntos fundamentales:

1. Las técnicas de caracterización directas e indirectas. Mientras que en las primeras se atribuyen explícitamente, en las segundas, se dejan implícitas y simplemente se proporcionan atributos a partir de los cuales pueden (y deben) inferirse.
2. Dos tipos de caracterización indirecta, dependiendo de la relación entre la persona en cuestión y el atributo, a saber: metafórica (similitud) o metonímica (contigüidad). En términos generales, la caracterización metafórica se establece mediante una comparación o un paradigma: se pone en relación una persona [*comparandum*] con un *comparans* en base a un cierto parecido [*tertium comparationis*]. La caracterización metonímica, en cambio, se basa en una relación de contigüidad entre la persona caracteri-

zada y el atributo. La antigua retórica distingue seis de estos atributos: la emoción, la pertenencia a un grupo específico, la acción, el habla, la apariencia y el entorno.

La distinción psicológica antigua entre características permanentes y emociones temporales está presente en la distinción retórica del género de la etopeya en éticas y emocionales. A su vez, las emociones son consideradas como indicadores del carácter del personaje (De Temmerman 2010: 29).

Para finalizar esta sección, podemos decir que, al margen de la distinción terminológica,³¹ la ἡθοποιία es central debido a que en toda composición (retórica, poética, dialógica, etc.) –e incluso en contexto práctico– se debe plasmar los personajes según su discursividad apropiada, λόγος οἰκεῖος. En otras palabras, se debe componer el carácter a través de un tipo peculiar de λέξις y, a su vez, conforme a todos los constituyentes de su individualidad en combinación con el καιρός discursivo y la escena marco. Lo central, entonces, es que cada interlocutor tiene su propia y única ἐρμηνεία, esto es, un tipo de interpretación que se plasma en su desenvolvimiento discursivo, en el cual se trasluce su ἦθος.

A la luz de lo dicho, en lo que sigue intentaremos reflexionar sobre la etopeya del Sócrates platónico en el marco de los diálogos y, a su vez, la función que cumpliría en la configuración y la transmisión de cierto tipo de saber. El objetivo es mostrar que en cada uno de los diálogos platónicos se pone en escena no simplemente al Sócrates histórico enfrentado a un interlocutor cualquiera, sino bloques bien

³¹ Para las diferencias terminológicas, véase Reche Martínez (1991: 23).

caracterizados que entran en diálogo³² con un fin determinado. En esta línea, la forma dialogada tendría por fin la representación –o adaptación escrita– del diálogo filosófico y, por ende, es una pieza clave para comprender la interpretación platónica de la actividad filosófica y el tipo de saber que caracteriza al personaje Sócrates.³³ En una palabra, tomando como base algunos pasajes clave de *Apología* y *República* I intentaremos mostrar que la λέξις mimética socrática cumple la función de poner a la vista la etopeya del filósofo. Esto nos permitiría echar luz a su vez sobre el modo de comprender y transmitir el saber filosófico de Platón.

2. NARRAR EL SABER FILOSÓFICO: EL DIÁLOGO Y LA ETOPEYA DEL SÓCRATES PLATÓNICO

Una vez realizada la presentación de la etopeya en las fuentes analizadas, y puesto al descubierto su relevancia y el papel de Platón en la tradición retórico-poética, conviene ahora realizar unas aclaraciones conceptuales con el fin de subrayar en qué sentido comprendemos el saber no proposicional que estaría representado en la etopeya socrática y, a su vez, vehiculizado en la composición de los diálogos.

La distinción entre el *know that* y el *know how* de Ryle y Polanyi ha pasado a la consciencia de la filosofía actual y a la reinterpretación de

³² La distinción entre el Sócrates histórico y el platónico puede verse en Diógenes Laercio. En III, 35 afirma que el Sócrates histórico habría dicho, tras escuchar la lectura del *Lisis*: “«¡Por Heracles! ¡Qué montón de mentiras cuenta de mí ese jovenzuelo!». Ha escrito allí no pocas cosas que el Sócrates real nunca dijo” (III, 35; 2007: 168). Más allá de la autenticidad, el caso es que vale como un testimonio de la consciencia sobre la caracterización de Sócrates personaje.

³³ Para un interesante análisis de la lengua de Sócrates, aunque su objetivo sea “restituir” la del Sócrates histórico, véase Rodríguez Adrados 1992 y, a su vez, Patzer 2010.

la filosofía antigua, fundamentalmente en la rehabilitación de la filosofía práctica. También ha sido clave para la reinterpretación de la filosofía platónica, la línea abierta por Wieland, quien introdujo una interpretación de conjunto de Platón focalizando en el saber práctico-disposicional y los límites de la comunicabilidad proposicional de ese saber-hacer.

A grandes rasgos, Ryle (1945: 4) sostiene que, en términos aristotélicos, lo referente a la inteligencia no pertenece al ámbito del ποιεῖν o πάσχειν, sino que remite al adverbio πῶς, esto es, al modo de ejecutar una acción. Unas líneas posteriores, afirma:

El buen jugador de ajedrez observa reglas y principios tácticos, pero no piensa en ellos; simplemente juega de acuerdo con ellos. De la misma manera, observamos reglas de gramática, estilo y comportamientos. Sócrates se preguntaba por qué el conocimiento que constituye la excelencia humana no puede transmitirse. Ahora podemos responder. Aprender a hacer difiere de aprender acerca de algo. Podemos recibir instrucción en verdades, pero solo podemos ser disciplinados en métodos. Los ejercicios adecuados (corregidos mediante críticas e inspirados por ejemplos y preceptos) pueden inculcar segundas naturalezas. Pero el conocimiento de cómo hacer algo no puede construirse acumulando fragmentos de conocimiento teórico (Ryle 1945: 14).

En otros términos, la formación de aptitudes inteligentes no es formar hábitos ciegos sobre la base de contenidos proposicionales, sino inculcar por medio de una habituación en el ejercicio efectivo una habilidad para ejecutar las tareas de manera inteligente. En resumen, según Ryle, conocer una verdad o teorizar presupone un procedimiento de descubrimiento mediante operaciones inteligentes que re-

quieran método y, además, una posesión efectiva de un tipo de conocimiento de saber cómo utilizarlo cuando sea necesario. Razón por la cual importa más la aptitud de descubrir por sí mismo y organizar el proceso de descubrimiento, que las verdades adquiridas (véase Ryle 1945 y 1967; además, Polanyi 1958).³⁴

³⁴ En el debate actual sobre los distintos tipos de saber, Damschen sostiene que un tipo de análisis intencional es necesario como parte de un programa de análisis no solo en el campo del conocimiento empírico, sino también respecto del saber no-empírico. Esto presupone que para que alguien sepa que “p” es el caso, también ha analizado si “p o no-p” es el caso. Esto quiere decir que el agente epistémico tiene que completar alguna clase de programa de análisis, que a su vez contiene un conjunto de actos de análisis, a saber: 1. La habilidad de hacer una pregunta y de reconocer que algunas de sus respuestas son adecuadas y otras no (saber basado en pregunta); 2. la habilidad de emplear categorías adecuadamente (saber de categorías); 3. la habilidad de hacer juicios (saber de juicios); 4. la habilidad de completar actos de pensamiento más complejos (habilidad de conectar juicios); y 5. ser capaz de completar actos físicos (saber práctico) (Damschen [2009] 2011: 207 ss.). Concluye que “el saber-cómo disposicional y no-proposicional, no el saber-que, es básico para nuestro concepto de saber. Visto con más cuidado, también se mostró que el saber-cómo disposicional es una condición necesaria del saber-que y, por lo tanto, que el saber-que es una especie de saber-cómo” ([2009] 2011: 209). Esta interpretación sigue la línea de Ryle (1967: 249 ss.) para quien en el saber teórico no se puede escindir el resultado de la actitud laboriosa que lo produjo. Este resultado puede ser expresado en proposiciones, pero no así la acción de investigar, que presupone saber operar con diversos elementos y variables. Por ende, descubrir verdades remite a proceder con método y forma. Teorizar es una autopreparación, un autodiadestramiento, para dominar el resultado, esto es, la teoría o el conjunto proposicional y, por ende, saber utilizar conceptos. Esta habilidad es un saber hacer, esto es, una forma de ejecución, la cual precede siempre a las teorías. La prioridad del saber cómo en Platón puede verse en el desarrollo de la educación en *República*, donde el filósofo desde la infancia debe estar orientado, antes de captar el λόγος, hacia lo bello, lo que le permitirá luego, al estar familiarizado con ello, captar el λόγος. En esta línea, véase Platón Banq., Cart. VII y Ley. Para el debate actual, véase Ryle 1945 y 1967, Polanyi 1958 y Damschen [2009] 2011. Además, véase Sosa 1995 y 2009 y Stanley 2011.

Esta distinción de saberes y, fundamentalmente, este último punto le permite a Wieland llevar a cabo una re-interpretación de los diálogos platónicos. En el §3 de *Platón y las formas de saber* (1999), Wieland sostiene que:

1. Platón no es un autor de ciertas doctrinas filosóficas plasmadas en un tratado de filosofía, al modo aristotélico, sino que de inmediato se muestra como autor de obras literarias.
2. Además, sostiene que las enseñanzas de Platón no están literalmente en ninguna parte de sus textos, debido a que no existe uno en el que formule una doctrina filosófica en su propio nombre y reclame la verdad de ellas (al respecto, véase Morgan 2004: 359 y Cotton 2014: 25).
3. Entonces, lo que llamamos “la enseñanza de Platón” es como máximo el resultado de intentos de especialistas por reconstruirla en base a sus textos, mayoritariamente al contenido proposicional desarticulado de su contexto puntual de actuación. Este tipo de estrategias hermenéuticas presupone que las afirmaciones sobre el contenido de sus enseñanzas deben haber respondido siempre la pregunta de cómo pueden tomarse esas lecciones del conjunto complejo de diálogos.
4. Esta respuesta siempre dependerá de hipótesis abiertas o encubiertas en la precomprensión del texto y su modo de acceso. Razón por la cual es necesario replantear la pregunta de si la forma literaria es esencial para su contenido o para su propósito o simplemente es un medio de representación indiferente.
5. Esta pregunta fundamental nos llevaría a comprender que el contenido de improvisación de las cosas dichas en sus diálogos no se agota en lo que él comunica a través de estas obras.

Podríamos decir, entonces, que, cuando Sócrates interviene, se pone de relieve que su conocimiento específico, en el que se basa su superioridad con respecto a sus interlocutores, es una capacidad para dialogar: saber cómo tratar con proposiciones, personas y consigo mismo. En este sentido, el saber que distingue a Sócrates indudablemente no es un saber proposicional, sino un saber cómo-metodológico, de actuación práctica, puesto en acción en la forma dialogada (véase Wieland 1999: §13). Sobre la base de esta distinción y retomando a Wieland, González (1998) presenta una instructiva interpretación de la relación entre la dialéctica platónica y la estructura del diálogo. Por ejemplo, en su análisis de la dialéctica del *Fedón* y *República* afirma: “La dialéctica es aquí un saber-hacer práctico” (1998: 224). En este marco sostiene, en un análisis con el que concordamos, que en Platón “El conocimiento es un proceso de indagación” (1999: 244).

En esta línea, es posible decir que el diálogo platónico podría ser el modo de representar la *φρόνησις* filosófica en acción, entendida como un saber situado y referido a sí, de competencia práctica de tratar con uno mismo y los demás.³⁵ La caracterización de Sócrates en los diálogos muestra una síntesis unitaria de teoría y práctica, siempre referida a las propias posibilidades, a descubrir su propio poder-ser y contra el auto-ocultamiento, como veremos.³⁶

Ahora bien, la actuación del personaje Sócrates podría ser vista a la luz de la descripción de las pautas con las cuales se debe componer los

³⁵ Véase Gadamer ([1960] 1997a: 383 ss.). En conexión con esto, sobre el papel de la idea de bien en el programa platónico, véase Wieland 2021. Remitimos al fundamental pasaje de Rep. VI 505a y ss.

³⁶ Véase Vigo 2018: 218 ss.

mitos sobre los dioses o héroes en Rep. 379b-382a: la orientación básica compartida es que, si se desea representar algo que es bueno, esa instancia particular buena no puede ser fuente de acciones o dichos que no co-participen con lo bueno.³⁷ En ese sentido, en *República* se afirma que es menester retirar todo mito que presente una imagen de los dioses y héroes no concordantes con los principios regulativos apropiados, cuyo ejemplo es la θεολογία positiva que se presenta en tal contexto, para que los individuos, tras el proceso de habituación, sean formados bajo una matriz afín a cierta comprensión de la virtud práctica. Podemos resumir los principios en dos pautas:

1) Dado que la divinidad representa o es lo bueno, no puede engendrar males, razón por la cual no es causa de todas las cosas, sino solo de las buenas y, por ende, solo puede ser representada conforme a criterios ajustados a lo bueno.

2) Dado que las divinidades son absolutamente simples y veraces, no son hechiceras, ni se transforman ellas, ni inducen a los seres humanos a equivocarse, por ende, no puede representarse una instancia divina actuando contrario a ello. Esto es compatible, a su vez, con la caracterización del ἥθος ἀγαθόν tematizada en Rep. III 401b,³⁸ y que se contrapondrá a κακοήθεια en el nivel temático del texto. La tensión entre el buen carácter y el mal carácter en las representaciones puede ser vista, a su vez, no solo en el contenido del diálogo sino

³⁷ Sobre los dioses, véase Rep. II 380d.-383c y 400d-401b. Para el saber que caracteriza a Sócrates en los diálogos, véase Wieland 1999. Para una lectura no proposicionista del saber platónico, véase González 1998.

³⁸ En este sentido, véase Rep. III 399b-400a y 400d-401c y en conexión Rep. IV 430d-432b y VI 486a-b. El trasfondo del ἥθος ἀγαθόν es la proporción, véase Timeo 87c, donde lo bello es determinado como proporcionado. Para la función del ἥθος basado en “la armonía doria entre λόγος y ἔργον”, véase Gadamer 1978b: 152.

también en el nivel de empleo de la caracterización de Platón, que funciona como contrapunto de Sócrates y Trasímaco en el Libro I.

Antes de ingresar a la caracterización socrática y de Trasímaco, es conveniente presentar el marco de actuación de *República*, en la medida en que nos da indicios de interpretación textual general y en particular respecto a nuestro tema. En este contexto dramático, Platón hace ingresar a Trasímaco en escena, pero lo realiza rompiendo el ritmo del decurso de la acción dramática mediante el detenimiento de la escena desde el punto de vista temático y la focalización en aspectos no verbales de Trasímaco. Este ingreso se diferencia, por ejemplo, del ingreso y egreso de Polemarco y Céfalo, y del modo en el cual Sócrates se las ve con él, que se diferencia notablemente del modo en el cual se relaciona el personaje Sócrates con el resto de personajes que intervienen en la obra.³⁹

Cobra relevancia que, en este estado de cosas, en el cual dramáticamente se gestionan dos modos de vida en tensión, surja, en el plano del contenido, por primera vez la pregunta sobre el modo conveniente de vivir (Rep. 352c-d). Es como si el autor de esta pieza mimética dibujara dramáticamente dos caracteres humanos. A su vez de modo indirecto, dadas las sensaciones adjudicadas a cada intervención, asocia sensaciones positivas o repulsivas a cada uno, de tal modo que el lector pueda, sin necesidad de una profundización mayor racionalmente dirigida, inclinarse por simpatía hacia la elección del modo de vida socrático. Evidentemente, para la fundamentación de la elección por un modo de vida filosófico es necesaria, y así lo

³⁹ Para la función del lector frente a los elementos no dichos, que deben ser actualizados por el lector, en el proceso de cooperación interpretativa, véase Eco 1979: 73 ss. Para un enfoque fenomenológico de la apropiación del lector, véase Iser 1987 y para el pacto de lectura, véase Wagner 2012. Para un enfoque más general, véase Ingarden [1960] 1998 y 1968.

ejecuta nuestro autor, una reflexión racionalmente dirigida. En una palabra, del mismo modo que en la obra se tematiza la necesidad de la búsqueda de la belleza, el orden, etc., en la educación primaria de los guardianes-filósofos –que será, como se sabe, completada por la descripción del tipo de saber propio y sus disciplinas– se comienza con el aspecto disposicional del lector: conducirlo a simpatizar con la caracterización de un ἥθος ἀγαθόν, momento que permite la genuina preparación para una reflexión filosóficamente orientada.

Ahora bien, para tal fin, Platón emplea dos funciones de Sócrates, esto es, como narrador, quien presentará los aspectos no verbales del personaje Trasímaco, y como interlocutor directo de Trasímaco, quien tendrá la tarea de desacreditar el contenido proposicional de aquel y gestionar el aspecto disposicional. En esta ruptura, si se quiere, de la fluidez de la acción dialogada irrumpe una primera caracterización del ἥθος de este nuevo personaje, plasmada también en los efectos negativos sobre quienes participan del diálogo, sea de modo directo, sea en calidad de oyentes. No hubo hasta aquí tanta atención sobre la composición de un personaje, ni especial atención sobre aspectos no verbales en el marco de la conversación. Esto tiene relevancia interpretativa a la hora de intentar reconstruir la intención del autor de una pieza mimética en la cual se lleva a cabo tanto el análisis de este tipo de producciones desde un enfoque que integra aspectos de orden epistemológico, ontológico y ético, como la pretendida expulsión de la poesía.

Frente a la mayoría de las intervenciones de Trasímaco, en paralelo al contenido proposicional, el narrador Sócrates hace alusión a aspectos

de cinésica y proxemia, lo cual hace resaltar, frente a los otros personajes, la participación de él mismo en el entramado textual.⁴⁰ Podemos decir que la construcción de un ἥθος efusivo y desmedido funciona como contraejemplo del ritmo reflexivo y medido de Sócrates, ambos con sus correspondientes tipos de orientación hacia el diálogo: erístico-no cooperativo y dialógico-cooperativo, respectivamente.⁴¹ Estas marcas textuales, que envuelven tanto al contenido proposicional como al modo de tratar con él por parte de cada personaje, cobrarán mayor importancia en esta sección del diálogo. Todo lector atento, que ha seguido el ritmo ingresivo de la primera parte del diálogo, sentirá la polaridad entre Trasímaco y Sócrates personaje, y tenderá a empatizar con la incomodidad generada por un ἥθος de tal clase. Esta incomodidad, transmitida por el narrador Sócrates, podría inclinar al lector a identificarse con el modo reflexivo y medido del personaje Sócrates, que funciona como instancia ejemplar de un ἥθος ἀγαθόν tematizado en Rep. III 401b.⁴² En síntesis, en la pieza mimética el autor pone en juego las caracterizaciones de los personajes a través de lo cual deja un mensaje no directo al lector.

En palabras del narrador Sócrates, se dice:

⁴⁰ Sobre la crítica de la escritura en *Carta VII* conectado a su modo de leer el arte platónica de escribir y el papel de la gestualidad, Gadamer afirma: “Pero también otros fenómenos intervienen en la transmisión, como el énfasis, la intensidad, la fuerza o la debilidad del tono y, sobre todo, la leve duda o el ligero titubeo” (1997b: 123).

⁴¹ Remitimos a la condena platónica de la composición de cierto tipo de personajes en Rep. III 396a. De todos modos, a cada tipo humano, por naturaleza y educación, le corresponde su dicción y narrativa, véase 400d-401a. Para el método socrático, véase Vallejo-Vigo (2017: 147 ss. y Mondolfo 1995). En Rowe se enfatiza el aspecto objetivo (2011: 202-212). Para un estudio más general de Sócrates en Platón, véase Rowe 2006.

⁴² Aunque no conecte la indicación del ἥθος ἀγαθόν con la caracterización de Sócrates, Blondell intenta hacer justicia al valor pedagógico del personaje Sócrates (2002: 9-10).

...mientras dialogamos entre nosotros, muchas veces Trasímaco deseaba apoderarse del argumento, entonces fue impedido por los presentes, quienes deseaban escuchar el argumento. Como concluimos y yo dije esas cosas, ya no guardó la calma, sino que, replegándose como una bestia, se lanzó sobre nosotros para despedazarnos (Rep. 336b).

Mientras los participantes activos dialogaban y los restantes, como trasfondo, deseaban escuchar, en un juego regulado y gestionado armónicamente, Trasímaco quería apoderarse del λόγος. De este modo abrupto, en comparación con el desarrollo anterior, ingresa a escena Trasímaco por mediación del narrador Sócrates: este es quien nos pone el punto de vista (Walton 1990: 338 ss. y Genette 1980: 185 ss.). Las líneas que acompañan esta presentación agudizan la imagen desmedida de este personaje, que Platón deja al lector.⁴³ Es conveniente, pues, presentar el pasaje completo, aunque sea extenso:

[...] tanto yo como Polemarco, tras sentir miedo, nos espantamos. En cambio, él en medio relinchando dijo:
Tra:- ¿qué insentido hace rato los retiene, Sócrates? ¿Por qué actúan como tontos entre uds complaciéndose uno al otro? Si verdaderamente deseas saber qué es lo justo, no solamente preguntes, ni desees el honor de quien refuta, cuando alguno te pregunta algo, porque es más fácil preguntar que responder, sino que también tú mismo responde y di qué afirmas que es lo justo. De modo que no me respondas que es lo que se debe, ni que es lo beneficioso, ni que es lo ventajoso, ni que es lo ganancioso, ni lo conveniente, sino que dime con claridad y precisión qué dirías: si dijeras habladurías de tal clase, yo no lo admitiré.⁴⁴

⁴³ Véase para lo referente a las sensaciones, emociones, etc., “Nonverbal narration” en Walton 1990: 363 ss.

⁴⁴ Véase Menón 72c.

Yo, tras escucharlo, quedé desconcertado y mirándolo sentí miedo. Me parece que, si no lo hubiera mirado a él antes que él a mí, habría enmudecido.⁴⁵ Pero en el momento en que comenzó a exasperar por el argumento, lo vi antes, de modo que llegué a ser capaz de responder, y dije bajo el influjo del miedo:

Só:- Trasímaco, no seas terrible con nosotros, si, pues, él y yo erramos en algo en la investigación de los argumentos, sé bueno porque erramos involuntariamente. En efecto, si buscábamos oro, no creas que voluntariamente nos complaceríamos el uno al otro en la investigación y arruinaríamos el descubrimiento, dado que buscamos la justicia, asunto más honroso que mucho oro, no obstante seríamos condescendientes uno al otro insensatamente, y no nos esforzaríamos seriamente en que sobre todo se nos manifestara. Créeme, amigo. Sin embargo, creo que no fuimos capaces de ello. Es natural en mucho mayor grado que nosotros seamos tratados con piedad por ustedes, los hábiles, que seamos tratados con dureza. Y tras escucharme, muy sardónicamente se echó a reír y dijo: Tra:- ¡Herácles! ¡Esta es aquella conocida ironía de Sócrates! Ya yo les predije estas cosas a estos, que tú no desearías responder, antes bien, si alguien te preguntara algo, ironizarías y harías todo esto más que responder. (Rep. 336c-337a)

De este pasaje se desprende que Trasímaco pugna por el λόγος, frente a la concepción dialógica de Sócrates. Lo relevante es que tanto una como la otra forma de orientarse al λόγος son sugeridas por la caracterización de ambos personajes, no son tematizadas de modo objetivado en el contenido proposicional.

Ahora bien, Trasímaco no solo es descrito por palabras de connotación negativa, sino que también hay un cambio de modo verbal: todo su texto está en imperativo, frente a las formas de cortesía socrática.

⁴⁵ Para el sentido de esta frase, véase Mas 2017: 190, n. 26.

Esto marca que ambos buscan el mismo fin pero por medios contrarios: interpelar directamente o indirectamente al interlocutor, respectivamente. Trasímaco desacredita el modo de proceder de Sócrates, desconoce el ritmo, la cadencia medida del proceso de reflexión, y apunta a que se responda de modo directo una pregunta, como si el saber fuera un intercambio o comercio de sentencias.⁴⁶

En otras palabras, podemos decir que en la caracterización de Trasímaco hay en el fondo un modo de comprender el conocimiento a la manera proposicional, dogmática, opuesto al modo de comprender socrático como proceso de conocimiento, compuesto tanto de un aspecto temático como disposicional, que sería el modelo dialéctico-filosófico.⁴⁷ En este sentido, según Trasímaco, el conocimiento está contenido en las respuestas proposicionales, no se ejercita el conocimiento y el autoconocimiento en un proceso metódico-dialógico. Por el contrario, el conocimiento de lo que es X está contenido en la proposición ofrecida al interlocutor y es, a su vez, transmisible por medio de oraciones articuladas. Frente a ello, y precisamente desde una posición contraria, Sócrates deja en claro que, en el marco teleológico de una búsqueda o investigación, por ejemplo, el error no es cuestión de voluntad, pues no se apunta a errar, sino que se trata de no haber sido competente en la búsqueda. Es decir, el error no es

cuestión de intención [ἐκόντας], sino de ejecución [δυνάμεθα],⁴⁸ razón por la cual quien yerra debe ser tratado con compasión [ἐλεεῖσθαι] antes que con dureza [χαλεπαίνεισθαι] para que pueda salir del error⁴⁹ con ayuda de y en el proceso metódico-dialógico.

A tal punto llega a ser creíble lo que Sócrates narrador dice que no dudamos de la configuración del carácter de Trasímaco, ni de las sensaciones transmitidas. Eso también es un logro de Platón como escritor: el lector de *República* participa del diálogo interno a partir del punto de vista de Sócrates narrador, no desde la posición de otro personaje o narrador. Walton dice sobre el papel del narrador:

Las inferencias que extraemos de las verdades ficcionales sobre el comportamiento verbal de los narradores a menudo reflejan las inferencias que haríamos probablemente en la vida real. (Los principios de implicación de la realidad y/o creencia mutua están ampliamente involucrados). La fiabilidad del narrador, en términos ficcionales, se asemeja con frecuencia a la medida en que su manera de hablar mejoraría la credibilidad de un reportero en la vida real. Sin embargo, en la vida real generalmente contamos con un rango más amplio de información para fundamentar nuestros juicios. Cuando se atribuye la totalidad de una obra a un solo narrador, lo que él dice o escribe es todo lo que tenemos para basarnos. No podemos

⁴⁶ Sobre el hábito de responder, véase Menón 70b y cotéjeselo con el pasaje 96d. Asimismo, véase Gorgias 447c. También, Hipias Menor 369c. En Rep. VII 518b-d puede verse el fenómeno de la educación no concebido como “colocar” el conocimiento en el alma, sino como orientar la vista hacia donde se debe, por ende, es necesario un tipo específico de habituación (Rep. 516a).

⁴⁷ Para un análisis de los modelos dogmático y filosófico-dialéctico, véase González 1998: 232-244. Para la distinción entre opinión y saber, remitimos a Wieland 1999: §17.

⁴⁸ La tensión entre intención [ἐκόντας] y ejecución correcta será retomado en el marco de la reflexión sobre la técnica y, a su vez, la tematización de la estructura teleológica y la correcta o no articulación de las partes será el hilo conductor de la reflexión sobre la justicia en el ser humano y en la πόλις.

⁴⁹ Véase Sof. 228c y ss. Además, remitimos al interesante análisis de Heidegger ([1924-1925] 2012: §56) del pasaje. En este sentido, Wieland, en su lectura de la estructura teleológica presentada en *República*, afirma “La orientación del comportamiento cognitivo hacia la verdad corresponde a la orientación de toda acción hacia el bien” (1999: §16, 272).

realizar verificaciones de antecedentes sobre su carácter o verificar de forma independiente lo que nos dice. (Puede ser ficcional que podamos hacerlo, pero no puede ser ficcional que lo hagamos). (1990: 359)⁵⁰

En línea con nuestra interpretación general, tras un análisis del mito de la invención de la escritura en el *Fedro*, Wieland (1991) afirma que la crítica platónica apuntaría a mostrar que la escritura traería como consecuencia el autoengaño de que el conocimiento proposicional es equivalente, a saber, en nuestro caso representado en Trasímaco. En este sentido, se comprende que se sostenga que la escritura podría procurar apariencia de saber, pero jamás saber real. Así las cosas, el saber genuino sería de tal clase que solo puede ser acreditado en primera persona en el ámbito de comparecencia original.

Ahora bien, según el autor, el tópico de la escritura abriría, a su vez, una ambivalencia en el modo de comprender el saber en los diálogos platónicos: por un lado, la capacidad de producción (Theut) y, por otro, capacidad de utilización (Thamus). En suma, solo quien sabe tratar con una cosa sabe lo que ella es realmente, y esto se acredita en su empleo: se ajusta, en efecto, a un saber práctico, a una competencia que no se deja objetivar y comunicar proposicionalmente. Wieland (1991: 27) sostiene que a lo sumo puede acreditarse en la capacidad para hallar y formular proposiciones, como vimos en Ryle, pero no se agota en ellas, dado que la proposición sobre determinado saber práctico no contiene en ella misma la habilidad requerida en su contexto de aplicación. De manera que lo que constituye el saber socrático –o mejor, el saber que representa el personaje Sócrates– no es la posesión de un conjunto de proposiciones, sino la capacidad de

emplear y tratar proposiciones correctamente en un contexto dado y en relación con determinados interlocutores y consigo mismo.⁵¹

En este sentido, la crítica a la escritura no tiene en vista conocimientos extraordinarios y esotéricos, cuya comunicación escrita estaría vedada y solo disponible para un grupo minoritario.⁵² Por el contrario, apunta a que toda enunciación verbal, escrita u oral, requiere siempre de una instancia que la funda y que dispone de la capacidad práctica de tratar con ella adecuadamente en la siempre contingente situación práctica determinada. De manera que, por un lado, este saber de base se acredita en el contexto dialogal y, por otro, en última instancia, los límites de la comunicabilidad del saber son límites internos: jamás se le puede quitar de encima el esfuerzo que, en un indelegable compromiso personal, se debe aplicar a él. De manera que Sócrates es caracterizado, en su función de personaje, con un tipo peculiar de saber: el no saber no es una ironía,⁵³ sino que remite a un saber de uso que está más allá de los límites de la comunicación directa y que solo se deja observar en su contexto originario de actuación. Entonces la función del empleo del diálogo como texto sería representar la actuación situada de ese saber.

⁵¹ Para el saber de uso en Platón, véase Solans 2017, donde, entre otras cuestiones, pone de relieve que Sócrates puede encaminar a sus interlocutores hacia cierto tipo de conocimiento, pero no puede transmitirlo en proposiciones. En tal marco, por ejemplo, las ideas cumplen su función en la medida en que no comparecen como tema, sino como criterio presente de forma indirecta en el obrar del agente. En *República*, el símil de las riendas para montar a caballo apunta a mostrar que el conocimiento en general debe ser comprendido como el conocimiento que tiene el jinete, esto es, el conocimiento que se hace actual y efectivo solo en el uso de ellas por parte del que sabe usarlas. En suma, para el autor, la idea opera como paradigma de orientación.

⁵² Véase Wieland 1991: 26-30; Johnson 1998: 593 ss. y Cotton 2014: 5 ss.

⁵³ Para el “saber del no saber”, véase Gadamer 1994b.

⁵⁰ Véase Genette 1980: 185 ss.

Es cierto que el saber de uso, en efecto, puede ser transpuesto a una teoría, pero el marco complejo en el cual acontece no puede ser transmitido por medio de proposiciones de tipo teóricas. Esto se debe a que este saber está compuesto tanto de la habilidad práctica de aplicación correcta de reglas, indelegable e intransferible proposicionalmente, como de una efectiva articulación de medios y fines en el marco temporal contingente. En otros términos, se puede hablar del modo en que el jinete conoce las riendas, o el flautista la flauta (Rep. 601c ss.), pero los contenidos de la tematización no sustituyen el conocimiento efectivo que el agente encarna, tras un proceso de habituación correctamente orientado, al ejecutar la actividad de modo competente en su contexto de actuación original (véase Solans 2017: 30).

En esta línea de interpretación sobre el saber de uso en Platón, Vigo interpreta la función del diálogo y, a su vez, el papel de Sócrates. En síntesis, sostiene la existencia de dos tipos de diálogos: un pseudo-diálogo y un diálogo genuino (2001: 28-30). El primero está motivado por el deseo de vencer al interlocutor, razón por la cual no es un diálogo genuino, sino una pugna con el interlocutor –en nuestro análisis de *República* I encarnado en Trasímaco. En cambio, el personaje Sócrates muestra que el diálogo genuino está dirigido por la orientación básica hacia la verdad y el acuerdo. En tal contexto, la refutación adquiere una virtualidad positiva: el error se presenta necesariamente como el peor mal, dentro del diálogo, y se aspira a ser liberado en y a través del diálogo. Frente a la posibilidad del error, la refutación aparece como el remedio que permite liberarse de él. Por ende, el núcleo central del diálogo genuino se caracteriza, aunque existan diversas estrategias, por ser un juego de preguntas y respuestas breves con el interlocutor y no contra él, y la instancia de refutación forma parte esencial de la estructura del diálogo crítico. En esta línea, Blondell (2002) afirma que la pedagogía mimética a menudo se presenta como un proceso que cambia el carácter de la audiencia, para bien o para mal. En este sentido,

Sócrates personaje se dedica no solo a esta búsqueda personal de la verdad, sino a estimular una comprensión igualmente analítica y activa en los demás: el objetivo no es la absorción pasiva de reglas o modelos externos, sino la autocomprensión y el aprendizaje desde adentro a través de la interacción.

Para Vigo (2001: 31-33) el punto clave que explica la conexión entre diálogo platónico y los motivos fundamentales del pensamiento de Sócrates se encuentra en la concepción socrática del error y del autoengaño: mientras se está en el error –i.e. cuando se juzga verdadera una proposición falsa–, el error no comparece como error, por ende, uno está engañado –aspecto disposicional– respecto a sus propios juicios –aspecto proposicional–. Solamente dentro y a través del diálogo genuino con otro, el agente puede volver conscientemente y de manera objetivada sobre su estado cognoscitivo y abrirse a la posibilidad de autodistanciamiento, que es el paso previo de la posible obtención de un genuino conocimiento: el autoesclarecimiento. En cambio, el error tiene un carácter auto-ocultante (o como hemos visto en palabras de Sócrates, no voluntario) y solo puede ser desactivado en el modo del autodistanciamiento abierto por el diálogo genuino. En esta línea, Boeri y De Brasi (2017) sostienen que el autoconocimiento no puede ser colmado por la instancia de la primera persona, puesto que podemos quedar presos de los ilusionismos internos; antes bien requiere de la perspectiva de un otro en el diálogo genuino. En este sentido, los demás son fuente del propio autoconocimiento (véase Vigo 2012). Ahora bien, de cara al lector, el diálogo como obra induce a estar orientado y alerta respecto del autoesclarecimiento.

Desde esta perspectiva hermenéutica, entonces, el marco narrativo del diálogo cobra valor filosófico y propedéutico, dado que el modo de *transmitir* este tipo de saber de uso no se ajusta a una tematización

proposicional del mismo, sino a “ver” cómo Sócrates –personaje representado– ejecuta su saber, su habilidad, en el contexto pragmático. Entonces, a través de su ἡθοποιία, en la cual el ἦθος está íntimamente relacionado con la λέξις, como hemos señalado en el apartado anterior, podemos ver “cómo y qué diría un filósofo (Sócrates)” en determinado contexto de actuación, esto es, sobre X ante Y en el marco Z, y de este modo el lector ejercitarse en tal saber. Esto podría ser corroborado en varios pasajes de la obra platónica.

En un breve análisis de *Apología*⁵⁴ –texto que no es un diálogo, pero sí dialógico– vemos que Platón parte de un hecho histórico y compone una narración, en la cual Sócrates personaje es caracterizado con este tipo de saber. Por ejemplo, en el trato con los considerados sabios se pone de relieve la relación inherente entre diálogo y autoconocimiento, en el sentido de la puesta en claro de los propios límites: la distinción con los políticos está dada en que, mientras que ambos no saben, Sócrates es consciente de ello como resultado del juego de preguntas y respuestas entablado con ellos (Apol. 21b-d). A partir de esto, no opera en él un auto-ocultamiento (21d), lo cual, si es un conjunto de proposiciones, se da solamente como resultado de una empresa metódico-reflexiva que requiere de competencia práctica. También en los poetas y artesanos opera una presunción de sabiduría auto-ocultante (22e). En cambio, el saber que caracteriza a Sócrates personaje comporta un componente autorreferencial abierto en el autodistanciamiento dado por el diálogo: su saber hacer investigativo, de orientación disposicional, devela; en cambio, la pretendida

⁵⁴ El problema del valor histórico de *Apología* es un punto en extremo analizado por los especialistas. Para la opción “histórica”, véase Vlastos 1991 y Kahn 2010. Contra esta interpretación, véase Morrison 2000 y Dorion 2011. Además, véase Blondell 2002, Calonge Ruiz 2003, Vigo 2018 y Vallejos Campos y Vigo 2017. En un interesante análisis de Jenofonte, Patzer (2010) concluye que, antes que una demostración histórica de la dialéctica socrática, el primero toma elementos de Platón.

sabiduría de los otros oculta (24a). Estos son los que duermen al estar despiertos (31a); en cambio, el saber socrático, que encarna un ἦθος filosófico, es un saber hacer de examen que es mostrado por Platón en un dialogar examinando a los demás y a sí mismo metodológicamente (38a). Por ello, su δαίμων le impide el trato con aquellos que no están abiertos al diálogo genuino (31e-d) (véase Vallejo Campos y Vigo 2017: 125-127). El modo de orientarse filosóficamente respecto a sí mismo y a los demás, puede verse, entre otros, también en los siguientes pasajes:

1) Ciertamente sería una conducta terrible de mi parte, señores atenienses, si, toda vez que los generales que ustedes eligieron para que mandaran sobre mí me asignaban un puesto determinado –tanto en Potidea, como en Anfípolis y contra Delión–, yo, al igual que cualquier otro, permanecía en el puesto que ellos me asignaban y corría el riesgo de morir, por otro lado, cuando el dios me asigna un puesto, según creí y acepté, para que deba vivir filosofando, examinándome a mí mismo y a los demás [φιλοσοφοῦντά με δεῖν ζῆν καὶ ἐξετάζοντα ἑμαυτὸν καὶ τοὺς ἄλλους], entonces, temiendo a la muerte o a cualquier otro asunto, lo abandonara. (Apol. 28e ss.; véase 38a)⁵⁵

2) Tal vez alguien podría decir: ‘Pero, Sócrates, ¿no serías capaz de vivir [ζῆν] en silencio, conduciéndote con calma [σιγῶν δὲ καὶ ἡσυχίαν ἄγων], una vez lejos de nosotros?’. Entre todas las cosas, de esto resulta más difícil de persuadir a algunos de ustedes, pues si dijera que eso sería desobedecer al dios y que, por eso mismo, me resultaría imposible conducirme con calma, no me creerían, como si estuviera siendo

⁵⁵ Seguimos la traducción de Bieda (Platón 2014) y Vigo (Platón 2018) con leves modificaciones. Sobre el diálogo consigo mismo y con los otros, y el método dialéctico, por ejemplo, véase Critón 46b-d, Protágoras 347c-348a, Fedro 229c-230a, 266d, Rep. VII 533a y ss., entre otros.

irónico. Pero si dijese que precisamente eso es un gran bien [μέγιστον ἀγαθόν] para el hombre, a saber: construir discursos cada día acerca de la virtud [ἐκάστης ἡμέρας περὶ ἀρετῆς τοὺς λόγους ποιεῖσθαι] y los demás temas acerca de los cuales ustedes me escuchan dialogar [διαλεγομένου], examinándome tanto a mí como a los demás [ἐμαυτὸν καὶ ἄλλους ἐξετάζοντος], y si agregase que la vida sin investigación no es digna de ser vivida para un hombre [ὁ δὲ ἀνεξέταστος βίος οὐ βιωτὸς ἀνθρώπῳ], entonces me creerían aún menos. (Apol. 37e ss.)

Entonces, el trato reflexivo consigo mismo y con los otros de modo metódico, a diario, es el elemento fundamental del vivir filosofando (Apol. 29a) (véase Teet. 210b-c) y del saber hacer filosófico. Este tipo de saber, por su propia naturaleza, solo puede ser mostrado o sugerido, en vistas de un aprendiz/lector, en el marco de un texto dialogado, y, por ende, es irreducible a un tratado proposicional.⁵⁶ De hecho, la proposición “vive de modo reflexivo” no muestra cómo es menester vivir reflexionando, en la medida en que el saber peculiar de vivir reflexionando no está contenido en la proposición; dicho saber es de tal condición que solamente puede ser mostrado en el saber-hacer. El medio escrito que permite observar a alguien reflexionando es el diálogo, no un tratado analítico que objetiva ese saber para analizarlo. Se trata de mostrar o sugerir en cuanto tal y no de analizar la

⁵⁶ Wieland interpreta al joven Sócrates del *Parménides* como una representación de las consecuencias de la inexperiencia en el ejercicio de la dialéctica. De allí afirma: “Pues el jovencísimo Sócrates allí presentado aún no dispone de este saber. Fracasa en el intento de defender su adopción de ideas frente a Parménides. Lo que le falta no es, por ejemplo, una mejor teoría sobre la idea, sino aquella experiencia y ejercitación que permite, en primer lugar, un manejo adecuado de la problemática de las ideas. El Sócrates presentado en el *Parménides* tematiza las ideas y formula sobre ellas muchas más afirmaciones que las que jamás hará en cualquier otro diálogo de Platón. Sin embargo, aún no domina aquel arte de la dialéctica que le permite en los otros diálogos quedar siempre por encima de sus interlocutores” (1999: 299).

naturaleza del tipo de saber práctico, incluso en una situación apremiante como la del juicio.

En esta línea, para Blondell (2002) la filosofía platónica en sí misma se presenta como un proceso de final abierto y no una conversación única y completa. La forma de diálogo nos invita a ubicar estos eventos en contextos espaciales, culturales y temporales. En línea con Blondell, Morgan (2004) sostiene que el elaborado aparato narrativo de los diálogos construye un mundo de recepción en el que el lector es guiado hacia la vida filosófica (véase Miller 1999). Johnson (1998), por su parte, muestra que incluso mientras el texto ofrece una representación válida de la dialéctica filosófica, el complejo marco narrativo funciona para sugerir la brecha entre nuestro papel pasivo como lectores y nuestro papel potencial como participantes activos⁵⁷ en la práctica de la filosofía, por lo tanto también es necesario negar la razonabilidad de tratar el texto como autoridad citable. En todos los diálogos, el drama del discurso filosófico atrae al lector hacia una participación silenciosa, pero el marco, al mismo tiempo, parece atacar el encanto de la mimesis y recordarle al lector la insuficiencia de este tipo de participación.

Entonces, el diálogo platónico pondría en escena, por un lado, la opción por un método, es decir, la función insustituible del autodistanciamiento, dado por la mediación de la segunda persona, que posibilita una vuelta reflexiva sobre los propios supuestos; y, por otro, la opción por cierto ἦθος, encarnado en Sócrates y puesto en acción en

⁵⁷ En esta línea, Cotton (2014) muestra que las obras de Platón establecen el diálogo entre el texto y el receptor con sus propias características y cualidades distintivas. Distingue los diálogos platónicos de otros diálogos de interacción literaria o educativa (una tragedia, un discurso de un orador o participar en un debate sofisticado). Por eso sostiene que la interacción con el texto platónico puede contribuir al desarrollo filosófico.

determinado desenvolvimiento discursivo:⁵⁸ la orientación hacia la verdad y el compromiso con la racionalidad ocupan la centralidad (véase Vigo 2001: 34-37). Ambas instancias tendrían la pretensión de representar la práctica del saber filosófico y su tipo de saber disposicional, que se adquiere a largo plazo con la experiencia (véase Wieland 1999: 297).

Si tomamos en cuenta el carácter mimético de los diálogos, podemos decir que Sócrates funciona como instanciación de este saber. De manera que, como afirma Blondell (2002: 28), Platón utiliza técnicas dramáticas y retóricas (especialmente la etopeya) para inducir simpatía y/o distancia en sus lectores hacia alguno/s de los personajes (por sus actitudes y puntos de vista, etc.). Estos caracteres simpatéticos dejan entrever ciertos temas persistentes y fundamentales de su propio pensamiento. A su vez, la plasmación del juego de preguntas y respuestas

⁵⁸ Rodríguez Adrados (1992: 36) analiza la lengua socrática, que se compone de lenguaje coloquial, léxico común, comparaciones y símiles. Le asigna un nivel sociolingüístico de tipo popular y coloquial pero refinado por su filosofía y método. En este marco, pone énfasis en el fenómeno de la atenuación. Esto se puede observar en las siguientes estrategias: 1. una oración aseverativa que expresa una doctrina es rara, lo mismo sucede con conclusiones; cuando la hay está acompañada de restricciones adverbiales; 2. es frecuente la sustitución del indicativo por el optativo potencial, que da lugar a afirmación menos tajante; 3. otras veces, aparecen verbos de opinión o apariencia, de voluntad, en lugar del imperativo, se usa el impersonal o cambio de persona, con el fin de dar cuenta de una investigación común con sus interlocutores (ocultación cortés); 4. las oraciones aseverativas son cambiadas por interrogativas, etc. En una palabra, todo esto daría cuenta de la modestia socrática (1992: 43-45). Desde nuestra posición hermenéutica, estas estrategias podrían ser entendidas como estrategias representacionales de Platón, cuyo fin sería dejar indicios al lector de no compromiso proposicional, esto es, de no tomar las afirmaciones atenuadas como verdades acabadas, lo cual en las lecturas sobre Platón muchas veces es totalmente invertido. Para un análisis de términos, sintaxis y giros griegos en la *Apología*, véase Rodríguez Adrados (1992: 48).

funciona como ejercicio del saber dialéctico para el lector. Sócrates domina el arte de preguntar y responder, el único medio adecuado para transmitir este ejercicio es el diálogo. En este sentido, Wieland afirma “El conocimiento distintivo del dialéctico, por lo tanto, no puede ser comunicado en forma de proposiciones” (1999: 298).

En esta línea, sobre la composición platónica Blondell sostiene:

El autor, el personaje, el intérprete y el público se unen en una simpatía emocional y de conducta. De ello se sigue que la literatura tiene intrínsecamente un efecto educativo. En consecuencia, fue un instrumento fundamental en la educación moral y política de la antigua Atenas, ya que se creía que inspiraba a los jóvenes a emular los tipos de carácter deseables. Este modelo educativo está asociado con la tradición oral y los textos en cuestión se representaban normalmente para un público. Esta representación potencia el poder de la mimesis al permitirnos contemplar a la persona y su comportamiento en cuestión. [...] La literatura sirve como un mecanismo para ampliar la influencia de dicho comportamiento ejemplar. (2002: 81)

De manera que Platón, en el marco de esta tradición educativa, apunta no solo al estado epistémico, sino al estado disposicional de los personajes y, en última instancia, al lector por medio del paradigma del Sócrates personaje.⁵⁹

En suma, desde esta línea hermenéutica, el Sócrates platónico encarna el ἥθος que representa a un tipo de saber disposicional que permite la posibilidad del diálogo genuino, como opción existencial. A partir de lo afirmado, se hace patente el objetivo de la elección del

⁵⁹ Véase Johnson 1999: 590-592; Blondell, 2002: 2-7, 25-37; Morgan, 2004: 376; Cotton, 2014: 4 ss.

diálogo –en calidad de género literario– el cual no es otra cosa que orientar al lector a la opción de un diálogo cooperativo, como modo de vida: en él se da la posibilidad única de poner en claro los propios presupuestos y ejercitarse en la habilidad del autoexamen, y a partir de lo cual abrirse al autoconocimiento. Así, Blondell afirma:

Platón produjo (muchas de) sus obras escritas en el contexto educativo de la Academia; que muchas de ellas, si no todas, están profundamente preocupadas por asuntos educativos; y que las obras literarias en general, especialmente los géneros “dramáticos” de la tragedia, la comedia y la epopeya, se creía ampliamente que ejercían un efecto educativo en sus intérpretes y audiencias, en gran parte a través de la representación del carácter. Platón examina explícitamente este efecto en varias de sus obras. (2002: 29)

Por lo tanto, la opción platónica por la forma mimética y la epopeya socrática, consciente de su poder pedagógico, están al servicio de un fin específico: la educación del lector/aprendiz.⁶⁰ Además, el análisis de la composición mimética platónica permitiría a su vez comprender el alcance real de la tematización de la μίμησις en *República*.

⁶⁰ En esta línea Cotton sostiene que el marco narrativo apunta a ejercitar una lectura comprometida, puntualmente aprender “habilidades que, idealmente, nos permiten involucrarnos de manera constructiva en lugar de pasivamente con las doctrinas contenidas en los diálogos, y avanzar más allá de ellas como aprendices independientes y autocríticos. Si bien se reconoce el impulso hacia una doctrina positiva en los diálogos, este estudio pone más énfasis en el desarrollo del lector y el papel que diferentes aspectos de los diálogos, incluida la presentación de la argumentación, desempeñan en dicho desarrollo” (2014: 27-28).

3. CONCLUSIONES

Luego de nuestro análisis, podemos concluir que la etopeya es una μίμησις de un ἥθος mentado y se expresa en la λέξις del personaje. Platón como compositor, siguiendo lo visto en los *Progymnasmata*, puso en claro –en la textualización de cada uno de sus diálogos– tanto tema como personajes y circunstancias y, dentro de ellas, las intervenciones lingüístico-emocionales apropiadas a cada una de estas variables, esto es, lo que armoniza con cada uno de los elementos presentados en el primer apartado. En este marco, compuso la etopeya de Sócrates –un personaje real y determinado–, a partir de lo cual inventó discursos posibles de tal modo que cada intervención dentro de un contexto pragmático determinado, también controlado por él, es apropiada a ese ἥθος y al conjunto categorialmente diverso de elementos de la escena. La técnica de caracterización empleada por Platón contiene elementos directos e indirectos. Como vimos en el primer apartado y ejemplificamos en el segundo, los elementos directos son plasmados explícitamente en el propio personaje, los indirectos, en cambio, son implícitos y simplemente proporcionan atributos que se infieren de la propia actuación. En el marco mimético del diálogo, tanto los directos como los indirectos nos permiten componer una imagen del personaje Sócrates –tan impregnantes son estos modos de configuración de la etopeya que incluso muchas veces se habla del personaje Sócrates como si fuera el histórico. Consciente del efecto performativo y el modo peculiar de apertura del auditorio frente a una etopeya, compuso y empleó el marco mimético.

La etopeya de Sócrates, entonces, puede ser entendida como la puesta en acción del ἥθος filosófico. En el marco narrativo interno del diálogo, el ἥθος filosófico es puesto a prueba en cada momento oportuno y en las circunstancias en que se encuentre, y, en el marco ex-

terno del diálogo, de manera mediata, sirve como paradigma existencial para el lector.⁶¹ Por medio del trato con la etopeya socrática el lector internaliza modelos de conducta y se ejercita en un tipo peculiar de saber hacer de características procesuales, esto es, el modo de orientarse filosóficamente en la existencia y su tipo peculiar de ejercicio de autoconocimiento.

Ahora bien, el saber encarnado en la etopeya de Sócrates, entonces –siguiendo la distinción entre “saber que” y “saber cómo”– no se deja tematizar y comunicar en proposiciones, ya sea de manera escrita u oral, como sucede con otras enseñanzas, a lo sumo se puede orientar a quien aprende con ayuda de enunciados (véase *Carta VII* 341c-343a). Entonces, en los pasajes que hemos analizado de *República I* y *Apología*, el Sócrates platónico es mostrado, con ayuda de la técnica narrativa –puntualmente con su ἡθοποιία particular y su consecuente λέξις, en un marco de λέξις mimética–, como alguien que está provisto de familiaridad práctica particular: un saber de uso en el trato con los demás y sus discursos, y autorreflexivo y controlado. Este tipo de saber siempre acredita esa familiaridad en el caso concreto a través de la acción dialogada que apunta hacia el descubrimiento de la verdad, sea o no alcanzada. Esta habilidad es puesta en práctica en cada uno de los temas que se abren, sea en la obra en general o en los subtemas en el marco general del pretendido tema de cada obra. A su vez, el marco narrativo, que invita a una identificación emocional y, por distanciamiento, también reflexiva, a su vez, cumple una función pedagógica, de corte afectivo-cognitivo, en vistas del lector (véase Cotton, 2014: 128 ss.), sea por simpatía (Sócrates)

⁶¹ Sobre el vínculo del marco narrativo y una actitud activa del lector, véase Johnson 1998: 579 ss., Blondell 2002, 99 ss. y Cotton 2014: 11 ss.

o antipatía (Trasímaco). El análisis que conjuga la composición mimética platónica y la tematización en *República* permitiría, a su vez, comprender el alcance real de la μίμησις en Platón.

En suma, desde este enfoque hermenéutico, la técnica narrativa está al servicio de mostrar el ejercicio filosófico, esto es, el diálogo genuino con arreglo a la verdad –en la medida, conforme a la recurrente frase socrático-platónica, que le es posible a los mortales–. El diálogo optado por Platón estaría inherentemente vinculado con su modo de comprender y transmitir la filosofía, el hacer filosofía y, por ende, el saber filosófico. Ahora bien, como afirma prudentemente Wieland:

[...]no puede haber ninguna duda razonable sobre la importancia de las formas de conocimiento no proposicional para el filosofar de Platón. La pregunta sigue siendo si la intención de esta filosofía está dirigida a adquirir y adaptar tales formas de conocimiento, o a comprender frases sobre este conocimiento. La peculiaridad de la obra literaria de Platón no proporciona una respuesta clara a esta pregunta (1999: §13, 236)*

REFERENCIAS

- AFTONIO (1991), *Ejercicios de Retórica* [Prog.], trad. de María Dolores Reche Martínez, en Reche Martínez (1991: 217-268).
- AHBEL-RAPPE, Sara y KAMTEKAR, Rachana (eds.) (2006), *Companion to Socrates* (Oxford: Wiley-Blackwell).

* Agradezco profunda y sinceramente a la Dra. Valeria Castelló-Joubert (UBA) por su lectura atenta y sus sugerencias, que me permitieron mejorar este texto. Además, el Seminario “A la hora de la lectura. Aspectos comunicativos de la ficción narrativa”, dictado por ella en el marco de los doctorados de Humanidades y de Filosofía de la UNSAM, dio motivos suficientes para enriquecerlo. También agradezco a los correctores del *Boletín* por sus necesarias indicaciones.

- ALLEN, Danielle S. (2013), *Why Plato Wrote* (Oxford: Malden).
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro (1984), *Estructura del diálogo platónico* (Madrid: C.S.I.C).
- BIEDA, Esteban y Mársico, Claudia (eds.) (2019), *Ética, Política y Estética en la Grecia Clásica: Ensayos en homenaje a Victoria E. Juliá* (Buenos Aires: Biblos).
- BLONDELL, Ruby (2002), *The play of character in Plato's Dialogues* (Cambridge: Cambridge University Press).
- BOERI, Marcelo D. y DE BRASI, Leandro (2017), "Self-knowledge in the *Alcibiades I*, *The Apology of Socrates* and *The Theaetetus*: the limits of the first-person and third-person perspectives", *Universum*, 32, 1: 17-38.
- BOERI, Marcelo y OOMS, Nicole (ed.) (2012), *El espíritu y la letra. Un homenaje a Alfonso Gómez Lobo* (Buenos Aires: Colihue).
- CALONGE RUIZ, Julio (2003), "Introducción a la Apología de Sócrates", en Platón (2003: 139-147).
- CASERTANO, Giovanni (ed.) (2000), *La struttura del dialogo platonico* (Nápoles: Loffredo Editore).
- CASTELLO, Luis Ángel y DIVENOSA, Marisa (comps.) (2020), *Reflexiones sobre el origen de la Gramática en Occidente: Antecedentes y cristalizaciones conceptuales en la época clásica y helenística* (Buenos Aires: Editorial Uuirto).
- CHANTRAINE, Pierre (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (París: Klincksieck).
- COTTON, Anne K. (2014), *Platonic Dialogue and the Education of the Reader* (Oxford: Oxford University Press).
- DAMSCHEIN, Gregor [2009] (2011), "Saber-cómo disposicional vs. saber-que proposicional", trad. de Daniel Becerra, *Universitas Philosophica*, 28, 57: 189-212.
- DE JONG, Irene *et al.*, (eds.) (2004), *Narrators, Narratees, And Narratives In Ancient Greek Literature*, vol. I (Boston: Brill).
- DE TEMMERMAN, Koen (2010), "Ancient Rhetoric as a Hermeneutical Tool for the Analysis of Characterization in Narrative Literature", *Rhetorica*, 28, 1: 23-51.
- DIÓGENES LAERCIO (2007), *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual (Madrid: Alianza).
- DORION, Louis-André (2011), "The Rise and Fall of Socratic Problem", en Morrison (2011: 1-23).
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen).
- FLUDERNIK, Monika (2009), *An Introduction to Narratology* (Londres: Routledge).
- FRONTEROTTA, Francesco (2011), "ΥΠΟΘΕΣΙΣ e ΔΙΑΛΕΓΕΣΘΑΙ. Metodo Ipotetico e Metodo Dialettico in Platone", en Longo (2011: 43-74).
- GADAMER, Hans-Georg (1978a), *Griechische Philosophie III* [GW 7] (Tübinga: Mohr Siebeck).
- ____ (1978b), "Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles", en GW 7: 128-227.
- ____ [1934] (1991), "Platón y los poetas", trad. de Jorge María Mejía, *Estudios de Filosofía*, 3: 87-108.
- ____ (1994a), *L'Idée du Bien comme enjeu platonico-aristotélicien, suivi de Le savoir pratique*, trad. de Pascal David y Dominique Saadatian (París: Vrin).
- ____ (1994b), "Savoir et non-savoir socratiques", en Gadamer (1994a: 38-60).
- ____ [1960] (1997a), *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Sígueme).
- ____ (1997b), *Mito y Razón*, prólogo de Joan-Carles Mèlich, trad. de José Francisco Zúñiga García (Buenos Aires: Paidós).

- GARCÍA SANTOS, Cristina (2014), *Los escritos de Gadamer sobre Platón: un diagnóstico de Verdad y Método. Diálogo y dialéctica en la experiencia hermenéutica*, tesis doctoral (Madrid: UNED). [Disponible en: <https://bit.ly/3NpbKtM>]
- GAUDREAU, André (1989), “Mimésis et Diègèsis chez Platon”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 94, 1: 79-92.
- GENETTE, Gérard (1947), *Le paradigme dans la dialectique platonicienne* (París: Presses Universitaires de France).
- ____ (1966), “Frontières du récit”, *Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 8: 152-163.
- ____ (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, prólogo de Jonathan Culler, trad. de Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press).
- GOLDSCHMIDT, Victor (1970), *Questions platoniciennes: structure et méthode dialectique* (París: Presses Universitaires de France).
- GONZÁLEZ, Francisco J. (1998), *Dialectic and dialogue: Plato's practice of philosophical inquiry* (Evanston: Northwestern University Press).
- GRETHLEIN, Jonas y RENGAKOS, Antonios (eds.) (2009), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature* (Berlín: Walter de Gruyter).
- GREY, Vivienne (ed.) (2010), *Xenophon. Oxford Readings in Classical Studies* (Oxford: Oxford University Press).
- HALLIWELL, Stephen (2009). “The Theory and Practice of Narrative in Plato”, en Grethlein y Rengakos (2009: 15-42).
- HAARMANN, Harald (2017), *Plato's Philosophy Reaching Beyond the Limits of Reason: Contours of a Contextual Theory of Truth* (Zúrich: Georg Olms Verlag Hildesheim).
- HEIDEGGER, Martin [1927] (2006), *Sein und Zeit* [SuZ] (Tubinga: Max Niemeyer).
- ____ [1924-1925] (2012), *Platão: O Sofista*, trad. de Marco Antônio Casanova (Rio de Janeiro: Forense Universitária).
- HERMÓGENES (1991), *Ejercicios de Retórica* [Prog.], trad. de María Dolores Reche Martínez, en Reche Martínez (1991: 175-199).

- INGARDEN, Roman (1968), *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. de Gerald H. Nyenhuis (México: Universidad Iberoamericana).
- ____ [1960] (1998), *La obra de arte literaria*, trad. de Gerald H. Nyenhuis (Buenos Aires: Taurus).
- ISER, Wolfgang (1987), “El proceso de lectura, enfoque fenomenológico”, trad. de Eugenio Contreras, en Mayoral (1987: 215-244).
- JOHNSON, William Allen (1998), “Dramatic Frame And Philosophic Idea In Plato”, *The American Journal of Philology*, 119, 4: 577-598.
- JULIÁ, Victoria (2019), “Epílogo. Humor platónico”, en Bieda y Mársico (2019: 291-299).
- KAHN, Charles (2010), *Platón y el diálogo socrático*, prólogo de Beatriz Bossi, trad. de Alejandro García Mayo (Madrid: Escolar y Mayo Editores).
- KENNEDY, George A. (1999), *Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition From Ancient To Modern Times* (Londres: The University of North Carolina Press).
- KOYRÉ, Alexandre (1966), *Introducción a la lectura de Platón*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala (Madrid: Alianza).
- LONGO, Angela (2011), *Argument from Hypothesis in Ancient Philosophy* (Nápoles: Bibliopolis).
- MAS, Salvador (2017), “Introducción”, en Platón (2017: 5-162).
- MAYORAL, José Antonio (comp.) (1987), *Estética de la recepción* (Madrid: Arco-Libros).
- MILLER, Mitchell (1999), “Platonic Mimesis”, en Peradotto (1999: 253-266).
- MONDOLFO, Rodolfo (1995), *Sócrates* (Buenos Aires: EUDEBA).
- MORGAN, Kathryn A. (2004), “Plato”, en De Jong et al. (2004: 357-376).
- MORRISON, Donald R. (2000), “On the Alleged Historical Reliability of Plato's Apology”, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 82: 235-265.
- ____ (ed.) (2011), *The Cambridge Companion to Socrates* (Cambridge: Cambridge University Press).
- NORDEN, Eduard (2000), *La prosa artística griega: de los orígenes a la edad augustea*, ed. de Paola Vianello, prólogo de Antonio López Eire, trad.

- de Omar Álvarez Salas y Cecilia Tercero Vasconcelos (México: UNAM).
- ORDÓÑEZ ROIG, Vicente (2012), “El lugar de la tragedia y la comedia en el Estado Platónico”, *Δαίμων. Revista Internacional de filosofía*, 55: 143-156.
- PATILLON, Michel (2008-2014), *Corpus Rhetoricum*, vols. I-V (París: Les Belles Lettres).
- PATZER Andreas (2010), “Der Xenophontische Sokrates als Dialektiker”, en Grey (2010: 228-255).
- PEÑALVER GOMEZ, Patricio (1986), *Márgenes de Platón. La estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad* (Murcia: Universidad de Murcia).
- FALKNER, Thomas M. et al. (eds.) (1999), *Contextualizing Classics: Ideology Performance Dialogue. Essays in honor of John J. Peradotto* (Lanham: Rowman & Littlefield).
- PLATON (1970), *Oeuvres complètes. 6, La République: livres I-III*, edición y traducción de Émile Chambry (París: Les Belles Lettres).
- ____ (2003), *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques y Protágoras*, introducción general de Emilio Lledó Íñigo, traducción y notas de Julio Calogne Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual (Madrid: Gredos).
- ____ (2014), *Apología de Sócrates. Critón*, trad. de Esteban Bieda (Buenos Aires: Ediciones Winograd).
- ____ (2017), *La República*, introducción, traducción y notas de Rosa Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero (Madrid: Akal).
- ____ (2018), *Apología de Sócrates*, traducción, notas e introducción de Alejandro G. Vigo (Buenos Aires: Colihue).
- POLANYI, Michael (1958), *Personal knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy* (Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd.).
- RECHE MARTÍNEZ, Ma. Dolores (comp.) (1991), *Ejercicios de retórica: Teón, Hermógenes, Aftonio* (Madrid: Gredos).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1992), “La lengua de Sócrates y su filosofía”, *Méthexis*, 5: 29-52.
- ROWE, Christopher J. (2006). “Socrates in Plato’s Dialogues”, en Ahbel-Rappe y Kamtekar (2006: 157-170).
- ____ (2011), “Self-Examination”, en Morrison (2011: 201-214).
- RYLE, Gilbert (1945), “Knowing How and Knowing That: The Presidential Address”, *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 46: 1-16.
- ____ (1967), *El concepto de lo mental*, trad. de Eduardo Rabossi (Buenos Aires: Paidós).
- SOLANS, Miquels (2017), “Platón en Alemania. Reflexiones en torno a la recepción de la doctrina platónica de las ideas en Kant y Wieland”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 22, 2: 21-35.
- SOSA, Ernest (1995), *Knowledge in perspective Selected essays in epistemology* (Cambridge University Press).
- ____ (2009), *Reflective Knowledge Apt Belief and Reflective Knowledge* (Oxford: Clarendon Press).
- STANLEY, Jason (2011), *Know How* (Oxford University Press).
- TEÓN (1991), *Ejercicios de Retórica* [Prog.], trad. de María Dolores Reche Martínez, en Reche Martínez (1991: 51-153).
- TODOROV, Tzvetan (1966), “Les catégories du récit littéraire”, *Communications, Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*, 8: 125-151.
- VALLEJO CAMPOS, Álvaro (2017a), “Sócrates”, en Vallejo Campos y Vigo (2017: 93-145).
- ____ (2017b), “Platón y la Academia”, en Vallejo Campos y Vigo (2017: 153-307).
- ____ (2020), “La intuición, el programa dialéctico de la República y su práctica en el Parménides y en el Teeteto”, *Plato Journal. The Journal of the International Plato Society*, 20: 137-150.
- VALLEJO CAMPOS, Álvaro y VIGO, Alejandro (2017), *Filósofos griegos: de los sofistas a Aristóteles* (Pamplona: EUNSA).

- VECCHIO, Ariel (2016), “El efecto mimético en *Poética*: ¿reproducción o creación?”, *Repositorio Institucional de la UNSAM: colección de investigadores*. [Disponible en <https://bit.ly/3qPjZrf>]
- ____ (2018), “El papel de los *páthe* y la *phantasia* en la retórica aristotélica: apuntes sobre la relación sinomopatética”, *Revista Symploké*, 8: 68-76. [Disponible en <https://bit.ly/3NltMgx>]
- ____ (2019), “Lógos, tonalidad afectiva y acción: un acercamiento hermenéutico a *Retórica*”, en Bieda y Mársico (2019: 245-266).
- ____ (2020), “Acerca de la léxis, la tonalidad afectiva y la persuasión en Aristóteles”, en Castello y Divenosa (2020: 17-52).
- VEGETTI, Mario (2012), *Quince lecciones sobre Platón* (Buenos Aires: Gre-dos).
- VIGO, Alejandro (2001), “Platón, en torno a las condiciones y la función del diálogo cooperativo”, *Tópicos*, 9: 5-41.
- ____ (2012), “Platón y las aporías del conocimiento de sí”, en Boeri y Ooms (2012: 215-247).
- VLASTOS, Gregory (1991), *Socrates, Ironist and Moral Philosopher* (Cambridge: University Press Cambridge).
- WAGNER, Frank (2012), “Des coups de canif dans le contrat de lecture”, *Poétique*, 172: 387-407. [Disponible en <https://bit.ly/3CADPJD>]
- WALTON, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press)
- WIELAND, Wolfgang (1991), “La crítica de Platón a la escritura y los límites de la comunicabilidad”, trad. de Alejandro Vigo, *Methexis*, IV: 19-37.
- ____ (1999). *Platon und die Formen des Wissens* (Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht).
- ____ (2021), “Platón y la utilidad de la idea. Sobre la función de la idea del bien”, trad. de Miquels Solans, *Acta Philosophica, Rivista internazionale di filosofia*, I, 30: 57-74.
- WISSE, Jakob (1989), *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero* (Ámsterdam: Adolf M. Hakkert publisher).

DELEUZE, BECKETT
Y EL TEATRO DEL AGOTAMIENTO
· Nicolás Perrone ·

Nicolás Perrone

Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Deleuze, Beckett y el teatro del agotamiento

DOI: 10.36446/be.2023.63.333

Resumen

El presente artículo aborda uno de los textos menos trabajados de Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, donde el filósofo analiza cuatro piezas teatrales-televisivas de Samuel Beckett y despliega la problemática del agotamiento de la palabra en la obra del dramaturgo irlandés. Este agotamiento es pensado por Deleuze en relación con cuatro elementos: las cosas, la voz, el espacio y la imagen. Desde nuestro punto de vista, entendemos que este trabajo evidencia la última figura con que el filósofo piensa el teatro y su devenir ante la imagen audiovisual. Los elementos que se ven agotados en las piezas de Beckett son el índice, además, de un tipo de teatralidad que implosiona la representación dramática en favor de un devenir hacia la imagen.

Palabras clave

Teatralidad; Imagen; Representación; Lenguaje; Disipación

Deleuze, Beckett, and the Theater of Exhaustion**Abstract**

This paper deals with one of Gilles Deleuze's least addressed texts, *L'Épuisé*, in which the philosopher analyzes four theatrical-television pieces by Samuel Beckett and deals with the problem of the exhaustion of the word in the work of the Irish playwright. This exhaustion is seen by Deleuze in relation to four elements: things, voice, space and image. From our point of view, we understand that this work shows the last figure with which the philosopher thinks about theater and its transformation facing the emergence of audiovisual images. The elements that Beckett exhausts in his pieces are also a sign of a type of theatricality that imploded the dramatic representation in favor of a development towards image.

Keywords

Theatricality; Image; Representation; Language; Dissipation

Recibido: 20/04/23. Aprobado: 27/05/23.

L'Épuisé (1992) es un texto breve, compuesto por Deleuze a propósito de cuatro piezas que el dramaturgo irlandés Samuel Beckett había preparado para televisión: *Ghost Trio* (1975), *...but the clouds...* (1976),¹ *Quad* (1981)² y *Nacht und Träume* (1982).³ La producción de Gilles Deleuze en relación al teatro y la teatralidad no es abundante, aunque sus consideraciones son relevantes y coherentes con su proyecto filosófico. Encontramos estas referencias en la introducción de *Différence et répétition* (1968) y en *Un manifeste de moins* (1979), quizás el texto más importante sobre la temática. Allí, el filósofo aborda la poética del director italiano Carmelo Bene y plantea su teatro como una crítica a la representación desde las ideas de sustracción de los elementos de poder, de variación continua de los componentes teatrales y desde la aminoración de la lengua. En *L'Épuisé* se presentan algunas preocupaciones similares a las de *Un manifeste de moins*, pero con algunos matices diferenciales que llevan el problema mucho más allá. Si en el texto sobre Bene Deleuze interroga al teatro desde la idea de sustracción de los elementos de poder, con el fin de producir una aminoración que ponga todo en estado de variación continua, en el trabajo sobre Beckett, el filósofo analiza

¹ Versiones audiovisuales, supervisadas por el mismo Beckett, pueden verse en: <https://bit.ly/3NLemDK>

² Véase <https://bit.ly/3NJ8oDh>

³ Véase <https://bit.ly/46fg5Iz>

puntualmente el fenómeno del agotamiento de todas las posibilidades, cuestión que coloca al teatro en un interrogante acerca de su propia posibilidad y de su exclusiva propiedad.

Ahora bien, ¿por qué Beckett se interesa por una escritura que se desplace de lo teatral hacia el dispositivo televisivo? ¿Cuál es la motivación que lleva a Deleuze a poner su mirada sobre estas piezas y no otras? Como dijimos, el acercamiento del pensador al teatro se da desde la perspectiva de una crítica a la representación. En el caso de la obra de Beckett, se da una estética del agotamiento generalizado, dentro de la cual se puede ver el devenir del teatro hacia una especie de borramiento de los cimientos dramáticos clásicos, los cuales ya no operan en el orden representativo de una trama lineal ni con personajes que detentan identidades favorecedoras del despliegue de un orden aristotélico y teleológico de la obra. En este sentido, hay una reducción total de ese régimen dramático. Gran parte de esta poética se ampara en una desconfianza radical respecto de la palabra y en una revisión de su capacidad para desarmar el sistema estandarizado del lenguaje. Esto se encuentra presente en toda la obra del dramaturgo y es, al mismo tiempo, lo que justifica su indagación en las posibilidades de una escritura destinada al dispositivo audiovisual televisivo. “La televisión, en las condiciones que le asigna Beckett, viene a ‘deshacer’ el ‘asedio’ de las palabras” (Mengue 1994: 281; 2008: 412). En este sentido, Deleuze considera que esta investigación beckettiana es parte de un proceso que se extiende a lo largo de su obra y tiene una desembocadura en el dispositivo que le ofrece la televisión: “nace en las novelas y los cuentos, pasa por el teatro, pero es en la televisión donde realiza su operación propia” (Deleuze 1992: 79).⁴

⁴ Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas o en el citado mismo, todas las traducciones son propias.

Es decir que la televisión le ofrece un horizonte donde el lenguaje juegue con su silencio, sus desviaciones, sus borraduras.

En este artículo, analizamos exclusivamente el ensayo *L'Épuisé* para destacar los elementos teatrales que se desmiembran a partir de las piezas de Beckett, con el objetivo de comprender que esta teorización del filósofo responde a una lectura de la teatralidad que ha abandonado por completo los caracteres representacionales. En este sentido, entendemos que el teatro produce un desvío hacia la imagen como un modo de superación de cierto esquema dramático.

1. EL AGOTAMIENTO Y SUS MODALIDADES

Las piezas escritas por Beckett indagan las posibilidades de un dispositivo (el soporte audiovisual) que agote la primacía de las palabras. Es allí donde se puede resolver “la dificultad particular de ‘perforar agujeros’ en la superficie del lenguaje, para que aparezca por fin ‘lo que está agazapado detrás’” (Deleuze 1992: 103; trad. propia). No se trata de suponer que en el revés de la palabra se halle un sentido originario, sino de mostrar el sin fondo sobre el que estas se apoyan. Las operaciones de agotamiento, que veremos en adelante, dejan al descubierto un proceso de vaciamiento de la palabra. Esta se encuentra cargada de significaciones, referencias, memorias e intenciones. Toda una superposición de capas que, en algún punto, se cimientan, anquilosan y trazan un límite más allá del cual se dificulta el paso. Deleuze observa que el trabajo beckettiano intenta desatar un encorsetamiento en el que la palabra pone al lenguaje. En este sentido, entendemos que tal clausura es la misma que aquella que acontece en el teatro cuando se queda adherido al régimen de la pura representación. De este modo, los experimentos realizados por la escritura de Beckett aportan una perspectiva en la cual el teatro se diluye en rela-

ción con su dispositivo de representación y se desplaza hacia la imagen teatral. El ensayo del dramaturgo es una puesta en marcha de una disolución de la palabra en las posibilidades de la imagen audiovisual y, en este sentido, una intromisión de un escenario liminal que sacude la posibilidad misma del teatro.

Gilles Deleuze comienza su texto apelando a la figura del agotado, la cual debe ser distinguida del fatigado. “El agotado es mucho más que el fatigado” (Deleuze 1992: 57). Este último se caracteriza por carecer de la potencia para realizar lo posible, es decir, la fatiga consiste en la imposibilidad de lograr una efectuación. La realización de lo posible implica una determinación de objetivos y preferencias, y esto se expresa en un lenguaje que da cuenta de tales intenciones. “El lenguaje enuncia lo posible, pero preparándolo para una realización” (Deleuze 1992: 58). Se hace tal cosa para conseguir tal otra, es decir, se establece un orden en relación con fines. De acuerdo con Deleuze, la realización de lo posible opera a partir de la exclusión, dado que siempre que se determina un orden de preferencias, otro tanto queda fuera de esa determinación. Esos objetivos van cambiando y reemplazándose unos a otros. Se trata, entonces, de una disyunción excluyente. Esta dinámica produce, con el tiempo, la fatiga. De acuerdo con esto, la variación se efectúa mediante el intercambio de términos que se excluyen mutuamente: o bien acontece una cosa, o bien la otra, pero nunca se realiza todo lo posible. De allí que se produzca la fatiga, como el efecto de una imposibilidad de realizar todo lo posible y por el reemplazo constante de una preferencia por otra. En otras palabras, lo que fatiga es la relación con lo real. Si bien el fatigado no puede realizar lo posible, aún conserva todas las posibilidades, pero estas no pueden realizarse por el cansancio inherente al objeto.

El agotado, en cambio, es más radical. Su propiedad se asienta en el agotamiento de lo posible como tal. El agotamiento no se produce en

la fatiga de la realización, sino que ya se está agotado antes de toda posibilidad de realización. No hay un objeto particular que produzca el agotamiento (como en el caso de la fatiga), sino que se agota por nada. “Muy distinto es el agotamiento: se combina el conjunto de variables de una situación, a condición de renunciar a todo orden de preferencias y a toda organización de fines, a toda significación” (Deleuze 1992: 59). Esto quiere decir que el agotamiento no se produce por la repetición de una actividad, sino por nada. Hay una ausencia de significación en el orden de los términos, porque estos no están encaminados a un fin particular. Los términos solo marcan una distancia entre sí, y no por un esquema de preferencias. Solo subsisten dividiéndose a sí mismos. De modo que la disyunción permanece, pero en este caso es inclusiva. La combinatoria de elementos implica la permutación entre ellos, pero sin un objetivo que los organice. Lo que se da es una renuncia al orden de los fines. Por lo tanto, lo que se produce es el agotamiento de todo lo posible.

A partir de aquí, Deleuze se pregunta cuáles son las modalidades para agotar lo posible. Encuentra que hay cuatro formas: constituir series exhaustivas de cosas, secar los flujos de voces, extenuar el espacio y disipar la imagen (véase Deleuze 1992: 78). Nos detendremos, a continuación, en este esquema.

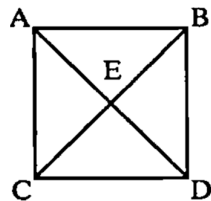
2. AGOTAMIENTO DE LAS COSAS

El agotamiento de las cosas indica una doble implicancia del término agotado. Este tiene que ver con lo exhaustivo y lo exhausto (en realidad, aquí Deleuze está pensando en el término *exhausted* del inglés). Ambos están íntimamente imbricados en el agotamiento de lo posible. Se trata, en este caso, de comprender el alcance de una combinatoria. “La combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, mediante disyunciones inclusivas” (Deleuze 1992: 61). Esto quiere

decir que se establecen series de cosas, combinaciones entre cosas y, también, acciones en forma de disyunción incluyente. No se conforman estas series en virtud de un objetivo, pues este ha desaparecido. La combinatoria es una suerte de programa carente de sentido. En tanto tal, conlleva una conformación exhaustiva de las series, es decir, se constituye con enorme precisión una especie de exploración que intenta agotar todas sus posibilidades. Asimismo, la combinatoria implica el estar exhausto, un agotamiento total de lo posible. Podemos ver todo esto en la obra *Quad*. En ella, Beckett plantea un espacio escénico configurado por un cuadrilátero por el que circulan cuatro actores siguiendo una serie de desplazamientos muy estrictos. El dramaturgo da las siguientes indicaciones:

Los actores (1, 2, 3, 4) andan por el área dada, cada uno siguiendo su trayecto.

Área: cuadrada. Longitud de lado: 6 pasos.



Trayecto de 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Trayecto de 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Trayecto de 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Trayecto de 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD.

(Beckett 1984: 291; 2019: 483)

Aquí Beckett señala las diferentes alternativas de combinación de los desplazamientos. Están planteadas de forma exhaustiva. Se exploran todas las combinaciones de manera inclusiva. Dicha exhaustividad provoca el agotamiento. Se anulan todos los posibles en la medida en

que se ha descartado el orden de preferencias. Como señala Jean-Frédéric Chevallier, la inclusión tiene ese doble sentido: “se agotan todas las posibilidades de movimiento y, por eso mismo, no solamente se empuja la conjunción a su máxima potencia [...], sino también se la vuelve inclusiva, pues se la experimenta *realmente*” (Chevallier 2015: 85). De este modo, Deleuze quiere indicar que estas operaciones (teatrales) que Beckett pone en funcionamiento, intentan desarmar la estructura causal del lenguaje; y este desanclaje se logra por medio de la disyunción incluyente, cuya lógica da cuenta de un orden de multiplicidad no jerarquizado (su forma es: $y...y...y...$). Para Deleuze, como expone en *Pourparlers*, “la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones; donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser” (Deleuze 1990: 72-73; 1996: 61). De modo que la combinatoria, en Beckett, desestabiliza el orden de la identidad en el lenguaje, pues la elevación de la combinación a su máxima potencia no es una exposición de la cantidad, sino de la multiplicidad y de toda relación posible, que se encuentra, en consecuencia, agotada y desprendida del orden de la designación.

En este punto, Deleuze reconoce que la combinatoria agota su objeto porque este está agotado a su vez. Asimismo, alude a un uso específico de la lengua, pues en la obra del dramaturgo la combinatoria agota lo posible con una suerte de metalenguaje, donde las relaciones de las cosas se identifican con las relaciones de las palabras (tal como puede verse en el texto de *Quad*, el cual podría leerse como una suerte de guion técnico). “Llamamos *lengua I*, en Beckett, a esa lengua atómica, disyuntiva, cortada, triturada, donde la enumeración reemplaza a las proposiciones, y las relaciones combinatorias a las relaciones sintácticas: una lengua de nombres” (Deleuze 1992: 66). Esta “lengua I” es la lengua de las combinatorias, donde las palabras no

hablan de lo posible en cuanto a su realización, sino que agotan todo lo posible en tanto tal. En otros términos, de lo que se trata en esta lengua es de desplazar la función designativa del lenguaje. La relación entre las palabras y las cosas no es la designación, sino que aquellas constituyen series exhaustivas y alógicas. De esta manera, los nombres devienen átomos que constituyen series precisas y pormenorizadas, pero que no designan nada. Estas series disyuntivas, se caracterizan solo por sus átomos permutables; es decir que las palabras ya no representan las cosas. De allí que el lenguaje se triture y agote. Catarina Pombo Nabais afirma que este metalenguaje tiene un doble efecto: “escénico y literario. Asegura el proceso de agotamiento del lenguaje en el enunciado, transformando cada personaje en una repetición infinita de un mundo cerrado e inventa una poética de nombres a la deriva, nombres sin anclaje, puros flujos sonoros” (Pombo Nabais 2012: 103). En rigor, estos procedimientos son explorados por Beckett, primeramente, en sus novelas. Pero también se trasladan al teatro. Por ejemplo, en *Play* (1963), uno de los personajes (cabe aclarar que los “personajes” son impersonales: mujer 1, mujer 2, hombre) comienza uno de sus parlamentos (el cual, luego, será repetido hacia el final, permutando algunos términos) con una concatenación no causal de palabras: “Sí, paz, asumida, completa, todo el dolor, todo como si... nunca hubiese existido, vendrá... (*hipo*)... perdón, esto no tiene sentido, oh, ya lo sé... no obstante, asumida, paz- quiero decir... no solo por todas partes, sino como si... nunca sucedió...” (Beckett 1984: 148; 2019: 384). Beckett, por tanto, juega con el lenguaje y su límite asintáctico y agramatical, empujándolo hacia su fisura.

3. DESECACIÓN DE LA VOZ

Una segunda modalidad de agotamiento de lo posible corresponde a la desecación de la voz. Esto tiene que ver con otro tipo de metalenguaje, “una *lengua II*, que no es más la de los nombres, sino la de las

voces, que ya no procede con átomos combinables, sino con flujos mezclables. Las voces son las ondas o flujos que guían y distribuyen los corpúsculos lingüísticos” (Deleuze 1992: 66). Si antes el agotamiento de lo posible se producía con las palabras, esto es, a través de su reducción a formas atómicas y su posterior combinación exhaustiva, ahora se agotan las palabras mismas en su imposibilidad de constituir enunciados. Por lo tanto, esta lengua II atañe a las voces, entendidas como aquellos canales que son capaces de transportar el flujo de las palabras en enunciados significantes. Aquí esto se vuelve imposible. La relación entre el enunciado y lo que este enuncia se copta, entre ambos se produce un hiato. La voz que habla simplemente pone en distribución los corpúsculos lingüísticos, pero no es ya la voz de un sujeto. Esta ha perdido su carácter personal y es tratado como un flujo asubjetivo. De modo que las palabras mismas se agotan en cuanto ya no pueden ni siquiera construir series combinables. Deleuze señala que esto comienza a cobrar importancia en la obra del escritor irlandés a partir de su novela *L'innommable* (1953), donde el silencio toma una posición ejemplar en el proceso de agotamiento de lo posible, hasta alcanzar su corolario en las piezas teatrales-televisivas. Se trata de un secamiento de los flujos de voces. Hablar se vuelve agotador. Justamente por eso, el silencio se vuelve una constante. La voz queda abolida en la presencia del silencio.

En *Quad* ni siquiera hay voz, solamente movimientos silentes, acompañados de percusión; puro espacio y silencio. En *Ghost Trio*, la voz aparece en una función presentadora. Es simplemente un flujo externo que no expresa relaciones enunciativas, sino que presenta los objetos de la escena, mientras la cámara los muestra. El pasaje de un objeto a otro, o de un sector del espacio a otro, se da en la pura fragmentación. Lo que la voz logra con esto es mostrar los innumerables hiatos que el agotamiento de la palabra produce. El pasaje se da entre vacíos. La fragmentación y el vacío perduran en *...but the clouds...*,

donde la voz deviene poema; esta pronuncia los últimos versos de un poema de W. B. Yeats, que dan título a la obra, a la vez que articula otros textos poéticos que no tienen que ver con la acción. La voz es un flujo anodino que se superpone a la imagen y a la oscuridad. En *Nacht und Träume*, el personaje está totalmente desprovisto de voz y el silencio ha agotado todo flujo vocal; la obra es pura imagen silente con superposiciones esporádicas de los últimos compases del *lied* de Schubert que da título a la pieza.

Ahora bien, para producir un agotamiento de las palabras, es necesario referirlas a aquellos que las pronuncian. Hay alguien, indeterminado, que emite flujos de voces, que pueden distinguirse o mezclarse entre sí. Deleuze (véase 1992: 67-68) entiende que este Otro no es un sujeto personal cuya función es la enunciación, sino que el Otro es quien emite, deja escapar, secreta algún flujo vocal. Pero el mismo flujo de voz es impersonal. Deleuze enfrenta esta apuesta beckettiana a la idea del Otro como un portador propietario de la palabra. Aquí se trata también de un orden de lo posible, pero en este caso “los Otros son *mundos posibles*, a los que las voces confieren una realidad siempre variable, según la fuerza que tienen, y revocable, según los silencios que expresan” (Deleuze 1992: 67). El mundo de los Otros cobra consistencia cuando con la voz constituye una realidad, una historia. Este orden de lo posible, de la palabra de un Otro como lo posible, como su historia, también se agota cuando los flujos que las ponen en movimiento se secan. Para Deleuze es necesario liberar las voces de los sujetos que hablan, es decir, hacer que estas se transformen en flujos sonoros que carecen de un referente personal al cual atribuir las. El silencio es el medio más utilizado para este desplazamiento, pero también emplea la estrategia de la fragmentación, la superposición musical, el tono neutro e inafectado de las voces, etc.

Una vez que Deleuze ha mostrado que el lenguaje sufre un agotamiento al no referirse más ni a los objetos que se enuncian en el discurso, desplazados por una “lengua I” (combinatoria exhaustiva de series), ni a las voces que articulan la historia, desplazadas en una “lengua II” (que seca los flujos), aparece una “lengua III”, la cual refiere los “límites inmanentes que no cesan de desplazarse, hiatos, agujeros o desgarros, de los que no nos daríamos cuenta, atribuyéndolos a la mera fatiga, si no crecieran de repente para acoger algo que viene desde afuera o de otra parte” (Deleuze 1992: 69-70). Es decir que, aquí, se piensa un afuera del lenguaje, entendiendo por esto las hendiduras y vacíos en los que este se ve envuelto, que lo desvían de la función designativa. En la lengua III confluyen la imagen y el espacio en relación a un lenguaje que se desvía. De algún modo se perfila un aspecto inmanente que no tiene que ver con la representatividad del lenguaje, sino con aquello que solamente se presenta. Es en este sentido que esta lengua III corresponde al espacio y la imagen, pues da cuenta de una espacialidad cualquiera, en la que los personajes no pueden más que agotar las posibilidades del mismo y, así, solo queda la imagen como lo único presente pero que, a su vez, también se escapa, como veremos a continuación.

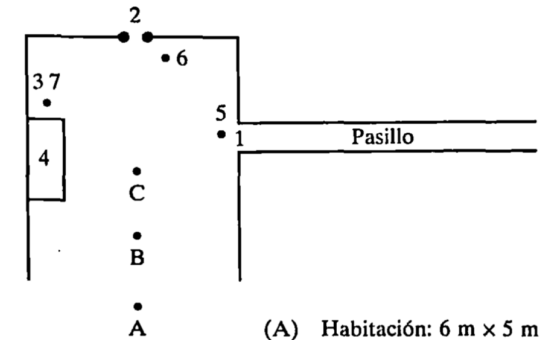
4. EXTENUACIÓN DEL ESPACIO

La extenuación del espacio es el tercer modo de agotamiento de lo posible que describe Deleuze. En este caso, el espacio pierde todo carácter referencial. Se trata de una espacialidad cualquiera, una extensión no significativa. En este sentido, “el espacio aparece a quien lo recorre como un ritornelo motriz, posturas, posiciones y andares” (Deleuze 1992: 75). Esto quiere decir que la espacialidad se constituye como el *locus* de una distribución de movimientos que tienden a agotarlo paulatinamente. La forma de recorrerlo es repetitiva y gestual, la marca de un andar sin rumbo o sentido. Simplemente se trata de

explorar las potencialidades espaciales en un nivel en el que estas no estén determinadas por las palabras. El uso del espacio es en tanto espacio y nada más. No hay una instrumentalización del mismo en cuanto significativo. Se encuentra simplemente emplazado; en cierto modo, abandonado e inafectado. Allí es donde radica su extenuación. “Agotar el espacio consiste en extenuar su potencialidad, haciendo imposible cualquier encuentro” (Deleuze 1992: 83). Así, el espacio se determina en función de nada, es decir, al desaparecer la lógica dramática de la trama, los personajes y la representación, aquel no se pone en función del dispositivo dramático, sino que es simplemente un espacio cualquiera, un desierto que se agota a sí mismo. Dado este orden de cosas, el espacio tiene un doble aspecto: ser un espacio cualquiera y ser, a la vez, la vastedad. Como el desierto, es el sitio abierto donde no hay referente y, por tanto, tan solo agotamiento.

En estas obras, Beckett suele determinar el espacio de forma geométrica. En *Quad* es un cuadrado, en *Ghost Trio* una suerte de rectángulo, en *...but the clouds...* un círculo. En todos ellos, su uso va agotándolo hasta sus últimas posibilidades. En el caso de *Quad*, por ejemplo, la extenuación del espacio se vincula con la determinación de series exhaustivas, se da a través de ellas. Como vimos más arriba, en esa pieza Beckett dispone todas las posibilidades de desplazamiento por el cuadrilátero que configura el escenario, explicitando series de movimientos entre los puntos del cuadrado. El espacio es recorrido por líneas rectas y diagonales y por velocidades hasta consumir los posibles tránsitos espaciales. En *...but the clouds...*, por su parte, hay un círculo circunscripto por la iluminación. A su alrededor se constituyen puntos de entrada y salida delimitados por la oscuridad. El espacio se recorre ingresando y saliendo del círculo, al tiempo que una voz en *off* narra imágenes fragmentarias y el plano del rostro de una mujer se superpone a lo anterior. Una vez que termina la secuencia, se repite todo en un *tempo* continuo. Es decir que el espacio se agota y se refuerza su

extenuación en la repetición. En *Ghost Trio*, por su parte, aparecen las siguientes indicaciones técnicas:



1. Puerta.
 2. Ventana.
 3. Espejo.
 4. Jergón.
 5. F sentado a la puerta.
 6. F sentado a la ventana.
 7. F sentado a la cabeza del jergón.
 - A. Posición de plano general.
 - B. Posición de plano medio.
 - C. Posición de primer plano de 5 y 1, 6 y 2, 7 y 3
- (Beckett 1984: 247; 2019: 441-442)

Además de establecer el espacio en forma rectangular, Beckett da indicaciones estrictas de la posición de los planos en relación a los sectores y objetos. De modo que, en este caso, los desplazamientos espaciales están, más bien, determinados por la cámara. Es decir que la extenuación no depende del cuerpo que la recorre, aquí la figura de un hombre que opera acciones muy sutiles. En este caso, el rectángulo no es estrictamente tal, ya que una de sus caras está abierta. Es

el lugar que ocupa la cámara. De modo que el espacio no está agotado porque esté cerrado y se lo recorra hasta sus últimas posibilidades, sino que la cámara lo circunda y lo consume en la imagen. Al mismo tiempo, tal agotamiento está sustentado por la superposición de otro de la misma clase: el de la voz desecada. Pues, en esta pieza, la palabra se encuentra extremadamente fragmentada en la forma de una voz en *off* que presenta, que enumera y que describe los elementos espaciales y nada más.

En las tres obras mencionadas, asimismo, la extenuación del espacio implica un ritornelo motriz. En *Quad*, este ritornelo está determinado por el espacio cualquiera e inafectado por el cual transitan los cuerpos. En este caso, se trata de meros recorridos de un vértice a otro del cuadrilátero. Es decir que es necesario la construcción de una serie y un orden que se despliegue en un espacio cerrado, para agotarlo por completo. Aquí el ritmo está determinado por la manera en que ese orden exhaustivo se emplaza. La serie combinada marca relaciones de velocidad y precipitación, entradas y salidas, apariciones y desapariciones. No hay objeto del recorrido, sino tan solo el ritornelo motriz, un *continuum* de movimiento que forma series, combinaciones y extenua el espacio. En *...but the clouds...*, por su lado, el espacio circular, determinado por la luz, es un lugar cualquiera que no es estrictamente recorrido, sino habitado por imágenes que aparecen en la claridad y desaparecen en la oscuridad; esto demarca una secuencia que se superpone a una voz inafectada, en *off*, que luego de cumplida la secuencia de imágenes, enuncia la repetición de todo. Esta repetición se despliega en un *continuum* que funciona como el corolario del agotamiento, transponiendo la circularidad del espacio en la circularidad de la repetición. En *Ghost Trio*, el ritmo y la repetición de lo que acontece en el espacio están marcados por la fragmentación de este último. Esta segmentación se determina por el movimiento de la cámara que captura primeros planos de los

elementos y sectores del escenario, al tiempo que la voz en *off* los describe y la música se superpone a ellos. De modo que el ritornelo motriz y el agotamiento del espacio se dan en la imagen, la cual marca la espacialidad como sucesión o empalme de partes, como conexión entre vacíos insondables (véase Deleuze 1992: 88).

En definitiva, el agotamiento, en este nivel, acontece por la instrumentación de tres estrategias: por un lado, la fragmentación del espacio en un uso asignificante y como mera vastedad; por otro, la fragmentación de los movimientos y desplazamientos en la forma de un ritornelo motriz; finalmente, la neutralización del espacio por la superposición de una voz, a su vez neutra y anodina, que lo vuelve un espacio cualquiera, arreferencial. Todo esto señala que el agotamiento atañe, también, a la imagen, y que esta se encuentra involucrada de manera ineludible en el agotamiento de lo posible y en la supresión del esquema dramático. La operación de agotamiento del espacio, justamente, es lo que le permite a Beckett liberar la imagen.

5. DISIPACIÓN DE LA IMAGEN

La última modalidad de agotamiento que describe Deleuze se da en la disipación de la imagen. Aquí el filósofo piensa esta última como la constitución de un afuera del lenguaje, lo que categoriza como lengua III. En efecto, esta lengua se define por la producción de una imagen con el espacio (poniendo especial atención a ese “con”). Hay una imbricación entre ambos; el espacio aparece y es visible en tanto imagen. Pero a esta última hay que hacerla. No es la imagen de un espacio, pues este se encuentra agotado. No se trata, por tanto, de vincularla a un objeto, sino de entender su carácter procesual. En este sentido, Deleuze destaca que la imagen no corresponde a la lógica de la lengua I, pues no refiere conjuntos de cosas ni series; tampoco se alinea con el proceso de la lengua II, dado que no se ancla en la producción de una

memoria ni es la imagen de un recuerdo o una historia. En su lugar, la lengua III bosqueja el ámbito de un desvío, el quiebre de las adherencias que la imagen puede tener en relación con los índices de referencialidad. Por tanto, la imagen da cuenta de un afuera del lenguaje y, para el filósofo, en la obra beckettiana, es algo tanto visual como sonoro. A propósito de esto, Deleuze afirma lo siguiente:

Es que la imagen no se define por lo sublime de su contenido, sino por su forma, esto es, por su 'tensión interna', o por la fuerza que moviliza para producir el vacío u horadar agujeros, desapretar el dominio de las palabras, secar la exudación de la voz, para liberarse de la memoria y de la razón, pequeña imagen alógica, amnésica, casi afásica, que unas veces se mantiene en el vacío y otras se estremece en la intemperie. (Deleuze 1992: 72)

No es el contenido lo que determina la imagen, pues esta no corresponde al régimen del querer decir. Más bien, ella aparece en el juego dinámico de las fuerzas inmanentes que se ponen en tensión sobre la escena (o, en este caso, más estrictamente sobre el montaje audiovisual). De modo que la imagen no es “de alguna cosa”, pues “no se refiere a un Todo que le sería exterior” (Chevallier 2015: 112). Lo que hace es desviarse del contenido hacia la expresión y, en ese desvío, producir una hendidura en el seno del lenguaje. Este, para Deleuze, adolece cuando el canal de la lengua está impregnado de adherencias significantes, recuerdos o historias; las hendiduras sobre su núcleo desanudan los umbrales de las palabras. La imagen irrumpe y se inserta también en los nombres y voces, pero deshaciendo su unidad; deja de ser representación.

La lengua III, que reúne las palabras y las voces con las imágenes, se presenta, entonces, en las piezas teatrales-televisivas de Beckett, como una manera de dislocar la representación dramática. Deleuze

(véase 1992: 73-74) señala que la voz se deshace en la imagen en diferentes operaciones. A veces se transmuta en silencio, el lenguaje verbal se hunde en un vacío total, tal como ocurre en *Quad* o *Nacht und Träume*. Otras veces aparece de manera fragmentaria, en la forma de un término, un verso perdido entre el montaje que se repite, como puede apreciarse en *...but the clouds...* También la voz adquiere un carácter anodino, frío, neutral, preexistente, como cuando se muestra en la forma de una presentadora en *Ghost Trio*, cuya función es puramente descriptiva de la imagen venidera. Finalmente, la voz puede devenir una imagen musical cuando es acompañada por un *lied*, como en *Nacht und Träume* o aparecer en el ritmo de un poema, como en *...but the clouds...*

En este orden de cosas, Deleuze indica que la potencia propia de la imagen radica en su condición efímera, en su desaparición en cuanto se produce. “La energía de la imagen es disipativa. La imagen acaba rápido y se disipa, porque ella misma es el medio para acabar. Capta todo lo posible para hacerlo estallar” (Deleuze 1992: 77). La duración de una imagen es sumamente limitada. Ella misma se vuelve furtiva ante la mirada. En este sentido, la imagen se hace en cuanto se desvía y huye. Para Deleuze “hacer la imagen” es estar frente a su extinción. Apenas se produce, ya ha desaparecido. Es esa disipación lo que la hace horadar el lenguaje. Este se quiebra en tanto es desplazado por una imagen que desaparece. En este sentido, esta última da cuenta del agotamiento; ya no hay posible alguno en la lógica de la imagen disipativa. Las palabras, entonces, encuentran su límite. Así, la imagen se caracteriza por su intensidad. No es figurativa, sino que da cuenta de lo que pasa y se desgrana. En cierto sentido, aquí resuena la idea que Deleuze desarrolla sobre la figura en la pintura de Francis Bacon (véase Deleuze 1984: 92; 2009: 99). Él hace un tratamiento de la imagen que produce una deformación al punto tal de deshacer

todo lo figurativo y narrativo y dejar un resto que está aún moviéndose hacia su desaparición: la figura. Deleuze muestra allí que, en el caso beckettiano, la imagen se produce por un movimiento de fuerzas. En el agotamiento, esas fuerzas están en la potencia autodisipativa de la imagen, que huye constantemente.

En *Nacht und Träume*, por ejemplo, la imagen está en constante aparición y disipación. Tiene la misma lógica del sueño: fugaz, fragmentario, nebuloso. Beckett aprovecha el dispositivo audiovisual para mostrar la literalidad del lenguaje en la construcción de una imagen sin metáfora. En este caso las imágenes aparecen y desaparecen casi al mismo tiempo. Un personaje, el soñador, está inmóvil sobre una mesa. Sobre esta imagen se superpone otra, sonora, del canto de los últimos compases del *lied* de Schubert que da nombre a la obra. Esta imagen ya es la del sueño. Cuando esta se disipa, aparece otra imagen, nebulosa, sobre la esquina superior derecha de la pantalla. Una imagen de otro individuo y de unas manos extrañas que se le acercan desde el frente. Toda esta secuencia se repite, con pequeñas variaciones, como el ritornelo mismo de la melodía. Hasta que todo se funde en un negro final. En esta pieza, la energía de la imagen está en la intensidad fugaz de su aparición. Y es inaprensible, como el sueño que muestra. Desde el punto de vista de los conceptos que hemos expuesto de Deleuze, observamos que la imagen se define aquí por su forma. Esta es furtiva y la huella de una intensidad. No hay una narración que se desarrolle. La lógica de la lengua III quiebra lo racional y lo personal del lenguaje. ¿Qué representan estas imágenes? ¿Cuál es su contenido y su referente? Nada, ninguno; son imágenes en su disipación. ¿Quién el sujeto que sueña? ¿Quién es el soñado? Nadie, un individuo cualquiera. ¿Dónde está el personaje? ¿Dónde transcurre el sueño? En un lugar cualquiera, desértico, inafectado,

como el personaje mismo, que no es ya el sujeto de una individualidad personal. De acuerdo con esto, Beckett presenta lo que puede considerarse una imagen pura.

La imagen pura aparece, según Deleuze, como una forma de conjurar lo meramente racional y lo personal de la lengua, esto es, las cosas organizadas en la sintaxis de la lengua o las voces contaminadas por historias. Se trata de liberar las adherencias de la imagen para presentar lo puramente visual o sonoro. Hacer que la imagen aparezca en su singularidad. Como señala Chevallier, “hacer una imagen es esto: una forma práctica de considerar la inmanencia y la literalidad en el teatro –el escenario deviene un mundo sin metáfora” (Chevallier 2015: 113). Deleuze muestra constantemente su preferencia por posicionarse más allá de la metáfora, como en *Différence et répétition*, cuando señala que Kierkegaard y Nietzsche no consideran la repetición en sentido metafórico (véase Deleuze 1968: 12-13; 2006: 27) o en *L’Anti-Cedipe*, cuando expone, junto a Guattari, que las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos no son metáforas (véase Deleuze y Guattari 1972: 50 y 100; 2010: 47 y 90). El lenguaje escénico, en este sentido, se desprende del régimen de la significación y encuentra en la imagen una forma de presentar el mundo desnudo de metáforas y representaciones de sentidos decodificables.

En este orden de cosas, Deleuze indica que la imagen pura es una imagen espiritual. “La imagen es precisamente eso: no una representación de objeto, sino un movimiento en el mundo del espíritu” (Deleuze 1992: 96). Esto recuerda nuevamente a *Différence et répétition*, cuando Deleuze indica un doble movimiento en el teatro del pensamiento: de la *physis* y la *psyché*, y que la repetición se experimenta con trazos en el espacio de fuerzas puras que actúan sobre el espíritu (véase Deleuze 1968: 18-19; 2006: 34-35); este teatro del pensamiento, cuyo anclaje

está en Kierkegaard y Nietzsche, le permite pensar en una nueva imagen del pensamiento, alejada de la representación o, como él mismo denomina en esa época, un pensamiento sin imagen. Chevallier (véase 2015: 23-24) señala que esto da cuenta de un movimiento que se interpreta como una coreografía que potencialmente pone en movimiento la psiquis de un espectador y, por eso, tiene importancia para el mundo del teatro, en sentido de una poética. Asimismo, en una entrevista recogida en *Deux régimes de fous*, Deleuze apunta que su interés por la imagen cinematográfica radica en cómo esta introduce el movimiento en el pensamiento, lo cual entiende como una suerte de vida del espíritu. Inmediatamente vincula esto con la idea de la pantalla como un cerebro y del cine como un encadenamiento de circuitos cerebrales (véase Deleuze 2003: 263-264; 2007: 255-256). De modo que esta idea de la imagen vinculada a la “vida espiritual” o mental, aparece frecuente y fragmentariamente en la filosofía del autor. No obstante, su trabajo más profundo se encuentra a partir de los textos de los años '80; en los estudios sobre cine, las imágenes tienen una autonomía tal que ellas producen un pensamiento propio, o más específicamente, introducen el movimiento y el tiempo en el pensamiento. En cambio, en *L'Épuisé*, el estatuto de la imagen tiene otro carácter, pues la actividad del “espíritu” se conjuga en la creación de imágenes puras en autodisipación. Esto también es destacado por Catarina Pombo Nabais (véase 2012: 115-117), quien señala que la puesta en escena es un movimiento del espíritu, nombre que designa una dimensión del pensamiento que se da en el acto de crear imágenes, de frente y en directo a un espectador.

Ahora bien, a partir del agotamiento del espacio, es decir, de la consideración escénica espacial como un espacio cualquiera e inafectado, la imagen se vuelve pura o “espiritual” porque es dirigida hacia lo exclusivamente mental. En otros términos, con la lengua III, De-

leuze remarca que las operaciones de agotamiento en la obra de Beckett conducen al desprendimiento de la imagen respecto a las cosas y las voces. Aquella no se define por su referencia a los objetos, ni procede de una imaginación combinatoria; tampoco está determinada por la referencia personal de la voz, ni se origina en una imaginación fabuladora de historias. De allí que Deleuze indique que la imagen se define, más bien, por su forma. La imagen está integrada en el espacio a la vez que el espacio lo está en ella. De modo que la imagen no es del espacio, sino con él, y al presentar un espacio agotado aquella es bosquejada, pero inmediatamente se disipa. La imagen, entonces, desmiembra el orden mimético y en su aparición es una presencia a sí misma en el mundo mental y como el acontecimiento que ella misma produce.

Las imágenes no pertenecen al ámbito de la representación, pero tampoco están confinadas al orden de lo totalmente invisible, pues estas existen en cuanto se disipan. De modo que la imagen no corresponde con una operación de simbolización que permita verla con un sentido codificable. Es, más bien, un orden formal de la imagen sin contenido, un orden de la tensión interna de fuerzas. De lo que se trata es de hacer que la imagen aparezca en un devenir, garantizando una apertura que profundiza las singularidades. “Es lo que hemos llamado un ‘poema visual’, un teatro del espíritu que se propone, no ya desplegar una historia, sino trazar una imagen” (Deleuze 1992: 99). Con las piezas teatrales-televisivas, Beckett configura este teatro donde Deleuze observa que se disloca la representación mimética, pero al mismo tiempo, se transforma la cuestión de lo irrepresentable en la de la autodisipación de la imagen.

6. EL DEVENIR IMAGEN DEL TEATRO

Las piezas que Deleuze analiza tienen la particularidad de mostrar una dislocación del esquema dramático tradicional, y la representación mimética es acechada por la presencia de la imagen. El agotamiento y sus modalidades muestran aspectos de la teatralidad que, en consonancia con las poéticas no realistas y experimentales, evidencian un desplazamiento de los elementos teatrales. Este teatro del agotamiento indica que, ante el asedio de las palabras, es posible configurar una lengua donde la imagen perfora el sistema de lenguaje que estructura el drama. Producidos estos agotamientos, la representación se desplaza hacia la presentación de una imagen en constante disipación; por lo cual, la teatralidad se abre hacia una lógica completamente diferente y desentendida del dispositivo representacional mimético. Desde esta perspectiva, entendemos que el acercamiento a estas dramaturgias indica el último estadio en que Deleuze puede pensar el teatro como una práctica que fractura la representación. En *Différence et répétition* lo había señalado en relación a una imagen del pensamiento que considera el movimiento real y la dramatización del concepto; en *Un manifeste de moins*, lo piensa como parte de una poética que sustrae los elementos de poder del teatro (entre ellos la representación) en favor de la variación continua y el devenir menor de los elementos teatrales; en *L'Épuisé*, la cuestión se dirime en el agotamiento de ciertos aspectos que dejan a la imagen como *locus* de lo teatral.

Otro aspecto que motiva a Deleuze a interesarse por el Beckett de este tipo de piezas escritas para televisión tiene que ver con que, en ellas, se produce más que en ninguna de sus otras obras teatrales una borratura del sujeto. En estos trabajos, el dramaturgo deviene más impersonal que nunca. La noción tradicional de personaje se disuelve por completo. Esto responde a un decantado, fruto de un proceso de

desintegración de los elementos convencionales del teatro. Deleuze interpreta las funciones del silencio o los usos extracotidianos, fragmentarios y anodinos de la voz, como una modalidad de volver impersonal la imagen teatral. En este caso, determinadas estrategias escénicas conducen a la producción de una imagen impersonal y pura, no anclada en la razón ni en la imaginación, alógica y no fabuladora. Pero es precisamente esta impersonalidad la que devuelve la imagen al lenguaje, un lenguaje fisurado. En la obra de Beckett, Deleuze observa que la imagen se inserta en el lenguaje agotando sus posibilidades. Dicho de otro modo, el agotamiento de los mundos posibles, hace que la imagen sea la imagen de la nada, la apertura de lo abierto. El lenguaje queda desposeído de su función de designación, lo cual transmuta su forma en la de una imagen sin metáfora.

Las piezas de Beckett, entonces, se caracterizan por plantear una arreferencialidad de la imagen. Respecto a esto, Flore Garcin Marrou (2015: 260) considera que la concepción de la imagen que Deleuze expone en *L'Épuisé* está inspirada por Henri Bergson, particularmente en su obra *Durée et simultanéité*, donde el filósofo discute sobre la teoría de la relatividad de Einstein y explica que, en su física, el mundo se constituye por líneas de luz, a diferencia de las líneas geométricas y rígidas de la física antigua. Esta concepción de la luminosidad hace pensar a Deleuze en la imagen como un efecto de luz y no vinculada a una cosa. De modo que la imagen no está objetivada en la cosa, ni es referencial. Tampoco depende del ojo de un espectador que la observe y objetive como tal. Es decir que tampoco depende de una conciencia. A su vez, la autora considera algo que señalamos antes: la relación con la idea de figura en Bacon. El pintor utiliza una estrategia de aislamiento de la figura, por medio de determinaciones geométricas: óvalo, cubo, paralelepípedo (véase Deleuze 2009: 13-15). Al quedar la figura aislada, se pierde toda forma figurativa, narrativa y representativa de la misma. En este caso, la imagen aparece

como determinaciones de fuerzas que dan presencia a la sensación pura. Algo similar ocurre con Beckett. Hemos visto que, en algunas piezas, la escena está circunscrita por un rectángulo, cuadrado o círculo; espacios con los que conjura el régimen de la representación y extrae la imagen pura. De allí que Beckett dé lugar, con estas operaciones, a la lógica de una lengua III. Podemos ver, entonces, que Deleuze se aleja de toda línea fenomenológica acerca de la imagen. Al pensar sobre la imagen pura, prescribe que esta no se determina por su referencia a las cosas ni por una conciencia que esté dirigida hacia ella. Es una imagen que surge desde las ruinas de la razón, la memoria y la imaginación.

Por otro lado, Chevallier (véase 2015: 92-96) observa que el agotamiento también atañe al espectador. En primer lugar, el espectador hace un gran esfuerzo por llevar a cabo lo posible. En este caso, se produce un agotamiento dado en la exhaustividad de este esfuerzo, es decir, en el intento de alcanzar los presentes posibles se empeña y produce mayor esfuerzo. Lo que esto genera, según Chevallier, es una potencia anclada en el mismo acto del empeño y no tanto en las conexiones que efectivamente puede realizar, ya que, en definitiva, estas son esquivas. En segundo lugar, luego de producidos todos sus esfuerzos, el espectador renuncia. Esta abdicación del empeño por realizar lo posible (abandonado porque se agotó) hace que se libere una tensión. De algún modo, el comentarista piensa que esa renuncia desarma la relación significado-significante, y libera la tensión hacia un orden de otro tipo, orden que Deleuze remarca en una lengua de la imagen. En tercer lugar, el agotamiento produce un estado de disponibilidad. Una vez que el espectador ha liberado la tensión, queda en un estado distendido que lo dispone a una apertura, a una escucha y receptividad que se dirige a la obra de un modo diferente. No se trata ya de conjugarla en una totalidad, sino de estar ante lo posible de manera conectiva (disyunción incluyente: *y...y...y...*). En este

sentido, el espectador está integrado al dejar nacer la inclusión. Por tanto, aparece una multiplicidad de puntos singulares. Ahora bien, si pensamos en esta integración, podemos inferir que el agotamiento es un proceso constante e intensivo, y que reconfigura la distancia entre el espectador y la imagen audiovisual (de las piezas teatrales-televisivas) o entre la sala y el escenario (en el caso más específicamente teatral). Asimismo, este proceso es sumamente radical en tanto que lo que se agota es la nada; uno se agota por nada, no hay objeto o un algo que agote a alguien. Entonces, tal desarrollo abre un espacio de destello de lo acontecimental, donde se produce un hiato en la superficie del lenguaje y su desplazamiento posterior hacia la imagen.

De acuerdo con esto, podemos considerar que el aspecto disipativo de la imagen es propio, también, de la teatralidad. La producción de una imagen teatral se caracteriza por su desaparición al mismo tiempo que se produce. La imagen es fortuita y furtiva en el teatro. Es muy interesante que los elementos fundamentales del agotamiento, es decir, los que producen un horadamiento del lenguaje en la lengua III, sean para Deleuze la imagen y el espacio en una imbricación indisociable. Desde nuestro punto de vista, las poéticas teatrales no realistas producen dispositivos de visibilidad que hacen confluír la teatralidad en la imagen. Las sucesivas dislocaciones de la representación, materializadas en diferentes operaciones teatrales, de acuerdo a la singularidad de la obra y sus hacedores, muestran un desplazamiento de la representación hacia la presentación. Consideramos que esto último es posible mediante una producción de lo teatral en tanto experimentación de los agenciamientos que desvían el lenguaje de su cauce designativo hacia formas en las que la presencia del cuerpo escénico habla con otra voz. Allí aparece la imagen teatral con toda su potencia disipativa.

Podemos ver que en Deleuze esta imagen teatral se presenta en la disipación misma de la imagen, esto es, en la visión y audición. Él reitera que la imagen es tanto visual como sonora en estas piezas teatrales-televisivas. Nosotros consideramos que esta cualidad disipativa puede ser enriquecida teniendo en cuenta otro aspecto fundamental de la imagen teatral: la disipación de la imagen en el cuerpo. En estas piezas, el cuerpo, como presencia de la imagen teatral, aparece en una perpetua huida. Todo esto deja al descubierto un resto que, al no representar, es pura imagen. No obstante, este cuerpo-imagen, o esta imagen teatral, detenta una presencia que se disipa en el acto mismo de su producción. De modo que la imagen teatral, en tanto cuerpo, es una presencia intensiva y el destello de una huida.

7. CONCLUSIONES

El teatro del agotamiento aparece con una cuádruple raíz: exhaustivo respecto a las cosas, desecado respecto a la voz, extenuado respecto al espacio y disipado respecto a la imagen. Con estas operaciones, Deleuze quiere dar cuenta de un ejercicio de consunción del lenguaje en la obra beckettiana. El dramaturgo irlandés evidencia, a lo largo de su trabajo, una aversión cada vez mayor a la palabra, en tanto esta se encuentra excesivamente sedimentada de sentidos, referencialidades, identidades y formas personales. Sin embargo, los límites del lenguaje solo pueden sortearse a través del lenguaje, en un ejercicio de hendir su superficie. Para superar el ahogamiento que producen las palabras, Beckett ensaya procedimientos donde estas son desplazadas por la ausencia, el silencio, la función presentadora y enumeradora, el ritmo musical, el susurro, la inexpressión del tono. Todo ello en virtud de perforar la superficie del lenguaje, lo cual culmina en la constitución de un teatro del agotamiento.

Las modalidades de agotamiento que describe Deleuze ponen en evidencia una figura de la teatralidad que ha soltado los lazos con el esquema tradicional de la representación dramática. En este sentido, algunas funciones como la trama o el personaje se desplazan. Y, sobre todo, el esquema estructurante de la representación se diluye. Asimismo, la teatralidad deviene hacia la imagen. Esto implica una lógica diferente, dentro de la cual la teatralidad se define por la presentación, es decir, por la presencia intensiva de cuerpos que no representan miméticamente nada, sino que presentan una imagen en permanente disipación. Esta figura de lo teatral da cuenta de otra posibilidad de pensar la teatralidad, donde Deleuze encuentra una zona intersticial entre el teatro y la imagen audiovisual. Por lo tanto, ese espacio ambiguo, desde nuestro punto de vista, constituye un devenir imagen de la teatralidad, esto es, una figura poética que se desvincula de la estructura dramática y dialoga con otras poéticas teatrales de índole experimental y performática. Con esto, el lenguaje queda conjurado en el agotamiento y la representación teatral se diluye en la imagen.

REFERENCIAS

- BECKETT, Samuel (1984), *Collected shorter plays* (Nueva York: Grove Press). [Teatro reunido, trad. de Jenaro Talens, Barcelona: Tusquets, 2019].
- ____ (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision suivies de L'Épuisé par Gilles Deleuze* (París: Éditions de Minuit).
- BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions* (París: Éditions de Minuit) [*Superposiciones*, trad. de Pablo Ariel Ires, Buenos Aires: Cactus, 2020].
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2015), *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs).

- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition* (París: Éditions de Minuit) [*Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Becacece, Buenos Aires: Amorrortu, 2006].
- ____ (1979), “Un manifeste de moins”, en Bene y Deleuze (1979: 87-131) [“Un manifiesto de menos”, trad. de Pablo Ariel Ires, en Bene y Deleuze (2020: 13-37)].
- ____ (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Éditions de la Différence) [*Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. de Isidro Herrera, Madrid: Arena Libros, 2009].
- ____ (1990), *Pourparlers* (París: Éditions de Minuit) [*Conversaciones* (1972-1990), trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 1996].
- ____ (1992), “L'Épuisé”, en Beckett (1992: 58-99).
- ____ (2003), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)* (París: Éditions de Minuit) [*Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (1975-1995), trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2007].
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (París: Éditions de Minuit) [*El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Buenos Aires: Paidós, 2010].
- GARCIN MARROU, Flore (2015), “Gilles Deleuze, le théâtre et sa politique. L'idée d'une déreprésentation théâtrale”, en Jdey (2015: 243-263).
- JDEY, Adnen (dir.) (2015), *Gilles Deleuze. Politiques de la philosophie* (Ginebra: Métis Presses).
- MENGUE, Phillip (1994), *Gilles Deleuze ou le système du multiple* (París: Kimé) [*Deleuze o el sistema de lo múltiple*, trad. de Julián Manuel Fava, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008].
- POMBO NABAIS, Caterina (2012), “Deleuze et Beckett: l'image comme épuisement du mot”, en Pombo y Guerreiro (2012: 99-117).
- POMBO, Olga y GUERREIRO, António (org.) (2012), *Da Civilização da Palavra à Civilização da Imagem* (Lisboa: Fim de Século).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Hugo Francisco Bauzá. *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2022, 440 páginas.

En *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* – perteneciente a la colección Catena Aurea– el prestigioso filólogo clásico y ensayista argentino Hugo Francisco Bauzá (*Docteur* por la Universidad de París IV-Sorbonne) realiza un estudio que comprende un período histórico de tres milenios –desde el mito de la Diosa Madre hasta la actualidad–, en donde pone en diálogo sus investigaciones sobre la cultura grecorromana con distintas disciplinas como la filosofía, la literatura y la historia del arte.

La obra está estructurada en tres partes claramente delimitadas e incluye un apéndice. Se inicia con un interesante prólogo –que lleva por título “Afrodita y Eros en el humanismo de Hugo Bauzá”– del historiador, arqueólogo e iconólogo brasileño Francisco Marshall, quien destaca las premiadas y consagradas publicaciones del autor –*Voces y visiones* (1997), *El mito del héroe* (1998), *Qué es un mito* (2005), *Virgilio, memorias del poeta. Una autobiografía espiritual* (2011), entre muchas otras– en tanto re-

ferencia ineludible para los estudios clásicos, a la vez que traza un pormenorizado análisis de *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* desde las inquietudes planteadas por la escuela humanista.

En la primera parte, “Mito y culto en torno de Afrodita y Eros”, el autor indaga el mito de la Diosa Madre, concebido en sus inicios como el arquetipo de una deidad femenina ligada a la fertilidad. El abordaje de ese mito le permite estudiar la relación existente entre la tradición cultural de *lo femenino* y la valoración de la imagen de Afrodita en la Antigua Grecia. Para ello, retoma lo postulado por el jurista suizo Johann Jakob Bachofen, quien comprende al término “matriarcado” a partir de la idea de madre que significó, desde períodos arcaicos, el sostén de los valores morales, políticos e, incluso, jurídicos.

Esta última cuestión se puso de manifiesto en Grecia tiempo más tarde a través del rol que ocupó la madre dentro del seno familiar y que dio lugar a la noción de “Derecho materno”. Vale mencionar que la arqueóloga Marija

Gimbutas pudo comprobar –mediante sus hallazgos arqueológicos sobre el Neolítico– que “el orden simbólico se había constituido a partir de *lo femenino*” (28). Según Hugo Bauzá, Bachofen también refiere a una cultura “demétrica” originaria basada en el mito de la “Diosa Madre” Deméter –del cual toma su nombre– cuya epifanía es la espiga de trigo en tanto representación de una cultura como cultivo con preeminencia de *lo femenino*.

A partir del cuarto milenio, el mito de la Gran Madre devino un símbolo metafísico, es decir, representaba una madre cósmica universal capaz de engendrar vida pero, también, de dar muerte porque se hallaba en permanente estado de renovación ya que personificaba la potencia del Espacio, el Tiempo y la Materia, parafraseando a Joseph Campbell. En línea con la corriente psicoanalítica, se pone en diálogo el mito de la Diosa Madre originaria con el pensamiento de Carl Gustav Jung. De acuerdo con este teórico, el *anima* –entendida como forma arquetipal que configura la matriz originaria de las formas simbólicas– aparece en variadas culturas representada por diversas figuras femeninas.

En relación directa con esto, la obra alude al personaje de Beatriz Portinari en *Vita nova* de Dante Alighieri, a Margarita del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe y a la Beatriz idolatrada por Jorge Luis Borges en su cuento “El Aleph” con el fin de ilustrar la manifestación de “lo eterno femenino” (38). Además, refiere a *La Diosa Blanca* del poeta Robert Graves para explicar la persistencia de la deidad de múltiples denominaciones a pesar de la violenta irrupción de los invasores. En este sentido, el mito de la Gran Diosa es “un símbolo del dinamismo de la vida misma que se encuentra más allá de todas las categorías de pensamiento” (44).

Según Hugo Bauzá, el mito de la Diosa Madre o de la Gran Diosa representa una unidad orgánica que concibe al universo como una totalidad sagrada a la que recubre con su fuerza. Sin embargo, el culto a la Gran Diosa fue perdiendo vigor en un período protohistórico a comienzos de la Edad del Hierro. El autor señala que en la Antigua Grecia a partir del paso del arquetipo al individuo –ligado al *principio de individuación* postulado por Friedrich Nietzsche–, Afrodita comenzó a encarnar la imagen de

lo femenino. De esa manera, Afrodita pasó a representar el campo simbólico del amor y devino una deidad a la que se le rindió culto durante la Antigüedad clásica.

La segunda parte, “Afrodita y Eros en la tradición literaria”, comienza con la narración del mito de Afrodita desde las dos versiones que circularon en la Grecia preclásica y clásica sobre su origen. Por un lado, se evoca *Teogonía* de Hesíodo con el propósito de reponer el surgimiento de la diosa del *aphrós* (“la espuma marina”), es decir, del semen derramado por Urano sobre el mar luego de que su hijo Crono hubiera amputado sus genitales a modo de castigo por dificultar el nacimiento de sus hermanos encerrados en el vientre de su madre Gea (“la tierra”). Al respecto, Bauzá relata: “el mar es donde aconteció su hierofanía. Cuando esta tuvo lugar, por su sola presencia el ponto serenó sus aguas y el oleaje, soplado suavemente por los céfiros, transportó a la diosa en una concha marina hasta la isla de Citera; luego, las Horas la vistieron y adornaron para conducirla junto a los dioses” (74). Entonces, la diosa Afrodita no solo encarna la potencia fecundante –que antes residía en

el plano celestial– sino que su descenso a la tierra le permite oficiar de nexo entre lo terrestre y lo uránico.

Por el otro, se hace referencia a la versión del origen de Afrodita expuesta por Homero en la *Iliada* y que atribuye a la deidad ser hija de Zeus y de Dione; esta última pertenece a la primera generación divina ya que es hija de Urano y Gea. En relación directa con esas dos genealogías de Afrodita, se alude al diálogo el *Banquete* de Platón adonde se indaga el doble aspecto de la deidad. Mientras la Afrodita *pándemos* (“vulgar, popular”) es de carácter ctónico y se encuentra asociada al placer físico, la Urania es celestial y espiritual por su contacto con lo sagrado. De ahí que variadas expresiones literarias y artísticas se ocuparon de representar a lo largo de la historia el carácter dual de la diosa.

En diálogo con su propósito de ofrecer una “lectura renovada” de las figuras míticas, Bauzá analiza la resemantización de Afrodita en las películas *La dulce vida* (1960) de Federico Fellini y *Poderosa Afrodita* (1995) de Woody Allen. En el film italiano se destaca la belleza de la deidad –personificada en la actriz Anita Ekberg– y su

vinculación con la “planicie marina” (89) en la memorable secuencia de la fontana de Trevi, en cambio la producción cinematográfica norteamericana pone “énfasis en la *dýnamis* de su accionar” (77). De ese modo, el director explora de manera audiovisual los aspectos postulados por Platón para demostrar que, finalmente, triunfa el carácter uránico sobre el pandémico.

Más adelante, se vuelve a hacer referencia al diálogo platónico el *Banquete* a propósito de la genealogía de Eros –hijo y compañero de Afrodita que en *Teogonía* de Hesíodo figuraba como uno de los dioses del panteón primitivo– quien, según la mítica sacerdotisa Diotima le revela a Sócrates, es hijo de *Penía* (“la Necesidad”) y de *Póros* (“la Abundancia”). Por lo tanto, en este *daímon* –ser inmortal etéreo que funciona como intermediario entre los seres humanos y los dioses– hay una perpetua búsqueda y estado de insatisfacción que, al mismo tiempo, pone de manifiesto una continua tensión entre la pobreza y la riqueza. Bauzá reflexiona al respecto: “su ámbito de acción coincide con el de su madre en tanto fuerza primordial que hace posible la continuidad

de la vida; sin su *dýnamis* (“energía”) el cosmos perdería cohesión y retornaría al *cháos* (“desorden”) originario” (127).

Entre los numerosos ejemplos que despliega el autor para demostrar la imbatible potencia que ejerce Eros sobre los seres humanos, me interesa destacar el suicidio del poeta alemán Heinrich von Kleist junto a su amada Henriette Vogel –episodio ampliamente desarrollado por Hugo Bauzá en su obra *Miradas sobre el suicidio* (2018)– en un bosque berlinés en noviembre de 1811 luego de entregarse a una noche de pasión, cuestión que pone en evidencia el vínculo existente entre *eros* y *thánatos* desde el mundo griego hasta la actualidad. Vale mencionar que en el diálogo platónico *Fedro*, Sócrates evoca, entre los cuatro tipos de locuras “divinas” enviadas por los dioses, el delirio que posee a los amantes y es provocado por Afrodita y Eros. De acuerdo con el filósofo, durante el encantamiento erótico el amante se encuentra bajo el dominio absoluto de la diosa pero, al mismo tiempo, puede recobrar su otra mitad.

En cuanto a reapropiación del culto a la diosa en Roma, se cor-

porizó la “Afrodita de los griegos” en la figura de Venus. Si bien era venerada por su “poder vivificante” (197), a su vez causaba temor producto de las pasiones que podía desatar. También era honrada por representar la fecundidad y, así, propiciar la continuidad de las especies. Por lo tanto, los romanos la alabaron en templos –que erigieron en su honor–, le compusieron himnos, le consagraron ritos y celebraron juegos. Con el paso de los años se convirtió en una de las grandes diosas de la ciudad y, en los inicios del Imperio, el culto a Venus fue asociado con el de Roma. Con respecto a la vinculación del culto con la política, en tiempos de paz y de prosperidad “Venus pasó a simbolizar felicidad, por mediación de sus descendientes César y Augusto” (206). En este sentido, la diosa no solo provocaba la pasión amorosa, sino que devino una suerte de “principio cósmico”.

En línea con ese planteamiento, Bauzá dedica un apartado a dos poetas del mundo romano: Lucrecio, a quien sitúa a finales de la República, y Virgilio, de comienzos del Principado. El autor devela que la “Invocación a Venus” –que integra la composición *La naturaleza de las cosas*–

de Lucrecio concibe a la deidad como dadora de vida y posibilitadora de la reproducción de las especies. No obstante, exhibe otro aspecto de Venus –que comprende al amor como “pasión enfermiza”– al solicitarle que intervenga en los conflictos bélicos mediante el apaciguamiento de su amado Marte, el dios de la guerra. Esa cuestión despertó sentimientos patrióticos entre los ciudadanos romanos. Por su parte, Virgilio en su epopeya *Eneida* –realizada por encargo de Augusto– se ocupó de difundir la leyenda de que “la *Gens lulia*, por mediación de Eneas, procedía de Venus” (212) con el objetivo de fortalecer políticamente su estirpe atribuyéndole orígenes divinos. Entonces Venus, lejos de ser concebida como una *dýnamis*, pasó a estar “comprometida históricamente con el destino de los descendientes de Eneas” (213).

Más adelante, se vuelve a evocar a Dante Alighieri a propósito del *dolce stil novo* –celebra el “amor casto” y la purificación de la mujer– que se puede apreciar en su obra *Vita nova*. Así, el poeta vivencia su amor por Beatriz de manera idealizada y “sin contaminación” en una suerte de *anábasis* –movimiento ascendente– que cul-

mina en la sacralización de la mujer amada devenida ángel. Por lo tanto, Dante recupera el arquetipo del “amor puro” –ligado al amor platónico– y puede acceder a lo divino a través de Beatriz, a quien compara con la Virgen, en diálogo con la espiritualidad de la Afrodita urania.

Bauzá también dedica varias páginas al abordaje de la novela *El asno de oro* de Apuleyo para indagar la resemantización del mito de Eros. En una primera instancia, recupera la fábula de Eros y Psique con el fin de estudiar la función y el sentido que tiene en la novela de Apuleyo. Esa narración versa sobre la historia de Psique (“el Alma”) que pierde a su enamorado Eros (“el Amor”) –representado como un joven bello– por imprudencia y, luego de sortear distintos obstáculos, lo vuelve a recuperar. Después, realiza un estudio comparado entre el mito de la diosa y la novela en el cual examina con detalle los aspectos que Apuleyo tomó y los que fueron modificados.

En cuanto a la relación con los actuales estudios de género, la obra constituye un aporte significativo por varias cuestiones. En el extenso apartado “El feminismo y el amor en la lírica griega: Afrodita y Eros en la poesía de Safo”

se pueden identificar problemáticas como: el papel de la mujer en la Antigüedad cuyo ámbito –a diferencia del varón– se restringía al *oikos* (“la casa, el hogar”); el cuerpo femenino y su reducción a la sexualidad de los otros; y el ocultamiento de la homosexualidad femenina en detrimento de la homosexualidad masculina, que ponen al descubierto la misoginia helénica. Además, se revaloriza el rol que Safo, la poeta de Lesbos, ocupó en la Grecia preclásica a través de la utilización de su noción “dulce amargura” (167) para caracterizar a la pasión amorosa. Desde esa misma perspectiva de análisis, se dedica la última sección de la segunda parte a tratar los tópicos del hermafrodito, el andrógino y la bisexualidad. Vale mencionar que Bauzá refiere a la existencia de una “Afrodita andrógina” (106) cuya representación tenía barba en tanto conjunción de ambos sexos.

En la tercera parte, “Afrodita y Eros en el arte”, el autor lleva adelante un estudio pormenorizado de las distintas representaciones pictóricas y escultóricas de las deidades a lo largo de la historia del arte –el volumen contiene numerosas imágenes e ilustraciones– y de la mutación semántica

de las concepciones de amor, belleza y erotismo. Para su abordaje, se vale de las reflexiones de Aby Warburg –responsable de haber establecido la iconografía como método de análisis–, quien en su *Atlas* sobre la memoria de la humanidad demostró que las imágenes operan como forma simbólica de pensamiento debido a que proporcionan herramientas para interpretar la memoria social. De ese modo, Bauzá se propone desentrañar la *dialéctica de las imágenes*, en términos de Walter Benjamin, para indagar el vínculo entre las sociedades, la relación con lo sagrado y la pervivencia del aspecto cultural, entre otras cuestiones.

El recorrido iconográfico parte del análisis de las primeras expresiones artísticas en la Antigüedad clásica que, desde una “mirada inocente”, mostraban a la deidad en tanto encarnación del estereotipo de la belleza femenina como lo demuestra la escultura *Afrodita* de Praxíteles. Más adelante, se aborda el paso del teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista en relación con el hallazgo de la composición *La naturaleza de las cosas* del poeta Lucrecio, donde Venus era exaltada como “fuerza fecundante” (304). De acuerdo con el

autor, esa obra y el pensamiento neoplatónico –que circulaba en la elite cultural florentina– inspiraron al artista Sandro Botticelli, pintor oficial de la corte de los Médici.

Bauzá señala que Aby Warburg, al vislumbrar *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, advirtió “una suerte de imagen *daimónica*, a la que sintió como manifestación de un espíritu elemental. A partir de esa revelación indagó el motivo de la ninfa que, para la tradición clásica, otorga conocimiento a partir de la posesión” (273). Además, explica que ambas obras pictóricas exponen la idea del amor espiritual como un misterio al que es difícil de acceder de manera racional en consonancia con el pensamiento humanista.

En contraposición, *La Venus de Urbino* –también llamada *Venus del perrito*– de Tiziano Vecellio introdujo una nueva concepción sobre la diosa que puso el acento en mostrar la “seducción erótica” y la carnalidad a través de la desnudez y de la mirada provocativa en un mecanismo desacralizador. El autor encuentra en el gesto de “la mano sobre el pubis” un *tópos* que se reitera siglos más tarde en la *Olympia* de Édouard Manet. A diferencia del

“canon idealizante” (350) del Renacimiento, la representación de las figuras de los pintores barrocos se caracterizó por el uso exuberante de las formas, tal como se muestra en la obra pictórica *Venus y Cupido* de Pedro Pablo Rubens. Por su parte, el artista español Diego Rodríguez da Silva y Velázquez en el óleo *Venus del espejo* reelaboró el mito desde un “tratamiento mundano” (354) y exaltó la *fugacidad de la belleza* en línea con el barroco.

Con respecto a la estética moderna, Afrodita devino “seducción fatal” –en términos de Laura Malosetti Costa– en la pieza *La Venus de la Poesía* del pintor andaluz Julio Romero de Torres, donde se puso de manifiesto su carácter pandémico o vulgar. El itinerario de la tercera parte concluye con el montaje *La Venus de los trapos* del artista italiano Michelangelo Pistoletto –exponente del *arte povera*– desde una poética disruptiva. La propuesta estética consistió en cuestionar la sociedad de consumo y el ideal de belleza del canon tradicional mediante la exhibición de la escultura de la diosa rodeada por desechos textiles.

El apéndice está consagrado al análisis de la figura de Eros en

la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y su vinculación con “La elegía de Marienbad” de Goethe desde el tópico del amor como “dulce amargura”. En ese apartado Bauzá realiza una profunda reflexión sobre los distintos estadios que experimenta su protagonista –el escritor Gustav von Aschenbach– luego de entrar en contacto con lo sublime a través del impulso erótico y narcotizante de Eros –encarnado por Tazio– quien, luego de poseerlo, lo conduce a la muerte.

Como afirma en la contratapa el helenista español Carlos García Gual, es un “espléndido y atractivo libro de mitología y tradición clásica, muy completo en su enfoque y escrito con excelente y actual estilo”. En resumen, la obra de Hugo Bauzá constituye un valiosísimo aporte para los estudios clásicos contemporáneos debido a que indaga –de manera accesible y con una pluma exquisita– los enigmas que entraña la mitología griega en un recorrido que invita al lector a un viaje apasionante.

Daniela Oulego
UBA/CONICET

Analía Melamed. *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo, 2022, 156 páginas.

El libro de Melamed está compuesto por nueve ensayos que reúnen años de estudio e investigación en torno a la literatura de Marcel Proust y el arte contemporáneo. El marco de referencia es, por un lado, la tradición de la estética como disciplina filosófica; por otro, los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* que se utiliza como un instrumento óptico que permite relámpagos de iluminación sobre un aspecto u otro de los temas tratados. Asimismo, enriquecen los análisis referencias múltiples a obras de arte, novelas, poemas, composiciones musicales, series, películas, crítica literaria y crítica de arte.

La introducción “Adiós al cuerpo” nos ubica en la pospandemia; la descorporalización de la experiencia vital en la fase del capitalismo en que nos toca vivir encontró en un virus mortal un obstáculo que obliga a repensar sus límites y posibilidades. ¿Qué consecuencias tiene la digitalización del mundo humano en las condiciones de producción del arte? ¿Cómo debemos entender nuestra relación con la técnica y

en especial con la técnica artística? ¿Qué dicen las variaciones imaginarias con que la ficción indaga el porvenir? El capítulo termina con una declaración de principio: “este libro (debe) su inspiración a la novela proustiana, que muestra hasta qué punto la ficción es inmanente a la vida y que la fluidez constante de la experiencia solo podría ser aprehendida poéticamente, artísticamente.” (23)

“Estética, poéticas y antiestéticas” rastrea el privilegio que la estética filosófica le ha otorgado a la dimensión receptiva, propiamente estética, frente a la poética como producción y acto creativo. La frase de Kant “el genio es quien le da la regla al arte” sirve como hilo de Ariadna que permite una mirada alternativa: dar la regla al arte implicaría dar el criterio de su recepción, organizar la experiencia perceptiva de modo que todo gran artista crea a su público. La autora llega de la mano de Marx a conclusiones contrarias a lo que imaginó Kant, la sensibilidad no es constante y la producción artística tendría un

rol relevante en el ordenamiento de la experiencia.

En “Itinerarios estéticos y filosóficos sobre una tela de araña” la instalación *Cómo atrapar el universo en una telaraña* (2017) de Tomás Saraceno es el inicio de un recorrido por las apropiaciones del pequeño animal en la filosofía occidental, las culturas de los pueblos originarios, la mitología griega, la literatura, el arte clásico y contemporáneo. Las arañas de Saraceno son la obra y los productores, estética y poética se funden y en esta fusión las categorías tradicionales de la disciplina entran en crisis: autor, creatividad, obra, recepción. Sin embargo, podemos reconocer el hecho estético, para que eso sea posible necesitamos un contexto discursivo que permita su identificación. Melamed señala que estamos muy cerca para disponer de una narrativa completa, pero podemos señalar indicios. El arte moderno se caracterizó por la eliminación de todo lo extra-artístico en la búsqueda de la pureza formal de cada disciplina hasta llegar al cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich; ahora lo reprimido irrumpe, lo extra-artístico: fluidos, basura, cuerpos como los de las arañas ingresan al formato de la obra y la exceden;

de este modo el arte contemporáneo supone un régimen estético de lo híbrido, lo inclasificable, mezcla de discursos científicos, estéticos y políticos.

“El pasado como repertorio. Apropiación, imitación y kitsch” se ocupa del problema de la temporalidad en la obra de arte. Hay muchas temporalidades en juego. La modernidad se caracteriza por una concepción lineal del tiempo que avanza hacia lo nuevo y original y que en arte produce dos movimientos antagónicos: el kitsch y la vanguardia; el kitsch como huida estereotipada a lo conocido y probado y la vanguardia como ruptura radical con el pasado. Melamed va a preferir otra opción que denomina las poéticas de la memoria. Proust creía que cada obra contiene una manera de entender la historia del arte, establece una comunicación con otras obras; tendríamos así tantos pasados como obras se vinculan con él. Estamos aquí frente a concepciones de la temporalidad no lineal y de causalidad invertida como en Benjamin. El arte contemporáneo a su vez se caracterizaría por una experiencia de la temporalidad donde el presente ya no es el pasaje del pasado al futuro, sino un eterno

presente, una temporalidad inmanente a la obra. Los espacios de legitimación del arte contemporáneo se transforman, ya no es la clave la eternidad de la obra, no circulan en el mercado, dependen de los críticos y de los mecenazgos institucionales, su valoración queda en manos de los análisis retrospectivos y perduran como datos curiosos en libros de especialistas.

El capítulo cinco “Teorías y poéticas del olvido en Proust, Ricoeur y en el arte contemporáneo” es un diálogo con *Memoria, historia, olvido* de Paul Ricoeur. Si el olvido es un estado, la memoria es un acontecimiento; sobre la fuerza nihilizadora del olvido tenemos actos de reconocimiento. Memoria y olvido implican una negociación permanente; para la autora la paradoja de la doble implicancia parece señalar la imposibilidad de un discurso conceptual sobre el olvido, solo quedan las apropiaciones artísticas: *Funes el memorioso* de Borges, *En busca del tiempo perdido* de Proust, la película *Memento* de Nolan o las composiciones musicales de Luciano Berio.

“Encuentros y desencuentros entre arte, filosofía y técnica” encara el problema de la técnica en

la novela de Proust en varios niveles: como saber artístico, como técnica literaria y como desarrollo de máquinas. Si en Proust la técnica como máquina extiende y altera las posibilidades perceptivas humanas (hay episodios con teléfonos, lámparas mágicas, trenes, automóviles y aviones) será la técnica narrativa la que permita finalmente conformar una experiencia. Melamed rastrea la preocupación por la técnica desde el romanticismo hasta Simondon, prestándole mayor atención a Benjamin, Adorno y Heidegger. En su opinión, y más allá de sus diferencias, tanto Adorno como Heidegger entienden el arte como contraposición a la mecanización técnica de la experiencia; a la vez sus teorías estarían ancladas a momentos de la historia del arte y no serían fácilmente aplicables al arte contemporáneo. Por el contrario, Benjamin tempranamente advirtió la difusa diferencia entre técnica artesanal (artística) y técnica mecánica (máquina) que caracteriza al arte contemporáneo.

El capítulo siete, “Fuera de campo”, presenta la experiencia del dolor como intersección entre lo público y lo privado; el núcleo irreductible de la subjetividad su-

frente debe ser enfrentado y padecido como algo social. Si antiguamente el sufrimiento y la enfermedad eran instancias individualizadoras, ahora primaría el ideal de vida saludable. Para el romanticismo la enfermedad y la locura tenían “densidad dramática, efecto poético e incluso potencia metafísica”, mientras que en la actualidad hay una creciente intolerancia al sufrimiento que es visto como un error, un accidente, un crimen, una falla que debe ser disimulada. Aquí aparece el fuera de campo del título; la experiencia singular queda fuera del campo de los aparatos culturales que organizan la experiencia. Fuera de campo que puede ser encarado como técnica artística, como estímulo para la imaginación, el terror está en lo no visto aún en la era de la imagen. En la novela de Proust, en la literatura con fotos de W. G. Sebald, en *Dora Bruder* de Patrick Modiano encontramos ejemplos de ese uso del fuera de campo.

“Fisiología de la cháchara. Desde Proust a Benjamin”. El capítulo acompaña y discute la lectura de Benjamin sobre Proust. Hay un repaso por los análisis del lenguaje proustiano de Ortega y Gasset, Genette y Barthes. La técnica artística tratada en el capítulo

anterior ahora se presenta como trabajo sobre el lenguaje, el lenguaje funciona como la sustancia social por excelencia, lo que Marx llama jeroglífico social, pero la clave no estaría en su desciframiento, que sería una empresa vana sino en las condiciones de su producción. Para Proust lo literario no se define ni por sus temas ni por sus contenidos sino por su sonido; el estilo proustiano revela para la autora un panorama desconsolador: el lenguaje es el espacio del malentendido, la confusión y la violencia.

“Artistas del mal: sadismo y escepticismo en *En busca del tiempo perdido*” cierra el libro de manera polémica. La autora no busca la clave del libro en la famosa sonata de Vinteuil o en la doctrina estética del *tiempo recordado* sino en los artistas del mal: la señorita Vinteuil, Francisca y el propio narrador “Marcel”. Personajes que ligan la literatura al mal, al placer, al sadismo, como vieron Kristeva y Bataille. Melamed siguiendo a su maestro Julio Moran sostiene que hay que leer la doctrina estética como un episodio ficcional más, como un proyecto a realizar por el héroe en el futuro. Su tesis es: “Si alguna enseñanza se desprende de *En*

busca del tiempo perdido, a través, justamente, de los artistas del mal y de todas las teorías que el narrador introduce para expli-

carlos, es el interrogante sostenido por la verdad y la imposibilidad de encontrarla” (145).

Alejandra Bertucci
UNLP-CIeFI- CONICET

GALERÍA

Carlos Arnaiz nació en Buenos Aires en 1948. Estudió en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Entre 1978 y 1996 vivió en Madrid y Hamburgo.

Desde 1968 ha realizado numerosas exposiciones colectivas e individuales en distintas instituciones nacionales e internacionales, entre ellas ArteBA (Feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), ARCO (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid; Pinta Art Fair, New York; Art Río (Feria de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro); SP Arte (Feria de Arte Contemporáneo de San Pablo); Art Basel Miami Beach, Art Basel Hong Kong.

En 2007 obtuvo el Segundo Premio del Salón Nacional Argentino en la categoría Dibujo. En 2015 fue galardonado con el Primer Premio Adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales Argentino en la categoría de Pintura.

Desplazamientos, su nueva muestra, se exhibe en la Galería Jorge Mara-Le Ruche de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires hasta 31 de agosto de 2023.

“Me defino como colorista y me empeño en atrapar la intensidad del blanco del algodón, de «ensuciar» el morado con pigmentos más o menos rojizos, de hacer que un «rosa se escape» del cuadro”, explica Arnaiz.

“Me interesa la morfología de la naturaleza. Esa distinción me permite trabajar en la frontera entre la abstracción y la figuración del siguiente modo: antes de pasar al formato mayor, sea lienzo o papel, creo una obra en pequeña escala que, cuadrícula mediante, será traducida luego a los grandes formatos pintados al óleo. Para esa primera obra, que en el proceso creativo funciona como «modelo», empleo lápiz y acrílico”.



Carlos Arnaiz, de la muestra *Desplazamientos*, 2023, Óleo sobre tela, 140 x 104 cm.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

1. Forma y preparación de los trabajos

El *Boletín de estética* adopta la modalidad de doble referato externo y ciego y sigue los lineamientos del Open Journal System (OJS). Para enviar trabajos, los autores deben ingresar al link <http://boletin-deestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register>, generar allí un usuario y seguir los pasos para subir las contribuciones.

Los trabajos presentados deben ser originales, inéditos y no deben ser publicados simultáneamente por otros medios.

Se publican contribuciones en español, inglés y portugués. Los envíos pueden ser remitidos, no obstante, en otros idiomas para su evaluación. En caso de que una contribución en otro idioma sea aceptada, se designará un traductor científico.

Para ser evaluados, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve *curriculum* en el idioma original, en inglés y en español.

Los artículos no deben exceder las 10.000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6.000; las discusiones, las 3.000; y las reseñas bibliográficas, las 1.500. 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 envío debe consignarse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés o portugués, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deben estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras junto a cinco palabras clave en la lengua original y en inglés. Las palabras clave no deben repetir las que aparecen en el título del trabajo.

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

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

Serán rechazados aquellos envíos que no respeten la forma y preparación de los trabajos, las normas bibliográficas y los lineamientos generales de un lenguaje académico/científico.

2. Normas bibliográficas

2.1 Referencias bibliográficas

Todas las obras referenciadas tanto en el texto como en las notas a pie de página deben 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

LEPERT, Richard y MCCLARY, Susan (eds.) (1987), *The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press).

Capítulos de libro

FRITH, Simon (1987), "Towards an Aesthetic of Popular Music", en Leepert y McClary (1987: 133-172).

Artículos

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

Los apellidos deben escribirse en versalitas y el nombre de pila debe figurar completo. Si una edición ha sido publicada simultáneamente en dos o más ciudades, debe indicarse solo la primera de ellas en el idioma del artículo (no en el idioma de la obra citada). En las compilaciones debe especificarse el rol de los nombres mencionados entre paréntesis antes del año: (eds.) para editores y (comps.) para compiladores, etc. En el caso de las compilaciones que acusen más de tres editores o compiladores, debe utilizarse la expresión latina "*et al.*" luego del primer nombre, tanto en la entrada correspondiente a la compilación misma como en la propia de los capítulos que pertenezcan a ella. Deben evitarse las entradas con las siglas referentes a "autores varios", como el caso de "AAVV". Obsérvese el siguiente ejemplo, en el que se cita una compilación a cargo de Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker y David E. Cooper y luego un capítulo de esta:

DAVIES, Stephen *et al.* (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

WOLTERSTORFF, Nicolas (2009), "Ontology of artworks", en Davies *et al.* (2009: 453-456).

Cuando el autor del capítulo de libro citado es también el compilador, la referencia debe indicarse de la misma manera, salvo que, dado que el año y el autor coinciden, la diferencia entre las entradas debe marcarse con una letra minúscula al final del año en orden alfabético:

GRIMALDI, Nicolas (comp.) (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (París: Presses Universitaires de France).

____ (1983b), “La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature”, en Grimaldi (1983a: 72-93).

Esta forma de citado es válida solo para compilaciones. Los capítulos de obras que no son compilaciones no deberán discriminarse en el citado.

Todo lo indicado para el caso de las compilaciones es válido también para citar introducciones o epílogos de obras (comúnmente compilaciones mismas, traducciones o reediciones):

DOXIADIS, Apostolos *et al.* (comps.) (2014), *Logicomix. Una búsqueda épica de la verdad*, trad. de Julia Osuna Aguilar (Barcelona: Salamandra).

SAVATER, Fernando (2014), “Introducción”, en Doxiadis *et al.* (2014: 11).

Cuando se cita una fuente de internet, debe constar al final de la entrada, entre corchetes, la URL en la que el texto se encuentra disponible:

NIETZSCHE, Friedrich W. (2009), *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, ed. de Paolo D'Iorio, basada en la edición crítica de G. Colli and M. Montinari (Berlín: Walter de Gruyter). [Disponible en <http://www.nietzschesource.org/>]

Los corchetes también deben utilizarse para indicar el DOI de un artículo, en el caso de que el autor lo considere necesario:

MARGOT, Jean-Paul (2021), “La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin”, *Boletín de estética*, 56: 7-48. [DOI: 10.36446/be.2021.56.280]

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la de la edición original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere, escritos en la lengua original del artículo (no en la de la obra citada). Estos datos deben seguir el orden nombre-apellido:

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

2.2 Referencias de citas textuales

El *Boletín de estética* adopta el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias a citas textuales en el cuerpo del trabajo o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69)

Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 1750: §1)

Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)

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 *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, *cfr.* y otras semejantes. Cuando se cita repetida e intercaladamente una misma página en una oración, debe evitarse la repetición de la referencia entre paréntesis; en dicho caso, en cambio, la referencia debe comparecer al final de la oración o, si la paginación de esta lo permite, cada vez que se cambia de página.

Salvo casos excepcionales, las citas textuales deben remitir a la fuente (en cualquiera de sus ediciones y traducciones) y no a obras de terceros. Por tal razón deben evitarse remisiones del tipo (citado en Fernández 2018: 33).

Las citas textuales extensas, de más de cuarenta (40) palabras, 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 extensas deben introducirse por dos puntos y es menester evitar que continúe o complete la frase inmediatamente anterior en el texto del trabajo. Las citas más breves, de menos de cuarenta palabras, 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 idioma original del artículo. No deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre corchetes y en bastardillas, por ejemplo: [*mimetiké téchne*], [*imitatio naturae*], [*élan*], [*Pathosformel*].

Cuando se aclare que la cursiva o el subrayado de la cita pertenecen al autor, debe anotarse como sigue: (Marinas 2020: 133; énfasis propio). El énfasis original, por su parte, no debe indicarse.

2.2.1 Obras clásicas o completas

Para el caso de citas textuales de obras de autores clásicos u obras completas, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas. Por ejemplo: (Aristóteles, De an. III 2, 426a1-5); (Kant, KrV A 445 / B 473); (Hume, PhW III: 245); (Benjamin, GS II/1: 211-212). 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. En el apartado REFERENCIAS debe indicarse la edición utilizada según lo indicado en el punto 2.1. Si fuera necesario, la abreviatura utilizada en la citación puede introducirse en la entrada bibliográfica entre corchetes, inmediatamente luego del título de la obra:

HUME, David [1824] (2014), *The philosophical works of David Hume* [PhW], en cuatro volúmenes (Nueva York: William S. Hein & Company).

Tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas a pie de página, 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 2014: 245).

2.2.2 Traducciones

Cuando se citen traducciones propias, la indicación debe consignarse como sigue: (Deleuze 1965: 76; trad. propia). Si el autor traduce regularmente la misma obra a lo largo del escrito, en lugar de utilizar la expresión indicada será necesario que, en la primera cita de la obra en cuestión, consigne el hecho a pie de página una única vez y en representación de todas sus subsiguientes apariciones.

En el caso de las traducciones no propias, debe citarse primero la obra original y luego, separados por un punto y coma, el año y la página de la traducción utilizada. Para el caso de las obras clásicas, la cita debe quedar, por ejemplo, como sigue: (Platón, Phdr. 208a; 1988: 27). En las REFERENCIAS, bajo el nombre del autor y con indicación expresa del traductor, la obra debe declararse de la siguiente manera:

PLATÓN (1988), *Diálogos III. Fedro* [Phdr.], trad. de Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos).

Para el caso de obras no clásicas, la cita debe quedar, por ejemplo, como sigue: (Chevalier 1959: 93; 1960: 134). En las REFERENCIAS, las obras deben declararse de la siguiente manera:

CHEVALIER, Jacques (1959), *Entretiens avec Bergson* (Paris: Plon) [*Conversaciones con Bergson*, trad. de José Antonio Míguez, Madrid: Aguilar, 1960].

Si la traducción estuviera modificada por el autor del artículo, la cita debe consignarse: (Chevalier 1959: 93; 1960: 134; trad. mod.).

2.2.3 Ediciones originales

El *Boletín de estética* insta a que los autores tengan a bien indicar el año de la edición original de las obras de autores clásicos entre corchetes, cuando estas no se citan, por la razón que sea, según las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas. Por ejemplo: (Hegel [1842-1843] 1970: 223). En el apartado REFERENCIAS no es necesario realizar una nueva entrada bibliográfica para la edición original, sino solo indicar el año de primera edición entre corchetes antes del año de la edición utilizada:

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1842-1843] (1970), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, nueva edición, ed. por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, basada en las obras de 1832-1845 (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).

En el caso de que se trabaje con traducciones de obras de autores clásicos no citadas según las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, la cita textual en el cuerpo o a pie de página debe realizarse según el siguiente ejemplo: (Gadamer [1977] 1993: 97; 1991: 34). En el apartado REFERENCIAS la entrada debe indicarse del siguiente modo:

GADAMER, Hans-Georg [1977] (1993), *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* [GW 8] (Stuttgart: Reclam) [*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós, 1991].

Podría darse el caso de que la fuente fuese un capítulo de libro cuya traducción se encuentre también en un capítulo, ya sea de la misma compilación traducida o de una compilación diferente. Para el primer caso, la entrada en las REFERENCIAS debe ser como sigue:

BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions* (Paris: Éditions de Minuit) [*Superposiciones*, trad. de Pablo Ariel Ires, Buenos Aires: Cactus, 2020].

DELEUZE, Gilles (1979), “Un manifeste de moins”, en Bene y Deleuze (1979: 87-131) [“Un manifiesto de menos”, trad. de Pablo Ariel Ires, en Bene y Deleuze (2020: 13-37)].

Para el segundo caso, la entrada en REFERENCIAS debe indicarse así:

HEIDEGGER, Martin (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam).

GADAMER, Hans-Georg (1960), “Zur Einführung”, en Heidegger (1960: 102-125) [“La verdad de la obra de arte”, en Gadamer (2002: 95-108)].

_____ (2002), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).

2.3 Referencia de citas no textuales

Cuando se realice una referencia no textual, la cita debe conducirse en el cuerpo del trabajo según los siguientes modelos:

Libro o artículo con referencia general: (véase Danto 1981).

Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)

Las referencias no textuales en las notas a pie de página deben escribirse como sigue:

Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.

Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.

Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricoeur 1967, 1973 y 1987.

2.4 Aclaraciones adicionales

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.

3. 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.

