Boletín de estética

ESTÉTICA DIFUSA
O DE LA GLOBALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO
· *Andrea Mecacci* ·

ESCRITURA RIZOMÁTICA Y ESQUIZOFRENIA
EN LA *TRILOGÍA* DE SAMUEL BECKETT
· *Solange Heffesse* ·

ARQUITECTURA Y DANZA
· *Vicente Fatone* ·
Introducción de Guillermo Goicochea

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Abril Barrado* ·

—

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

AÑO XX | VERANO 2024 | N° 66

ISSN 2408-4417

ESTÉTICA DIFUSA
O DE LA GLOBALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO
· *Andrea Mecacci* ·

ESCRITURA RIZOMÁTICA Y ESQUIZOFRENIA
EN LA *TRILOGÍA* DE SAMUEL BECKETT
· *Solange Heffesse* ·

ARQUITECTURA Y DANZA
· *Vicente Fatone* ·
Introducción de Guillermo Goicochea

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Abril Barrado* ·

Año XX | VERANO 2024 | N° 66
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 de Salerno)

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

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

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

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

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires © Centro de Investigaciones Filosóficas. Hecho el depósito que marca la Ley Nº 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Verano 2024

SUMARIO

Artículos 5

Andrea Mecacci
Estética difusa o de la globalización de lo estético 7-23

Solange Heffesse
Escritura rizomática y esquizofrenia en la *Trilogía* de Samuel Beckett 25-64

Archivo 65

Vicente Fatone
Arquitectura y danza
Introducción de Guillermo Goicochea 67-95

Comentarios bibliográficos 97

Galería 109

Abril Barrado
Baraúnda 110

Artículos

Andrea Mecacci es Profesor Asociado de Estética en la Università degli Studi di Firenze, vicedirector de la revista *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* y miembro de la Società Italiana di Estetica (SIE). Ha publicado ensayos sobre estética alemana, con particular referencia a la figura de Hölderlin, entre ellos el volumen *Hölderlin e i greci* (2002) y *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin* (2006), y ha tenido a su cargo ediciones italianas de Ernst Cassirer y Hans-Georg Gadamer. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan: *Introduzione a Andy Warhol* (2008), *L'estetica del pop* (2011), *Estetica e design* (2012), *Il kitsch* (2014), *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa* (2017), *Il gusto e il suo doppio. Saggi sul kitsch* (2021) y, con Fabrizio Desideri, *Estetica contemporanea* (2023). Correo electrónico: andrea.mecacci@unifi.it

Solange Heffesse es Licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becaria doctoral por esta misma institución, su campo de especialización es la filosofía francesa contemporánea Desde 2012 participa del grupo de investigación "Deleuze: Ontología práctica". Integra el grupo editor de *Ideas: revista de filosofía moderna y contemporánea*, perteneciente a la Red Argentina de Grupos de Investigación en Filosofía (RAGIF Ediciones). Junto con Pablo Pachilla y Anabella Schoenle, editó el volumen *Lo que fuerza a pensar. Deleuze: Ontología Práctica 1* (2019) Correo electrónico: sol.heffesse@gmail.com

ESTÉTICA DIFUSA
O DE LA GLOBALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO

· *Andrea Mecacci* ·

Andrea Mecacci
Universidad de Florencia

Estética difusa o de la globalización de lo estético

Traducción de Facundo Bey
Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso" (Centro de Investigaciones Filosóficas - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

DOI: 10.36446/be.2024.66.374

Resumen
Estética difusa es la fórmula que sintetiza la omnipresencia de los fenómenos estéticos en el escenario actual: superada la larga fase del dominio exclusivo del arte como parámetro de los valores estéticos, la contemporaneidad se ha reconocido en una pluralidad de prácticas en las que también lo no estético es pensado y experimentado como estético. El ensayo se propone explorar los aspectos teóricos de este proceso en el que consumo material y consumo inmaterial confluyen en un único escenario, cotidiano y omnipresente. Esta definición de una estética globalizada, en la que se activa plenamente el papel de lo estético en la cultura del consumo, ha configurado, en primer lugar, la oposición entre la estetización y la estética de lo cotidiano; en segundo lugar, un enfoque ideológico y crítico; y, por último, una perspectiva más vinculada a la experiencia estética de las prácticas del mundo de la vida contemporánea.

Palabras clave
Estetización; Transestética; Anestetización; Posmodernismo; Estética de lo cotidiano

Diffused Aesthetics or the Globalization of the Aesthetic

Abstract
Diffused aesthetics is the formula by which the pervasiveness of aesthetic phenomena in the current scenario is summarized: having overcome the long phase of the exclusive dominance of art as the parameter of aesthetic values, contemporaneity has recognized itself in a plurality of practices in which even the non-aesthetic is thought and experienced as aesthetic. The essay aims to probe the theoretical aspects of this process in which material consumption and immaterial consumption converge into a single, everyday and pervasive scenario. This definition of a globalized aesthetics, in which the role of the aesthetic in consumer culture is fully activated, has configured first of all the opposition between the aestheticization and the aesthetics of the everyday, one approach ideological and critic and another more constrained to the aesthetic experience of the practices of the contemporary life-world.

Keywords
Aestheticization; Transaesthetics; Anesthetization; Postmodernism; Everyday aesthetics

Recibido: 06/02/24. Aprobado: 21/03/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Ninguna época histórica como la contemporánea ha conocido la centralidad absoluta de lo estético en la definición de su propia identidad. *Estética difusa* es la fórmula con la que se sintetiza la ubicuidad de los fenómenos estéticos en el escenario actual: superada la larga fase del dominio exclusivo del arte como parámetro de los valores estéticos, la contemporaneidad se ha reconocido en una pluralidad de prácticas en las que incluso lo no estético se piensa y experimenta como estético (Welsch 1996: 20-21). Hija de los dos grandes procesos de estetización del siglo XX, el pop (el arte del consumo) y la posmodernidad (el consumo del arte), la estética difusa representa en el campo estético lo que ha sido la globalización para la economía y la política. En el relativismo ético de la contemporaneidad, la estetización asume un papel protagonista: más que las preferencias políticas o morales, son los gustos compartidos los que confluyen en las estrategias del consumo material e inmaterial, los que unen las prácticas cotidianas de las personas. Esta relevancia absoluta otorgada a lo estético, que la tecnología consolida cada vez más, ha sido objeto de análisis de al menos dos lecturas fundamentales.

La definición de una estética globalizada, en la que se activa plenamente el papel de lo estético en la cultura del consumo, ha configurado en primer lugar la oposición entre estetización y esteticidad de lo cotidiano. La estetización es esa dimensión ideológica que ve en la realidad una construcción estética que erosiona cualquier aporte crítico, una cultura que sustituye la esencia por la apariencia, el *hardware* por el *software*, la mercancía por el *packaging*: la desrealización

de la realidad y su construcción mediática, la marginación del arte, el capitalismo como gusto y consumo. A esta configuración se opone, en parte, un análisis más riguroso de los procesos de estetización y de su impacto en las prácticas de la vida cotidiana: la estratificación de la esteticidad difusa en la dialéctica superficie/profundidad, la centralidad del cuerpo y la definición de una somaestética y, en años más recientes, la tematización de una verdadera y propia *everyday aesthetics* [estética de lo cotidiano]. Además de la moda, el diseño, la cirugía estética, dimensiones canónicas de la estética aplicada, también se incluyen la comida, el medio ambiente, el deporte y, en sentido amplio, todo aquello que activa una experiencia estética dentro de prácticas individuales y colectivas que se encuentran en la vida cotidiana de todos.

1. Transestética

Descubrir que el mundo en el que se vive no es más que una inmensa ficción, una imagen en la que nada refleja lo real y todo está simulado. Es posible atribuir esta frase tanto al mito de la caverna de Platón como al final de la película de Peter Weir de 1998, *El show de Truman* [*The Truman Show*], en la cual un joven hombre de clase media estadounidense, Truman, descubre que el mundo en el que vive no es más que un gigantesco *set* televisivo. *The Truman Show* podría ser el manifiesto, aunque bastante diluido en verdad, de aquellos que han visto en la estetización de la contemporaneidad un proceso incontrolado de dominio. En esta perspectiva, lo que resuena en la palabra "estetización" es un sonido siniestro que remite a lecturas al mismo tiempo opuestas y complementarias: Theodor Adorno (la industria cultural como horizonte omnívoro de lo social) y Martin Heidegger (la modernidad que resuelve el mundo en imagen e imposición tecnológica). Pero es en la obra de Walter Benjamin en la que la estetización se vuelve central y adquiere acentos probablemente

más fecundos para una hermenéutica del presente. Ya en el siglo XIX las exposiciones universales habían creado lugares en los que lo estético se reformulaba dentro de la cultura industrial y de su expresión más acabada, la metrópoli: "Las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso retrocede. Abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse" (Benjamin [1935] GS V/1: 50; 2005: 42; trad. mod.). La moda transforma la mercancía en fetiche: es la primera forma de estetización de la era industrial, aquella forma ya identificada de primera mano por Marx. El paso que da Benjamin es, sin embargo, ulterior y es el tema de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936]: la creación tecnológica de lo estético y el impacto perceptivo (individual y colectivo) que activa el medio tecnológico. En esta inédita dimensión, lo estético (producido, mediado y difundido por lo tecnológico) llega a la encrucijada de la estetización de la política y la politización del arte. Si en el segundo caso se trata de comprender el proceso crítico y emancipador que la técnica abre, los nuevos espacios de posibilidad de la *poiesis* tecnológica, en la primera opción, en cambio, emerge "un cegamiento social" que cristaliza "en una ilusión onírica la fijación fetichista sobre las apariencias" (Desideri 2022: XXXIII). En el encanto del símbolo, en el placer estético la *Ästhetisierung* [estetización] se revela como el proceso más eficaz de alienación de masas.

Así, el siglo XX puede transcribir dentro de sí una evolución de la estetización en la que se perfecciona la equivalencia entre realidad e imagen: las escenografías nacionalsocialistas inmortalizadas en *El triunfo de la voluntad* [*Triumph des Willens*, 1935] de Leni Riefenstahl, el surgimiento de la hiperrealidad como lo atestigua un pasaje premonitorio de *La naranja mecánica* [*A Clockwork Orange*] de Ant-

hony Burgess, reproducido sin falta por Stanley Kubrick en su versión cinematográfica [1971] –"Es raro que los colores del mundo real parezcan reales de verdad sólo cuando se los ve en la pantalla" (Burgess 1962: 104; 2012: 197) –, y la conclusiva sustitución de lo real por su imagen en la visión distópica de *Matrix* y también en la más tranquilizadora de *The Truman Show*.

Fue Jean Baudrillard quien, a su manera y según su propio punto de vista, al extremar la acepción negativa de la estetización recogió la herencia de Walter Benjamin (la reproducibilidad técnica de lo estético) y de Marshall McLuhan (el medio es el mensaje), percibiendo en la técnica una nueva generación de sentido que se ofrece como dimensión estetizada. Del mismo modo en que la realidad es sustituida por la simulación, así también la producción responde a la seducción como principio que preside el orden de las apariencias, de los artificios, de los simulacros. Sobre todo. a partir de la segunda mitad de los años ochenta, Baudrillard, asumiendo como divinidad tutelar a Andy Warhol, ha identificado en la estetización un doble proceso: por un lado, la desmaterialización del arte ("desaparición" es el término utilizado o *vanishing point*, adoptando una fórmula anglosajona quizás más eficaz); por otro, la materialización de lo estético en forma operativa. Esto representa un paso ulterior con respecto al sistema de simulacros que orientaba la posmodernidad. Se ingresa en una "transestética" en la que el arte, proliferando en todas partes, se descubre comprometido en su propia desaparición. Sin embargo, Baudrillard nunca distingue entre "estético" y "artístico" y es precisamente a la luz de esta indistinción que la estetización asume rasgos ideológicos. El aparato estético de la realidad continúa funcionando, aunque sus contenidos se han tornado indiferentes a este mismo funcionamiento: "Toda la maquinaria industrial del mundo se ha visto estetizada, toda la insignificancia del mundo se ha visto transfigurada por la estética" (1990: 24; 1997: 22).

Es la técnica la que sostiene y realiza esta simulación total de lo real. La estetización penetrante en la que nos encontramos inmersos oculta el hecho de que es precisamente la ubicuidad de lo tecnológico "el arte de desaparecer": la virtualidad que mata lo real. Es la tesis de *El crimen perfecto* [*Le crime parfait*] de 1994, el texto en el que la idea de estetización confluye definitivamente con la de virtualización. En la búsqueda de una perfección, el ser humano se adhiere a este proyecto pensándose como artefacto, como máquina. Si Duchamp había deconstruido el objeto, le toca a Warhol deconstruir el sujeto identificando el yo con la máquina. El arte, en su acepción clásica, es, en este proceso en el que la imagen técnica presupone ya la eliminación del sujeto, una "periferia". Lo estético emerge como práctica de eterna artificialización de dimensiones que no tienen al centro al arte. En esta perspectiva, venir después de Warhol significa no tener que volver a "plantearse la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la inmanencia […] Inútil buscarle a nuestro arte una coherencia o un destino estético" (Baudrillard 1990: 25-26; 1997: 23-24).

Yves Michaud ha recogido esta mutación de lo artístico en lo estético a través de la metáfora de la "vaporización": el arte en la época del triunfo de la estética es un "estado gaseoso". A pesar de permanecer fiel a una visión artístico-céntrica de la estetización, es decir, una en que lo estético sigue estando identificado con lo artístico, aunque en nuevas formas, Michaud, en un tono menos apocalíptico que Baudrillard, configura un escenario en el que lo estético se reformula en prácticas esencialmente hedonistas. Parece entonces que la estetización no es tanto un problema de imposición tecnológica como de búsqueda del placer. La contemporaneidad está marcada por la paradoja de que el consumo de lo bello y de lo estético se da en un mundo que documenta la ausencia de obras de arte. Obviamente, esta paradoja subsiste solo si se mantiene la identificación entre lo

estético y lo artístico. Al desmaterializarse, el arte (y, por lo tanto, para Michaud también lo estético) se difunde negando su propio *status* clásico (el arte como obra, objeto concreto) y se transforma en experiencia: "Ahí donde había obras sólo quedan experiencias" (Michaud 2003: 9-10; 2007: 11).

La imagen de la vaporización recuerda un conocido pasaje del *Manifiesto del Partido Comunista*, donde Karl Marx y Friedrich Engels advierten en la acción disolvente de la burguesía con respecto al pasado su capacidad, incesante e indomable, de producir inestabilidad y revolución: "*Alles Ständische und Stehende verdampft*". Todo lo que es sólido y estable se evapora. Una frase que Marshall Berman considera como paradigma de la experiencia de lo moderno, tanto que la utiliza como título de su libro de 1982: *All That Solid Melts in the Air* [*Todo lo sólido se desvanece en el aire*], y que de alguna manera resuena en la fórmula de Zygmunt Bauman de una "modernidad líquida" que reemplaza a una época "sólida". El paso de un orden constituido por la vida productiva, que se consolida ideológicamente en el aplazamiento de la gratificación, en posponer el placer –tal como lo había ya descrito Max Weber–, al horizonte inestable del consumismo, que es al mismo tiempo hedonismo inmediato e insatisfacción reiterada. La posmodernidad ya había registrado una idea de experiencia no lineal y no progresiva, sino completamente inmersa en el "momento". La estetización hace de esta experiencia estética ("vaporosa", "líquida") el escenario exclusivo de lo real: el placer ya no es un principio a procrastinar ni a sublimar o reprimir ni, a la inversa, a liberar (según la utopía estética que conduce desde la *Educación estética del hombre* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*] de Friedrich Schiller a *Eros y civilización* [*Eros and Civilization*] de Herbert Marcuse), sino el mínimo común denominador de experiencias atomizadas que se reconocen en una única dimensión posible. La solidez de

lo artístico que la modernidad decimonónica había institucionalizado en los museos y en el saber académico se invierte en una fruición rapsódica, turística, activable humorísticamente, precisamente, en cada instante.

Michaud, al diagnosticar la condición del arte actual, puede por lo tanto indicar una doble lógica que amplía el discurso también a una estetización más difusa. Por un lado, la "vaporización del arte", la forma en que el arte (y su disfrute) asume una forma "difusa y vaporosa"; por otro, un proceso que "desarrolla una estetización de la experiencia en general: la belleza no tiene límites (*beauty unlimited*), el arte se desborda en todas partes hasta el punto de no estar en ninguna. *Así es la experiencia estetizada*" (Michaud 2003: 181; 2007: 149; énfasis original).

2. Niveles de estetización

La superposición de estetización y globalización está en el centro de los análisis de *Grenzgänge der Ästhetik* [*Fronteras de la estética*], el texto de Wolfgang Welsch de 1996 en el que la penetración ubicua de lo estético es diagnosticada a través de una dialéctica fundamental: profundidad/superficie. La estetización no es solo la exhibición de la inclusión de elementos estéticos en los variados fenómenos de la vida que, en teoría, no deberían revelarse estéticos (la política, la economía, el saber) o el refuerzo estético de dimensiones que ya están dotadas de esteticidad (la moda, el diseño, la tecnología), sino el síntoma de una nueva epistemología de la realidad. Es a la luz de esta acepción más problemática de la estetización que es comprensible cómo Welsch no ve en la posmodernidad una fase de ulterioridad (o alteridad) o antagonismo contra la modernidad, sino el modo de autodefinición de la modernidad contemporánea y es dentro de esta autodefinición que emerge lo estético como elemento connotativo

(cfr. Welsch 1987). La estetización es por tanto contemporáneamente nueva etapa de lo moderno y su legado. La estratificación de los procesos de estetización conlleva además un abandono definitivo de la identificación entre lo estético y lo artístico, que se podría asumir sin mucha discusión como el meollo de la estética difusa.

El primer nivel es la estetización que involucra la superficie de lo real (*Oberflächenästhetiesierung*). Se trata de una dinámica que el pop ya había hecho emerger: la estética de la superficie. En esta etapa se registra un "embellecimiento" (*Verhübschung*) de la experiencia cotidiana. Lo estético se difunde de forma invasiva surgiendo no solo en ámbitos de hiperestetización evidente (la moda y el diseño), sino en prácticas potencialmente infinitas (la comida, el turismo, el deporte y así sucesivamente). Son de hecho todas aquellas áreas de la experiencia estética apropiadas por el campo de estudios denominado *everyday aesthetics* ("un movimiento que, lejos de un enfoque estrictamente centrado en el arte, ha reconocido una continuidad entre las experiencias del arte y las experiencias pertenecientes a otros dominios de la vida", Irvin 2009: 136), que, refiriéndose a John Dewey, parte de la siguiente idea central:

> los objetos y actividades que no están esencialmente conectados al arte o a la naturaleza pueden tener propiedades estéticas y/o pueden dar origen a significativas experiencias estéticas. Por lo tanto, es oportuno extender el análisis estético virtualmente a todas las áreas de la vida (Irvin 2009: 136). [1]

[1] Cfr. Matteucci 2015a. Cabe señalar que la distinción delineada por Matteucci entre "hiper-estético" (la cotidianidad de lo estético) e "hipo-estético" (la esteticidad de lo cotidiano) está implícitamente operativa también en nuestro tratamiento (Matteucci 2015a: 13).

La realidad se autorrealiza como construcción estética: es el pasaje de lo estético aparente como esencia. Una transición que la posmodernidad ya había elaborado y que, en la terminología de Baudrillard, había sido sintetizada por el cambio del valor de uso en valor simbólico. Antropológicamente esta experiencia estetizada se declina en el hedonismo, en la búsqueda de un "goce sin consecuencias". El sujeto participa en esta incesante operación de *packaging* llegando a la construcción y al consumo de su propia imagen y de la de los demás: un proceso de "vidrierización" (Codeluppi 2007) que puede interpretarse como la etapa plenamente estetizada tanto de la alienación del sujeto como del fetiche de la mercancía.

A esta estetización superficial le sigue una más profunda. Aquí ya no está en juego un maquillaje de lo real, sino su estetización inmaterial. La simulación, el eje de esta construcción tecnológica de lo real, "ya no tiene una función imitativa, sino productiva" (Welsch 1987: 14). La profundidad de este segundo estadio trasciende las manifestaciones estetizadas que la modernidad ha atravesado (la utopía del alma bella, el culto posmoderno al hedonismo, las estrategias estetizadas de la economía) y se delinea como un escenario de desrealización: la realidad como construcción mediática. Es este el nivel que configura la identificación del *status* de *Homo Aestheticus* del sujeto contemporáneo. La afirmación de un *styling* del sujeto se vuelca, por lo tanto, en una doble condición que lo tecnológico atestigua. Una condición doble que Benjamin ya había intuido: la desrealización de la realidad es siempre una reconfiguración de la *aisthesis*.

Este escenario implica que la herencia de lo moderno es una estetización epistemológica. Lo estético que encontramos en la cotidianeidad es solo la superficie de una epistemología, es decir, la construcción de nexos entre realidad, conocimiento y verdad, que asume los rasgos y modalidades de un verdadero y propio *aestethic turn*. Un

proceso que tiene a sus espaldas una "protoestética", es decir, la historia misma de la estética que a través de dos momentos decisivos, Immanuel Kant (el carácter epistemológico de lo estético) y Friedrich Nietzsche (el carácter estético-ficcional del conocimiento), sienta las bases del giro estético de la contemporaneidad (Welsch 1987: 94-95). Esto provoca, y Welsch no deja de señalarlo, como todos los intérpretes de la estética difusa, la superación de la identidad entre estético y artístico para llegar a una visión transartística de lo estético, compendiada en la fórmula "la estética más allá de la estética".

3. Hacia la anestetización

Quedan pendientes problemas que la estetización deja abiertos y que pueden ser reconducidos a otras declinaciones. Si admitimos la opción, todavía válida, de leer la estetización a través de lo que se puede considerar su sinónimo, el "espectáculo", entonces también el diagnóstico de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo* [*La Société du spectacle*, 1967]), que traspone la crítica marxista de las mercancías al escenario del capitalismo de la comunicación, puede reclamar aún legitimidad para sí. El espectáculo de Debord no sería otra cosa que la estetización, cuantitativa y cualitativa, de los valores de la sociedad postindustrial, la modalidad en la que la mercancía muda en representación: "La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación" (Debord 1967: 15; 2009: 37; énfasis original). El espectáculo, forma contemporánea de la mercancía, no es, por lo tanto, una simple estética del entretenimiento, un ámbito circunscrito de un consumo que se explicita en las lógicas de la cultura de masas, "El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes" (Debord 1967: 16; 2009: 38). Para Debord, el siglo XX históricamente dio vida a dos formas de espectáculo: una "forma concentrada", típica de las sociedades totalitario-burocráticas (aquello que Benjamin había definido "estetización de la política") y una "forma difusa", específica de las sociedades liberales (lo que Theodor Adorno había señalado con la fórmula "industria cultural"). La naturaleza consumista de las imágenes contemporáneas conduce a una tercera etapa, la "forma integrada" –elaborada significativamente casi veinte años después, en los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* [*Commentaires sur la société du spectacle*] de 1988– en la que el proceso de espectacularización se identifica sustancialmente con las nociones de estetización y globalización y cuyas morfologías se evidencian en la incesante innovación de las tecnologías y en la absolutización de lo falso (el simulacro posmoderno) como paradigmas de los contenidos comunicativos. Una reflexión que resurge, actualizada, pero a ratos paradójicamente ya obsoleta, en el ensayo de 2013 de Gilles Lipovetsky, escrito en colaboración con Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* [*L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*]. Aquí, la estetización se considera como un proceso penetrante e invasivo de estilización de lo cotidiano en el que lo estético está sistemáticamente subsumido en el universo del consumo dando vida a un capitalismo transestético que se ramifica –y aquí emerge su carácter "difuso"– en cuatro áreas de influencia (la industria de la cultura, la estética de lo cotidiano, el mundo del arte y las industrias manufactureras que producen todo aquello que sirve a las tres primeras áreas). A esto se añade una revisión más ortodoxa del fetichismo de la mercancía de Marx, aunque situado en el escenario contemporáneo, como lo han hecho con propósitos aparentemente alejados, pero de hecho convergentes, Wolfgang Fritz Haug y Gernot Böhme. El primero, ya en 1971 con *Crítica de la estética de mercancías* [*Kritik der*

Mecacci, *Estética difusa*, 7-23

Warenästhetik], texto luego actualizado en 2009 con una parte dedicada al "capitalismo *high-tech*", ilustraba un primer análisis de la mercantilización de masas en la que lo estético, en términos marxianos, se revelaba como factor de consolidación ideológica. El segundo de estos autores, en *Capitalismo estético* [*Ästhetischer Kapitalismus*], de 2016, con una fórmula cercana a la de Lipovetsky, evoca la evolución de una estética que se ha transformado en escenografía económica. En el cuadro cada vez más globalizado de una verdadera y propia "economía de la estética", sugiere Böhme, el valor de uso y el valor de cambio, las estructuras socioeconómicas del capitalismo clásico, están integrados con el valor de "puesta en escena" del objeto-mercancía contemporáneo.[2]

Para concluir este recorrido resta un último punto a tener en cuenta. Este proceso penetrante e invasivo y, por ello mismo, difuso, ha hecho que en la contemporaneidad la experiencia estética se torne problemática precisamente en su fetiche privilegiado: la belleza. El tema obviamente se entrelaza con la marginación contemporánea de la obra de arte como centro predilecto de la experiencia de lo bello, aquello que había inaugurado la estética moderna, es decir, la estética del gusto del siglo XVIII. Como ha escrito Remo Bodei, la omnipresencia de lo estético trasciende ahora la obra de arte y se expande en el mundo de la vida: "el fenómeno contemporáneo de la 'estética difusa' se presentaría, así, como el vehículo de la progresiva desensibilización ante una inflación de belleza" (2017: 109; 1998: 96-97; trad. mod.). La experiencia estética, dentro de la estética difusa, asumiría rasgos contradictorios: por un lado, sería actriz activa de una estetización mediática; por otro, recuperando la esfera artística como dimensión de interpretabilidad infinita, se opondría como un verdadero contrapeso a la afirmación de la mediatización generalizada de la comunicación como espectáculo. Es difícil comprender o simplemente individualizar los procesos de esta operación de resistencia de lo artístico en un cuadro de desorientación general de las teorías, cada vez más incapaces de hacer frente a la velocidad de la reconfiguración de la experiencia estética dictada por los desarrollos tecnológicos. La fórmula "estética difusa" respondería a otra fórmula casi especular, la de "arte expandido", como sugiere Mario Perniola (2015), en la que el arte contemporáneo se reconocería en una genérica noción de artistización: ni el reconocimiento de valores precedentes (artisticidad), ni un proceso de absorción incontrolado de las prácticas de lo estético (artificación y, en sentido amplio, este caso también podría llamarse estetización), sino una red de relaciones y producciones de significados. "No hay nada que sea *arte* en sí mismo", pero deviene tal como mediación hermenéutica y productiva de un "conjunto de acciones y reacciones, teorías e iniciativas, objetos y narraciones, documentos y materiales de los más variados" (2015: 45; 2016: 50; énfasis original).

La globalización de lo estético, en la perspectiva trazada, no ha tenido tanto el efecto de eliminar esa brecha entre utopía y realidad que va de Schiller hasta las grandes ideologías del industrialismo estético, la de Bauhaus en particular, es decir, la idea de que la belleza (y el arte como su manifestación tradicional) viene al mundo a mejorarlo, como, en cambio, el de acentuar una concepción de belleza envuelta para regalo. Pareciera que la ubicuidad de lo bello, su inflación, anule sus propias características o las de lo estético en general. No se puede "estandarizar" lo que es excepcional sin cambiar sus cualidades[3]: la

[2] Para una introducción panorámica de esta evolución, me permito hacer referencia a lo sostenido hace ya varios años en Mecacci 2009.

[3] No por casualidad este es un problema advertido en modo significativo por la *everyday aesthetics*. Cfr. Leddy 2012.

estética difusa caería así en su contrario, expandiéndose en todas partes de hecho lo estético se vuelve irreconocible y la estetización se descubriría involucrada en la manifestación de su verdadera ontología, la anestetización.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD, Jean (1990), *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extremes* (Paris: Éditions Galilée) [*La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1997].

BENJAMIN, Walter (1982), *Gesammelte Schriften*, Band V. Teil 1 [GS V/1], ed. de Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp) [*Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Madrid: Ediciones Akal, 2005].

____ (2022), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducbilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, al cuidado de Fabrizio Desideri y Marina Montanelli (Milano: Feltrinelli).

BODEI, Remo (2017), *Le forme del bello* (Bologna: Il Mulino) [*La forma de lo bello*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor, 1998].

BÖHME, Gernot (2016), *Ästhetischer Kapitalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

BURGESS, Anthony (1962), *A Clockwork Orange* (London: Pan Books) [*La naranja mecánica*, trad. de Ana Quijada y Aníbal Leal Fernández, Barcelona: Booket, 2012].

CODELUPPI, Vanni (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società* (Bollati Boringhieri: Torino).

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

DEBORD, Guy (1967), *La Société du spectacle* (Paris: Buchet–Chastel) [*La sociedad del espectáculo*, prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2009].

DESIDERI, Fabrizio (2022), "I Modern Times di Benjamin". Introducción a Walter Benjamin (2022: VII-XLV).

IRVIN, Sherry (2009), "Aesthetics of Everyday", en Davies *et al.* (2009: 136-139).

LEDDY, Thomas (2012), *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life* (Toronto: Broadview Press).

MATTEUCCI, Giovanni (2015a), "Pratiche estetiche come design del quotidiano", en Matteucci (2015b: 9-24).

____ (ed.) (2015b), *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design* (Milano: Mimesis).

MECACCI, Andrea (2009), "La morte dell'arte e l'ascesa della merce design. Una narrazione contemporanea", *Aisthesis, Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2(2), 89-98.

MICHAUD, Yves (2003), *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* (París: Éditions Stock) [*El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, trad. de Laurence Le Bouhellec Guyomar, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007].

PERNIOLA, Mario (2015), *L'arte espansa* (Torino: Einaudi) [*El arte expandido*, trad. de Alberto Taberna, Madrid: Casimiro Libros, 2016].

WELSCH, Wolfgang (1987), *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim: VCH Acta Humaniora).

ESCRITURA RIZOMÁTICA Y ESQUIZOFRENIA EN LA *TRILOGÍA* DE SAMUEL BECKETT

· *Solange Heffesse* ·

Solange Heffesse
Universidad Nacional de Buenos Aires

Escritura rizomática y esquizofrenia en la *Trilogía* de Samuel Beckett

DOI: 10.36446/be.2024.66.362

Resumen
El presente trabajo se propone analizar el cruce de caminos que se da entre las escrituras de Samuel Beckett y Gilles Deleuze y Félix Guattari, desde la perspectiva de *El anti-Edipo* y *Mil mesetas*. La imagen esencial que los autores extraen de la literatura beckettiana es la del *viaje* o el paseo del esquizo, un viaje iniciático, intensivo e inmóvil, que se contrapone al autismo o la pérdida de realidad de la entidad clínica adaptada al asilo. Nuestro abordaje tomará como punto de partida tres nociones: el estilo beckettiano (definido a partir de la *Carta alemana* y *Tres diálogos*), la novela (en particular, su *Trilogía*) y la esquizofrenia de sus personajes, que funciona como inspiración para las subjetividades nómades deleuze-guattarianas.

Palabras clave
Estilo; Novela; Subjetividades nómades; Gilles Deleuze; Félix Guattari

Rhizomatic Writing and Schizophrenia in Samuel Beckett's *Trilogy*

Abstract
The present article aims to analyze the intersection between the writings of Samuel Beckett and Gilles Deleuze and Félix Guattari, from the perspective of *The Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*. The essential image that the authors draw from Beckettian's literature is that of the schizophrenic's journey, an initiatory, intensive, and immobile journey that contrasts with the autism or loss of reality of the clinical entity, adapted to the asylum. Our study will take three concepts as a starting point: Beckett's style (defined in the *German Letter* and *Three Dialogues*), the novel (in particular, his *Trilogy*), and the schizophrenia of his characters, which serves as inspiration for Deleuze-Guattarian nomadic subjectivities.

Keywords
Style; Novel; Nomadic Subjectivities; Gilles Deleuze; Félix Guattari

Recibido: 01/11/23. Aprobado: 12/04/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

"Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos"
(Deleuze y Guattari, 1980: 9)

El cruce de caminos que se da entre Samuel Beckett, Gilles Deleuze y Félix Guattari tiene múltiples entradas y salidas, por lo que es posible ingresar en él por vías distintas, trazando recorridos diferentes cada vez, aun cuando deban repetirse ciertas líneas, pasajes o pasos. En esta ocasión voy a retornar a la famosa *Trilogía* de novelas integrada por *Molloy* (1951)*, Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953), que Beckett compone entre 1948 y 1949. Pero en este caso voy a abordarlas desde la perspectiva de *Mil mesetas* (1980) y *El anti-Edipo* (1972),[1] habiendo trabajado antes su lugar en *Diferencia y repetición* (1968) en relación los conceptos de síntesis pasiva y de sujetos larvarios y también su presencia –menor pero relevante– en *Mil mesetas*[2] (algo que no puede más que despertar la curiosidad, teniendo en cuenta que Beckett es para Deleuze y Guattari uno de los ejemplos más acabados de lo que sería una escritura rizomática y que, según Deleuze, el devenir-imperceptible –un concepto central en la obra de 1980– es el problema fundamental para comprender la obra beckettiana).[3]

[1] Se cita la paginación de las ediciones en francés. Las traducciones son propias, salvo indicación contraria en el citado y la bibliografía.

[2] Véase Heffesse 2022 y 2023.

[3] Esto se materializa especialmente en el cortometraje *Film* (1965), que en palabras de Beckett muestra la "búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en la inevitabilidad de autopercepción" (Beckett 2017: 508). Deleuze lo analiza en "La mayor película irlandesa («Película» de Beckett)" (1993: 36-39). Allí señala que el *problema* que dramatiza la película es el siguiente: "Si es cierto, como ha dicho el obispo irlandés Berkeley, que ser es ser percibido (*esse est percipi*), ¿es posible escapar

Tanto en *El anti-Edipo* como en *Mil mesetas*, las obras de Beckett más citadas son las de la *Trilogía*, en especial *Molloy*, aunque se puede considerar que ellas funcionan en conjunto. Porque, de un episodio a otro, presentan la paródica y desesperada búsqueda de un yo insignificante, imposible de nombrar o identificar, mostrando cómo éste se disuelve progresivamente en la multiplicidad, bajo la forma de un "flujo de la conciencia" pero sin conciencia alguna. La *Trilogía* manifiesta la simpatía de Beckett por los personajes delirantes, en continuidad con los protagonistas de algunas de sus novelas previas, como *Murphy* (1938) o *Watt* (compuesta en 1942 y publicada recién en 1953). También ocupa un lugar importante en *El agotado* (1992), el ensayo que Deleuze le dedica al escritor irlandés enfocándose en sus piezas dramáticas para televisión, donde puede encontrarse la línea interpretativa nuclear de Deleuze sobre este autor. Las tres vías de acceso que voy a seguir en el análisis presente son: el *estilo* beckettiano –rizomático aún en su sobriedad–, la *novela* como género literario y la *esquizofrenia* de sus personajes (quienes se encuentran siempre "en perpetua involución, siempre en medio de un camino, ya en ruta", Deleuze y Parnet 1996: 38). La imagen esencial que Deleuze y Guattari extraen de esta literatura es la del paseo del "esquizo": un viaje iniciático, intensivo e inmóvil, donde la pérdida del yo se revela como una experiencia trascendental (Deleuze y Guattari 1972: 100).

Pero antes de avanzar, una pregunta se impone: ¿por qué resultaría interesante leer a Beckett con Deleuze? Mi hipótesis –en un sentido amplio– es que el estudio de Beckett como fuente de Deleuze permite despejar las connotaciones "alegres" y axiológicas que algunos de los

a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?" (Deleuze 1993: 36). También en sus cursos sobre cine, Deleuze sostiene que "el problema beckettiano por excelencia es cómo llegar a no ser percibido y a no percibir" (Deleuze 2011: 46).

conceptos de Deleuze han adquirido en la recepción habitual ("devenir", "agenciamiento" "desterritorialización", "producción deseante", o el propio "rizoma"). Esto se debe al cariz productivo que adquiere la negatividad (el agotamiento, la impotencia, el silencio, la imposibilidad, el fracaso, la inmovilidad) en la literatura beckettiana. De ahí resulta un contraste con Deleuze, que tantas veces es leído como el gran filósofo de la alegría o de "las pasiones alegres", del devenir-activo y sencillamente de "la vida". Un contraste que me parece fructífero para revisar nuestra recepción de un pensamiento tan complejo como el deleuziano, y para oscurecer el vitalismo que se desprende de su obra. Porque, de algún modo, el énfasis en la positividad ontológica de la filosofía deleuziana[4], cuyo objeto es poder pensar la *diferencia* por fuera de las dinámicas del pensamiento representativo y su correspondiente "imagen del pensamiento", logró establecer un *sentido común alegre* que permanece implícito en muchas de las lecturas que se llevan a cabo en torno a su filosofía y especialmente de su dimensión práctica. Estas interpretaciones reducen, a mi criterio, su potencial transformador, por equipararla al formato de construcciones de sentido propias del marketing motivacional, de lo que resultan meros clichés y juegos de palabras difíciles de pronunciar. Limitándose a constituir una alabanza de la alegría, el optimismo, la actividad y la creatividad –en desmedro de la vulnerabilidad, la pasividad y la opacidad–, la filosofía deleuziana corre el riesgo de convertirse en "un mero epígono de la literatura de autoayuda" (Gallego 2008: 22). Y así también puede convertirse en una poderosa

[4] Deleuze resume este carácter de su ontología a partir de la lectura que hace de Spinoza, diciendo que "la *alegría* ética corresponde a la *afirmación* especulativa" (Deleuze [1970] 1981: 43). Para Deleuze, la plena univocidad del spinozismo no deja lugar para lo negativo, ni al nivel de lo metafísico ni a nivel de lo práctico (aunque estas son dimensiones inseparables en el caso de ambos). Por lo tanto, la negatividad ontológica no puede ingresar en el pensamiento spinozista, y esto se traslada a la filosofía deleuziana: lo negativo se encontraría siempre del lado de lo derivado.

ideología del mundo neoliberal contemporáneo, afín a los regímenes afectivos y de subjetivación dominantes, signados entre otras cosas por el imperativo de una alegría individualista, meritocrática y unívoca, que repite incansablemente: "yo, yo, yo". Ante esta entronización del yo, comprobamos que leer a Beckett podría resultar un aliciente para una interpretación distinta.

Para comprender ese cariz afectivo de nuestro tiempo, recurrimos al trabajo de Sara Ahmed, quien describe al dispositivo de la felicidad por el que se rige la afectividad contemporánea como el de una *promesa* que se impone sobre el futuro para "achatarlo" y determinarle una direccionalidad prefijada, mediante una serie de discursos y técnicas de índole voluntarista que promueven la auto-superación, con el supuesto objetivo de alcanzar el "buen vivir". La felicidad es utilizada para "redefinir ciertas normas sociales como bienes sociales" (Ahmed 2019: 22-23) y permite "afectivizar normas e ideales sociales, generando la idea de que la proximidad relativa a estas normas e ideales contribuiría a alcanzar la felicidad" (Ahmed 2019: 35-36). El futuro se ordena, asignando premios y castigos a las acciones presentes, pero lo que para la autora realmente se produce a partir de esa promesa de la felicidad sobre el futuro, cuando se la establece como horizonte total de nuestra experiencia, es incomodidad, inadecuación y *malestar* frente a los ideales que se nos imponen por medio de ella y que casi siempre son inalcanzables. *Politizar ese malestar* que nos aqueja es una tarea necesaria porque, tal como señala Suely Rolnik cuando recoge la pregunta de cómo caracterizar al vitalismo deleuziano para intentar pensar el modo de subjetivación dentro de lo que ella llama "el nuevo pliegue del régimen colonial-capitalístico" en nuestro tiempo y desde nuestras latitudes, "al igual que en cualquier otro régimen, *es el modo de subjetivación que en él se produce lo que le imprime su consistencia existencial*, sin la cual no se sostendría" (Rolnik 2019: 30, énfasis añadido).[5] Su propuesta teórica responde a la urgencia de pensar cómo podemos, colectivamente, embarcarnos en el trabajo –micro y macro-político a la vez– de una continua *descolonización del inconsciente*. Una tarea de múltiples aristas, correlativa a la búsqueda de un vitalismo que pueda dar lugar a la convivencia con la incomodidad y la oscuridad y que acaso pueda conducir a que descubramos allí nuevas potencias.

Este es, en pocas palabras, el problema que enmarca y da sentido al estudio de la fuente elegida. Considero que el aporte de la revisión de Beckett como fuente para las subjetividades minoritarias, descentradas y nómades que se derivan de los trabajos de Deleuze y Guattari es abrir una lectura de estas figuras de la subjetividad que evite recaer en un optimismo ingenuo o en una mera exaltación de las pasiones alegres, las líneas de fuga, y la destrucción de todo aquello que pueda parecer firme. Entiendo que así se da lugar a la posibilidad de pensar la densidad ontológica de la negatividad en el marco de la filosofía deleuziana y la manera en la cual las "pasiones tristes" contribuyen a conformar la concepción de Deleuze acerca de las artes –y en particular de la literatura. En las menciones a Beckett (puntualmente a sus personajes) se deja ver una potencia compositiva de las "pasiones tristes" y la negatividad en el marco de la filosofía de Deleuze, que quizás en otros lugares cuesta advertir –aunque podrían mencionarse, por ejemplo, su lectura de personalidades literarias como Arthur Adamov, Herman Melville, Heinrich von Kleist, F. Scott Fitzgerald, Pierre-Simon Ballanche, algunas secciones de sus estudios sobre cine, o también los libros *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (1981) y *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988), por citar algunos. Porque, a diferencia de lo que sostiene Andrew Culp (2016), considero que es-

[5] Reseñado en: Heffesse 2020: 301-312.

tos elementos pueden encontrarse efectivamente en la obra deleuziana.[6] Estos se plasman también en las posiciones de algunos autores y autoras que conducen sus reflexiones con el interés de problematizar ese carácter plenamente luminoso con el que dicha obra suele asociarse. Tal es el caso de Rolnik y de Culp, pero también de Peter Pal Perbart (2016), David Lapoujade (2014), Mark Fisher (2011), Franco Bifo Berardi (2019, 2017 y 2013), François Zourabichvili (2002) y Fabrice Jambois (2016), cuyos trabajos contribuyeron a conformar la perspectiva desde la cual planteamos nuestro estudio sobre la obra de Deleuze.

1. Primera vía de acceso: el estilo

Comenzamos por la noción de *estilo*, a la que Deleuze y Guattari definen en *Mil mesetas* como un agenciamiento de enunciación, colectivo y singular a la vez, en contraposición a una supuesta expresión subjetiva de la personalidad de un autor o autora (Deleuze y Guattari 1980: 123). Nos situamos en la meseta "Postulados de lingüística", donde Beckett es nombrado junto con Kafka, Gherasim Luca y Jean-

[6] En cambio, Culp sostiene que su propuesta de un Deleuze *oscuro* (*Dark Deleuze* se titula su manifiesto) es un hijo monstruoso que él mismo le hace por la espalda, retomando la imagen de la operación violenta de la "inmaculada concepción" con la que Deleuze describe su propia manera de leer a otros filósofos (Culp 2016: 1; Deleuze 1990: 15). No obstante, destaco el mérito que tiene su denuncia en contra de lo que llama "la Imagen del pensamiento-Deleuze-feliz" o "canon de la alegría" (Culp 2016: 2), porque de algún modo lanza la polémica y la pregunta por el lugar de la negatividad en la filosofía de Deleuze, situándola en el marco del problema de su recepción. Su propósito es reconquistar la *intempestividad* de la filosofía deleuziana, que devino *demasiado* adecuada a nuestro tiempo, por la facilidad con la que algunas de sus nociones pueden ser reapropiadas por el neoliberalismo: la de fluidez de lo rizomático, la conectividad de elementos heterogéneos, el devenir-activo, el aumento de la creatividad y de la potencia de actuar, la proliferación de diferencias singulares cuando son leídas desde una comprensión individualista y meritocrática de la singularidad, etc.

Luc Godard. Los autores destacan que Beckett es más que un escritor, ya que su trabajo como dramaturgo para teatro y televisión muestra el desarrollo de una "pragmática interna" que reúne el tratamiento de elementos no lingüísticos (como gestos o instrumentos) en la variación continua que impone a su lenguaje (Deleuze y Guattari 1980: 124). Aquí Deleuze y Guattari se están refiriendo indirectamente al concepto de "literatura menor": una literatura que crea una lengua nueva al interior de la lengua en su uso mayor, para desterritorializar el lenguaje y el sentido común que éste trae implicado, dando lugar a su propia agramaticalidad.[7] Así, afirman que "lo esencial es que cada uno de estos autores tenga su procedimiento de variación, su cromatismo ampliado, su loca producción de velocidades y de intervalos" (Deleuze y Guattari 1980: 124), y no necesariamente una posición de extranjería efectiva. De todos modos, como es sabido, a partir de más o menos 1937, Beckett –siendo irlandés– se asoma a la escritura en francés, primero con algunos poemas breves y la traducción de *Murphy*, lengua que intercala con la escritura en inglés y entre las cuales aplica la auto-traducción. Para los autores, es con ese tartamudeo o bilingüismo, "multilingüismo" en realidad, "donde el estilo crea lengua. Es ahí donde el lenguaje deviene intensivo, puro *continuum* de valores y de intensidades" (Deleuze y Guattari 1980: 125). La *Trilogía* se compone enteramente en francés, en esos cinco años de encierro febril tan productivos en su trayectoria, entre 1946 y 1951, al que se deben también *Esperando a Godot* –publicada en

[7] "Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que «menor» ya no califica a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). […] Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto" (Deleuze y Guattari 1975 p. 33).

1952 y estrenada en 1953– y *Textos para nada* –publicada recién en 1955–, entre otras obras.

Para Deleuze y Guattari, Beckett es un artista que saca a la luz "afectos desconocidos o mal conocidos", como sostienen en *¿Qué es la filosofia?*, puesto que los distintos *estados* de sus personajes son "afectos tanto más grandiosos cuanto que son pobres en afecciones" (Deleuze y Guattari 1991: 165). Y esa pobreza de afección de algún modo da cuenta de la conformación de un mundo y de las fuerzas que los oprimen, en espacios en los cuales lo interior se confunde con lo exterior (Boxall 2002: 8). Para adentrarnos en la comprensión del estilo beckettiano recurrimos a dos textos críticos suyos que, a pesar de dedicarse a otros artistas, se considera que exponen los lineamientos de su propia estética: la *Carta alemana de 1937* (Beckett 1984: 51-54) y *Tres diálogos* (Beckett 1984: 138-145).

Según el primero, su estilo consiste en una "literatura de la *despalabra* (*unwort*)" (Beckett 1984: 54, énfasis añadido). Esto se refiere al modo en que para Beckett las palabras son un velo que debe rasgarse para mostrar lo que hay detrás (Cerrato 1999: 11). Deleuze cita esta idea al final de *El agotado* y al comienzo de *Critica y clínica* y recupera la imagen del "horadar" la superficie del lenguaje en su trabajo sobre Francis Bacon, con relación al trabajo del pintor contra el *cliché*. El lenguaje beckettiano presenta un combate en contra de la significación (Lecercle 2002b: 1-7). Conjuga una actitud irónica hacia las palabras *desde* las palabras mismas, ya que Beckett desconfía del poder del lenguaje para expresar y conocer el mundo, con "un lenguaje que se *despalabra*, que se encamina hacia el menos" (Cerrato 1999: 16) en su experimentación formal, aproximándose a la *sobriedad* con la que Deleuze y Guattari lo caracterizan. De este modo, la

vía minimalista de Beckett toma distancia de la "apoteosis de la palabra" que encuentra en su gran maestro Joyce (Beckett 1984: 53).[8]

Esta idea se vuelve operativa formalmente cuando se convierte en el procedimiento de una *escritura rizomática* (Deleuze y Guattari 1980: 35), comprendida como "proceso inmanente que destruye el modelo [como calco trascendente] y esboza un mapa [en la inmanencia], incluso si constituye sus propias jerarquías […] proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo" (Deleuze y Guattari 1980: 31). Se trata de una escritura cuyas variaciones proliferan y crecen "como la hierba", avanzando y retrocediendo por el medio, sin dirección preestablecida en sus asociaciones y rupturas, dirigida hacia cualquier lugar. "Por pura aporía o por afirmaciones y negaciones anuladas a medida que se las va postulando", como dice la voz narradora al comienzo de *El innombrable* (Beckett [1954] 2004: 5). En esa línea, en *El agotado*, Deleuze se pregunta:

[8] Deleuze y Guattari sostienen acerca de Joyce que su escritura conformaría un "sistema-raicilla", es decir, que no alcanza a ser rizomática, al modo de la beckettiana (aunque tampoco puede reducírsela a una escritura arborescente): "Las palabras de Joyce, precisamente llamadas "de raíces múltiples", sólo rompen efectivamente la unidad lineal de la palabra, o incluso de la lengua, estableciendo una unidad cíclica de la frase, del texto o del saber. […] El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. […] qué idea más convencional la del libro como imagen del mundo. Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple *hay que hacerlo,* pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, estando siempre sustraído, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multipücidad a constituir: escribir a n-1. Un sistema tal podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas" (Deleuze y Guattari 1980: 12-13). El estilo de Beckett reúne estos requisitos de sustracción creadora y sobriedad.

> ¿No habría entonces una salvación de las palabras, como un *nuevo estilo* finalmente donde las palabras se desvían de sí mismas, donde el lenguaje deviene poesía, de manera de producir efectivamente *las visiones y los sonidos* que permanecían imperceptibles detrás del lenguaje antiguo («el viejo estilo»)?" (Deleuze 1992: 104-105, énfasis añadido)

Esas imágenes, auditivas o visuales, son el "afuera" [*dehors*] del lenguaje al que este procedimiento pretende acceder y mostrar o volver perceptible: porque el propio lenguaje se compone de "visiones y audiciones no lingüísticas pero que sólo el lenguaje hace posibles" (Deleuze 1993: 9). Cuando distinguen el libro-rizoma del libro-árbol y el libro-raicilla, que se presentan como "imagen del mundo", Deleuze y Guattari dicen que la escritura rizomática se caracteriza justamente por el *agenciamiento* que establece con ese afuera.[9] El estilo de Beckett "procede a la vez por perforación y proliferación del tejido («una descomposición y multiplicación de tejido»)" (Deleuze 1992: 105).[10] Agrega "breves segmentos […] sin cesar" al interior de otras frases "para tensar completamente la superficie del lenguaje" (Deleuze 1992: 105). Las palabras crecen *entre* las frases, y tienden hacia el silencio o también hacia una sonoridad propia de lo oral y de la música (Janvier 1969: 173).

[9] "Un agenciamiento en su multiplicidad actúa necesariamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales. […] Ya no tenemos una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades tomadas de cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, nos parece que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera no tiene imagen, ni significación, ni subjetividad" (Deleuze y Guattari 1980: 33-34).

[10] El entrecomillado interior a la cita está en inglés en el original, por lo que debe ser una cita no referenciada.

Encontramos un ejemplo muy claro de este procedimiento rizomático en el poema *Comment dire* de 1988, publicado póstumamente en 1992, con el que se cierra *El agotado* y sobre el cual Deleuze dice en *Critica y clínica* que exhibe un balbuceo creador que pone a la lengua en un perpetuo desequilibrio, insertando partículas por entre medio de las frases (Deleuze 1993: 139-140).[11] A continuación, el fragmento citado por Deleuze:

> locura visto lo–
> lo–
> cómo decir–
> esto–
> este esto–
> esto de aquí–
> todo este esto de aquí–
> locura dado todo lo–
> visto–
> locura visto todo este esto de aquí de–
> de–
> cómo decir–
> ver–
> entrever–
> creer entrever–
> querer creer entrever–
> locura de querer creer entrever qué–
>
> (Beckett 2000: 271 y 273; Deleuze 1992: 105-106)

Lo interesante es que, para Deleuze, ese estilo rizomático "se elabora a través de las novelas y el teatro, emerge en *Comment c'est*, estalla en el esplendor de los últimos textos" (Deleuze 1992: 105)[12] en su

[11] Sobre el tartamudeo y la noción de expresión puede consultarse a Gaudlitz (2008).

[12] *Comment c'est* [*Cómo es*] es una novela de 1961 (la última que cuenta con esa extensión). Encuentra a su protagonista arrastrándose en un purgatorio de barro, y

mayoría más breves. Especialmente, aunque sea diferente al de su producción posterior, su estilo alcanza un ápice en las novelas de la *Trilogía*, y esto se evidencia cuando Deleuze pone a *El innombrable* como bisagra dentro de su estética (Deleuze 1992: 74). Según Deleuze, con *El innombrable* Beckett logra *agotar* la lengua con la que venía desarrollando sus novelas, tanto la Lengua I de nombres y objetos sobre los que se ejerce una ciencia combinatoria repetitiva, como la Lengua II, que corresponde a las historias y las voces de otros, y a los mundos posibles privados y ajenos en los que ellas nos introducen y nos envuelven, desprendiéndola de las facultades de la memoria y la razón para dar lugar al "devenir imagen" de las palabras – en lo que sería la Lengua III, propia de la imagen y la vastedad del espacio (Deleuze 1992: 79).[13]

El poema que citamos, el último que Beckett escribe, nos plantea la posibilidad de releer toda su obra bajo el signo de la "imposibilidad" y la "obligación de decir" (Margarit 2003: 8). Una idea fundamental

se divide en tres partes: antes de Pim, con Pim y después de Pim, que podrían dramatizar a la soledad, la violencia y el abandono. El cambio gramatical es grande respecto de los extensos párrafos de la *Trilogía*: consiste de breves fragmentos separados en párrafos, sin puntuación en las oraciones que los conforman. Su ritmo asintáctico se construye por la repetición de palabras y voces oídas por la voz que narra (esto sí en continuidad con la *Trilogía*).

[13] Esta es la teoría metalingüística que Deleuze expone en *El agotado*. Los tres tipos de lenguas corresponden a tres momentos en la producción beckettiana: la de los nombres de objetos puestos en serie (Lengua I) corresponde a las novelas y culmina con *Watt*, la de las voces de otros y sus narraciones (Lengua II) atraviesa *El innombrable*, el teatro y la radio, y por último, la Lengua de la singularidad de una imagen "afásica", en el límite de lo sensible, y de un "espacio cualquiera" (Lengua III), cuya expresión más adecuada se plasma en sus obras televisivas (Deleuze 1992: 65-74). Para un análisis de este texto consultamos el artículo de Pombo Nabais (2012: 99-117) y para sus implicancias en la filosofía del teatro de Deleuze, el de Perrone (2023: 139-168).

de *El innombrable* que aparece también en el texto crítico que es contemporáneo a ella, *Tres diálogos*, un escrito en forma de diálogo basado en la correspondencia de Beckett con su amigo George Duthuit y que examina la pintura de Tal Coat, Masson y Bram van Velde. Las reflexiones en torno a la actividad artística que allí se exponen se aplican a la poética beckettiana, que puede caracterizarse como una "estética del fracaso". Entre otras cosas, allí Beckett enuncia uno de sus principios rectores: "La expresión de que no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada desde lo que expresar, ningún poder de expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar" (Beckett 1984: 139). Esto da cuenta de que hay un programa consistente que atraviesa la literatura beckettiana a lo largo de toda su trayectoria, en los distintos géneros, dramáticos y literarios, en los que se desarrolla: la puesta en escena de esa imposibilidad y ese *fracaso* para expresar cualquier cosa, junto con una ética de la experimentación incesante. Así lo explica Margarit:

> El lenguaje debe ser forzado a decir, llevándolo hacia la repetición, al murmullo, y a un cierto vaciamiento de sentido. Los personajes beckettianos parecen no creer en sus palabras, son conscientes de que lo que dicen no determina ningún conocimiento de su entorno y a veces casi de su propia identidad. […] *La función del lenguaje, de este modo, se transforma en una manera de durar, de que pase el tiempo, ya sea a través de un dialogo quebrado con otros personajes o, incluso, a través de un monologo interior*. (Margarit 2003: 88-89, énfasis añadido).

Asistimos al despliegue de esto último en los sucesivos episodios de la *Trilogía*, que también se podrían entender como si plantearan la unidad de un "viaje inmóvil" en intensidad, donde los personajes, los espacios y las acciones que éstos emprenden son puestos en duda libro tras libro con mayor profundidad. Pero unificar de este modo ese

viaje intensivo no implica negar la multiplicidad inabarcable que cada novela presenta por sí misma: la multiplicidad de las digresiones, los desvaríos y los paseos que presentan, la "inseguridad ontológica" de sus personajes (Cerrato 1999: 24). Beckett lleva la técnica del monólogo interior a un extremo radical y a una indeterminación casi total, confundiendo esas voces supuestamente interiores entre sí, arruinando la coherencia de esos inciertos "personajes" que nunca son entidades cerradas y consistentes. Si acaso ese monólogo interior siguiera presuponiendo el sustrato de un sí mismo, de algo supuestamente interior, o al menos de ciertas reglas asociativas, Beckett logra descomponerlo completamente: sea fracturando a la primera persona en parejas complementarias –como en *Mercier y Camier*, compuesta en 1946 y publicada en 1970), en *Molloy* o en sus grandes piezas teatrales: *Esperando a Godot, Final de partida* (1957) y *Los días felices* (1961) – o bien diluyéndola en la impersonalidad de una tercera persona con la que ese yo se confunde –como en *Malone muere* y *El innombrable*. En todos los casos, se trata de personajes en tránsito, que carecen de cualquier tipo de unidad de acción o de carácter psicológico o moral que permitiría otorgarles una identidad definida (Gendron 2004: 51-52). Tal como sostienen Wilmer y Žukauskaitė, a la luz de los conceptos deleuzianos, los personajes de Beckett dejan de expresar una soledad o desesperación privadas para pasar a ser el índice de agenciamientos heterogéneos y múltiples (2015: 18).[14] Razón por la cual Deleuze (y Guattari) suele(n) referirse a ellos de manera colectiva: son manada, multiplicidad (Dowd 2007: 65-66), figuras liminales situadas en el borde de lo humano.[15]

[14] Žukauskaitė examina el concepto de *devenir-imperceptible* como programa en relación al *vitalismo* deleuziano –definido en términos de una potencialidad impersonal no-subjetiva y no orgánica vinculada a la dinámica de afectos intensivos desde los que se conforma una ética inmanente a los modos de existencia, en contraposición a lo que sería un sistema moral de principios trascendentes– (Žukauskaitė 2015: 60-77). Y analiza su operar en la obra de Beckett, cuyos personajes se esfuerzan precisamente por devenir imperceptibles: escapar al juicio moral y desarmar el dispositivo de subjetivación regido por la persona o el sujeto consolidado, significante y organizado, en favor de una subjetividad flexible, compuesta por "variaciones continuas y modulaciones, expresando diferentes grados de intensidad" (2015: 67). Esto daría cuenta de cómo aún en su inmovilidad y su parálisis, en ellos se manifiesta una virtualidad y un potencial de la vida que se resiste a ser negada (2015: 75).

2. Segunda vía de acceso: la novela

Las menciones de Beckett en *Mil mesetas* son mínimas, pero decisivas: en su mayoría son citas de apenas una frase. Además de las menciones en torno al estilo que ya estudiamos, aparece en relación a la fisura del yo en el contexto del análisis de "El crack-up" de Fitzgerald[16] –donde también se lo relaciona con el devenir "imperceptible y clandestino en un viaje inmóvil", (Deleuze y Guattari 1980: 244)– y en la conclusión, en la definición del concepto de "agenciamiento" –un concepto complejo que recorre todo el libro–, haciendo referencia al "territorio"[17]. En estas citas notamos que los autores recurren a Beckett para pensar la inseparabilidad y mutua inmanencia de las dimensiones por las que se componen los agenciamientos: por un lado, el aspecto territorial y estratificado o molar y, por el otro, su aspecto

[15] Deleuze y Guattari tratan ese carácter de la individualidad del personaje que se vuelve índice y borde de una multiplicidad con relación a *Las olas* de Virginia Woolf (1980: 308).

[16] "Sobre todos los viajes pesa la frase inolvidable de Beckett: «*Que yo sepa, no viajamos por el placer de viajar; somos imbéciles pero no hasta ese punto*»" (Deleuze y Guattari 1980: 244). La cita no referenciada es de *Mercier y Camier* (Bryden 2007: 116).

[17] "En su basurero o en su banco, los personajes de Beckett se hacen un territorio" (Deleuze y Guattari 1980: 629).

de desterritorialización de esos territorios –relativa y absoluta, las líneas de lo molecular y de fuga. En este sentido, se subraya la indisociable re-territorialización que este último aspecto conlleva –y que no debe leerse peyorativamente, ni como el mero opuesto del aspecto anterior. Es importante tratar de comprender la provisoriedad y fragilidad de estos procesos y de las coagulaciones que conforman, atendiendo a su simultaneidad y a su carácter impredecible y evitando en todo momento la axiología. En ese viaje "esquizo", desterritorializante, en el que se encuentran implicados, los personajes de Beckett logran trazar un camino, *hacerse un territorio*. La pregunta esencial es cómo: cómo establecer ese frágil equilibrio, cómo reterritorializar sin solidificar completamente.

La excepción –por su extensión– es la cita sobre la *novela*, que se encuentra en la meseta "Rostridad". Allí, Deleuze y Guattari vinculan a Beckett con la novela cortesana o caballeresca de Chretien de Troyes, a quien se le atribuye el origen del género:

> Es falso ver en las novelas de Beckett el final de la novela en general, invocando los agujeros negros, la línea de desterritorialización de los personajes, los paseos esquizofrénicos de *Molloy* o de *El innombrable*, su pérdida de nombre, de memoria o de proyecto. Es cierto que hay una evolución de la novela pero ella definitivamente no está ahí. La novela no ha cesado de definirse por la aventura de personajes perdidos, que ya no saben su nombre, lo que buscan y lo que hacen, amnésicos y atarásicos, catatónicos. Son ellos los que marcan la diferencia entre el género novelesco y los géneros dramáticos o épicos (cuando el héroe épico o dramático sufre sus ataques de locura, de olvido, etc., lo hace de una manera totalmente distinta). […] *Molloy* es el principio del género novelesco (Deleuze y Guattari, 1980: 213).

Así Deleuze y Guattari destacan el aspecto desterritorializante de estos personajes –sus agujeros negros, su pérdida de nombre y de proyecto– y vuelven a reparar en su pobreza de afección. Pero también subrayan el modo en que esa desterritorialización y esas líneas de fuga conllevan nuevas reterritorializaciones. Entiendo que ese doble aspecto se conjuga y se plasma en la figura de sus "paseos esquizofrénicos", que son ese proceso positivo de la esquizofrenia que intentamos caracterizar: una imagen vinculada a la experimentación que es central en *El anti-Edipo*, y que los autores toman, parcialmente, de Beckett, para dar cuenta de cómo la desterritorialización conlleva nuevas construcciones y nuevos *posibles*.

La hipótesis que proponen –según la cual las novelas de la *Trilogía* son novelas de aventuras– resulta extraña para cualquiera que se asome a su lectura, por la dificultad que se presenta para identificar esa historia: lo que sucede, quién habla, hacia dónde va, con qué fines actúa –si es que acaso efectivamente lo hace–, si los otros están ahí –y ¿dónde es ese ahí?– o si son meras voces que se escuchan o se escriben y con las que la voz hablante se entremezcla, aspectos que permanecen sin respuesta. Tampoco alcanza con reducir esas peripecias a aventuras "internas" o imaginadas, puesto que eso significaría ignorar el lugar que ocupa en la obra beckettiana la corporalidad –una corporalidad que reniega de la organización, en relación a la constitución de un mundo (Žukauskaitė 2015: 65-66)–, el problema de la percepción y la relación con el afuera, así como el cuestionamiento a la distinción tajante entre lo interno y lo externo –algo que el propio Deleuze también confronta cuando piensa esa relación del adentro con el afuera desde el concepto de "pliegue" (Ferreyra, 2019: 387-396). Lo cierto es que la trama, el curso de la acción, es lo menos distintivo en estas novelas. Pero Beckett se apoya en las estructuras clásicas del género, como la del camino del héroe, la novela policial o la centralidad del despliegue de una personalidad psicológica –que

podría presuponerse para el caso de las novelas tituladas por un nombre, como *Murphy, Watt, Molloy* o *Malone muere*, y que sin embargo lejos se encuentran de ello. Beckett busca subvertir esas estructuras *desde adentro*: su apuesta estética es afirmarlas como novelas, tal como señalan Deleuze y Guattari, aún con sus aparentes "fallas", con su fracaso para adecuarse. Veamos como sucede esto en cada caso.

En primer lugar, en *Molloy* se narra el devenir de dos personajes vagabundos, el entrañable Molloy y el antipático detective Moran, que mediante acontecimientos parecidos se dirigen hacia la decrepitud en trayectorias paralelas que simulan la *búsqueda de un yo* por dos vías, que son las dos partes de la novela (Janvier 1969: sin número de página). Primero, a través de una búsqueda de la madre –en el caso de Molloy– y luego a través de una búsqueda policiaca donde Moran persigue a Molloy. Ambos fracasarán en sus proyectos respectivos. Ese doble recorrido puede ser leído en términos deleuzianos como un "bloque de devenir", porque cada uno deviene otra cosa al entrar en relación, sin imitarse. Si al principio de la novela estos "personajes" se oponían, hacia el final parecen volverse indistinguibles cada uno respecto al otro y sus diferencias, imperceptibles. La novela comienza con un preludio que enuncia la situación inicial de Molloy en un párrafo breve: se encuentra en la habitación de su madre, sin saber si ella está muerta, pero ocupando su lugar (Beckett [1951a] 2010: 8). Sostiene que no recuerda su nombre y que se volverá cada vez más parecido a ella. A esto le sigue otro párrafo muy extenso donde las oraciones se vuelven más largas y enrevesadas. En él se describen sus aventuras y paseos, interrumpidos por largas digresiones –que pueden ser leídas como paseos *dentro* del paseo. La más memorable es la escena de "las piedras de succión", citada en *Diferencia y repetición* y *El anti-Edipo*, que ocupa casi diez páginas en las que Molloy explora todas las combinaciones posibles de distribución de sus piedras en los cuatro bolsillos de su ropa, repitiendo las frases por las que las

ordena (Beckett [1951a] 2010: 94-102). Molloy medita sobre cómo "mejorar" la efectividad de estas permutaciones según sus deseos de chupar una por una sin repetir, con *su espíritu y su cuerpo en tensión* (Beckett [1951a] 2010: 97), contemplándolas con ira y perplejidad en la playa frente al mar.[18] En la segunda parte, un mensajero ordena a

[18] Cito algunos fragmentos de aquel episodio: "Yo tenía, pongo por caso, dieciséis piedras, cuatro en cada uno de mis cuatro bolsillos (los dos de mi pantalón y los dos de mi abrigo). Tomando una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, y poniéndomela en la boca, la reemplazaba en el bolsillo derecho de mi abrigo por una piedra del bolsillo derecho de mi pantalón, que reemplazaba por una piedra del bolsillo izquierdo de mi abrigo, que reemplazaba por la piedra que tenía en la boca en cuanto terminaba la succión. De modo que siempre había cuatro piedras en cada uno de mis cuatro bolsillos, aunque no exactamente las mismas piedras. *Y cuando me volvían las ganas de chupar hundía la mano nuevamente en el bolsillo derecho de mi abrigo, con la certidumbre de que no iba a salirme la misma piedra de antes*. […] *Pero solo a medias me satisfacía esta solución*. Pues no se me ocultaba que, por una extraordinaria casualidad, podían estar circulando siempre las mismas cuatro piedras. […] De modo que me puse a buscar otra solución. Y empecé por preguntarme si no haría mejor transportando las piedras de cuatro en cuatro, y no de una en una, es decir, que mientras chupaba podía tomar las tres piedras que quedaban en el bolsillo derecho de mi abrigo y colocar en su lugar las cuatro del bolsillo derecho de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo izquierdo de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo izquierdo de mi abrigo, y por último en lugar de estas las tres del bolsillo derecho de mi abrigo y, en cuanto terminara de succionarla, la que tenía en la boca" (Beckett [1951a] 2010: 95-96, énfasis añadido). El problema es cuál es el método que puede adecuarse a su deseo: saber si se han chupado todas las piedras, una por una, como él quisiera, o si se han repetido algunas, y luego, si podría remediarlo agregando más bolsillos, y entonces, cuántos, y si podría repetir con éxito la hazaña una segunda vez: "para que todos los ciclos fueran iguales, […] hubiera necesitado, o bien dieciséis bolsillos, o bien tener numeradas las piedras. Y antes que fabricarme doce bolsillos más o numerar las piedras, prefería contentarme con la tan relativa tranquilidad de que gozaba en el interior de cada ciclo aisladamente considerado" (Beckett [1951a] 2010: 100-101). Nos encontramos ante el nivel *más bajo* y estúpido de la repetición en lo actual (en términos de *Diferencia y repetición*), pero éste da cuenta de un inconsciente problemático y diferencial, que no se

Moran buscar a Molloy, y esto lo lleva a abandonar su morada junto con su hijo rumbo a esa expedición. A diferencia de Molloy, que confunde su nombre con el de su madre, Moran cuenta desde el comienzo con la certeza de su nombre propio y del de su hijo, que se llama Jacques, al igual que él. Pero la certidumbre en su ser irá diluyéndose en el trayecto que recorre. Una característica importante en esta novela es la repetición que se da al interior de sus dos mitades, entre amores confusos, la presencia de lo policial, las bicicletas, el uso de muletas y la degradación corporal, los desvaríos filosóficos que los apartan de sus propósitos, la masturbación y algún episodio violento en el que atacan a alguien –un perro o un hombre en el bosque. Otra es su estructura cíclica o circular, por la que puede considerarse que al final, cuando Moran se sienta a escribir el informe de su pesquisa, lo que escribe sería la primera parte, que tiene a Molloy por protagonista.[19] Algunas lecturas indican que podría tratarse de un único personaje partido en dos. A los ojos de Deleuze y Guattari, la novela es una parodia de la estructura edípica, con su primera parte consagrada a la madre y la segunda al padre –por el lugar que tiene en ella la relación de maltrato entre Moran y su hijo. Por esta razón la citan tan frecuentemente en *El anti-Edipo*, y también por cómo exhibe el carácter maquínico del deseo en las secuencias esquizoides como la del episodio de las piedras para chupar, que da cuenta de "circuitos del deseo que pasan por alto los canales edípicos u otros canales predeterminados" (Bryden 2007: 122).

presenta al modo de una carencia (Osswald 2020: 95-98). Un inconsciente productivo vinculado a lo *maquínico* del proceso, en contraposición a lo mecánico (en términos de *El anti-Edipo*).

[19] Ese final repite y niega la frase del comienzo de la segunda parte: "Entonces entré en casa y escribí Es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía" (Beckett [1951a] 2010: 243).

En el caso de *Malone muere*, la trama propiamente dicha se resume en su título –es decir, Malone muere, algo que alcanzamos a suponer al final de la novela, aunque se trata de un acontecimiento que se anticipa constantemente,[20] sin llegar a presentarlo de forma directa. Ese acontecimiento imposible es la potencia oscura que mueve al texto, conforme al análisis deleuziano en *El agotado*. Nos enteramos del nombre de este personaje recién hacia las noventa páginas de la novela. Las aventuras que emprende Malone son las ficciones que él mismo inventa: ese frágil narrador escribiente, que se encuentra postrado en una cama, sin recordar cómo llegó hasta ahí ni qué tipo de asilo es, aunque tiene la certeza de que morirá pronto. En esas historias se plasma un "viaje en intensidad", y aunque no es seguro que impliquen traslados en la extensión, tal como Deleuze y Guattari sostienen, las intensidades que lo recorren en esas aventuras son reales y no imaginarias.[21] La corporalidad de Malone se define por su impotencia, reducida a dos extremos: el orinal para "cagar" y el tazón para comer, que alguien le vuelve a traer cada día y a los que se acerca gracias a su bastón con gancho (Beckett [1951b] 2020: 13). Lo que sí conserva en ese estado es la capacidad de escribir. Escribe para pasar

[20] Por ejemplo: "Ya no habrá más nada sobre mí. Ya no diré más yo" (Beckett [1951b] 2020: 120)

[21] "los paseos de las criaturas de Beckett son realidades efectivas, pero donde lo real de la materia ha abandonado toda extensión, como el viaje interior ha dejado toda forma y cualidad, para ya no hacer brillar tanto dentro como fuera más que intensidades puras conectadas, casi insoportables, por las que pasa un sujeto nómada. No es una experiencia alucinatoria ni un pensamiento delirante, sino una sensación, una serie de emociones y sensaciones como consumo de cantidades intensivas que forman el material de las alucinaciones y delirios subsiguientes. La emoción intensiva, *el afecto*, es a la vez raíz común y principio de diferenciación de los delirios y alucinaciones." (Deleuze y Guattari 1972: 100, énfasis añadido).

el tiempo y para sostenerse en la existencia, enumerando e inventariando sus posesiones,[22] confundiéndose cada vez más con los personajes que inventa, e interrumpiendo esas ficciones –sobre Saposcat, Macmann, Lemuel el enfermero– con extensas meditaciones acerca de su situación presente. Lo que leemos parecería ser eso que él mismo escribe (Cohn 2008: 169-170). En la última historia, el fracasado picnic en una isla, organizado por la señora Pédale (Beckett [1951b] 2020: 124) que sale al mar con un grupo de pasajeros (entidades indefinidas que podrían ser sus compañeros del asilo), encontramos la situación que Deleuze y Guattari citan en *El anti-Edipo* como ejemplo del paseo esquizofrénico, grupal en esta ocasión (Deleuze y Guattari 1972: 8-9 y 18-19). Su final es otro ejemplo de la escritura rizomática, y da cuenta del devenir-imperceptible entre Malone y Lemuel, que acaba de matar a dos marineros, a partir de sus instrumentos: el bastón, el lápiz, el puño, el martillo y el hacha ensangrentada.

> Lemuel es el responsable, levanta el hacha, en la que nunca se secará la sangre, pero no para golpear a nadie, no va a golpea a nadie, no va a golpear a nadie más, nunca más tocará a nadie, ni con ella ni con ella ni con ni con ni
> ni con ella ni con su martillo ni con su bastón ni con su bastón
> ni con el puño ni con su bastón ni con ni con el pensamiento
> ni en sueños quiero decir nunca tocará
> ni con su lápiz ni con su bastón ni
> ni luces luces quiero decir
> nunca eso es no tocará nunca
> no tocará nunca
> eso es eso es
> más nada.
>
> (Beckett [1951b] 2020: 125-126)

[22] "Es de este modo que el esquizofrénico, poseedor del capital más raquítico y más conmovedor, como por ejemplo las propiedades de Malone, escribe sobre su cuerpo la letanía de las disyunciones y se construye un mundo de paradas en el que la más minúscula permutación se considera que responde a la nueva situación o al interpelador indiscreto" (Deleuze y Guattari 1972: 19). Bryden explica: "Las preguntas perentorias son invasiones del espacio esquizofrénico, porque quienes las preguntan buscan recuperar la subjetividad vagabunda para su reincorporación a las mismas jerarquías sociales de las cuales este último está en fuga" (2007: 138).

Finalmente, en cuanto a la trama de *El innombrable*, la clave está nuevamente en su título, que podría traducirse como "lo" innombrable tanto en inglés como en francés: una entidad indefinida percibe una multiplicidad de voces e intenta determinar de dónde vienen y cuál es su relación con ellas, pero no logra capturarlas, ni capturarse a sí misma bajo ningún nombre propio. Ese "sujeto" hablante presenta la función de una ausencia, pero en su extrema negatividad Beckett logra darle forma a sus materiales, las palabras, llevándolas al límite de sus posibilidades y creando "una visión no reductiva del yo" (García Landa 1991: 62). La indeterminación espacio-temporal y personal de esa voz narradora se indica desde su primera línea: "¿Donde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin creerlo. Llamar a eso preguntas, hipótesis. Seguir avanzando, llamar a eso seguir, llamar a eso avanzar." (Beckett [1953] 2004: 5). Si las voces que oye son de otros, debería poder encontrarlos, y entonces los busca, dando lugar a un despliegue de paradojas, porque ese frágil yo no cesa de confundirse con ellas, siguiendo sus órdenes, alternando el uso de los pronombres entre la primera y la tercera persona y disfrazándose bajo distintos nombres posibles, como Mahood –que suena a "*manhood*", humanidad en inglés– o Worm –gusano en inglés– o los nombres de personajes de obras previas (Molloy, Watt, Murphy, Mercier y Camier). La extrañeza que esto produce se acrecienta si consideramos que para ese entonces muchas de las novelas previas no estaban siquiera publicadas. Mi hipótesis de lectura acerca de esta novela es que en ella se dramatizan

las confusiones que se dan entre un yo empírico y un yo trascendental –Ackerley y Gontarski, por ejemplo, examinan las variantes del *cogito* que aparecen en esta obra (2004: 263-266)– y que, por lo tanto, ésta le sirve a Deleuze como dramatización de la alteridad implicada en el concepto de "cogito para un yo disuelto" en el marco del empirismo trascendental deleuziano.[23] Más allá de su resistencia para significar y su disminución de la trama, los escenarios y del peso del *personaje* como categoría ontológica de aquel que carga con la acción, la novela se caracteriza por el ritmo y la densidad de su prosa poética, y por un monólogo compulsivo, tironeado entre la *imposibilidad* y la *obligación* de seguir. Ese principio estético (que ya analizamos) se plasma en sus palabras finales:

> Hay que seguir, no puedo seguir, hay que seguir, entonces voy a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que ellos me encuentren, hasta que me digan, qué esfuerzo extraño, qué pecado extraño, hay que seguir, quizás ya se hizo, quizás ya me lo dijeron, quizás me trajeron hasta el umbral de mi historia, delante de la puerta que se abre a mi historia, eso me sorprendería, que se abriera, voy a ser yo, va a ser el silencio, en el que estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir. (Beckett [1953] 2004: 155)

Las historias vienen de los otros, incluso la propia. Incluso ella nos encierra en el yo como consigna, ese al que nos conjuramos cuando decimos "voy a ser yo" (Deleuze y Guattari 1980: 107). "Voy a ser yo, va a ser el silencio": estas palabras registran a su vez la performatividad negada que encontrábamos en el final de *Molloy* y que puede encontrarse también en los últimos parlamentos de *Esperando a Godot*, donde Vladimir y Estragon dicen que se van pero no se mueven,

[23] Se desarrolla esta hipótesis más extensamente en un trabajo anterior (Heffesse, 2023).

dando a entender que la espera de algún modo continúa, aun a su pesar. Una contradicción irresoluble en la que se encuentra sumida la acción, que no es otra cosa que la pérdida de proyecto y de memoria a la que se referían Deleuze y Guattari. Según Deleuze, se trata de una "abstención activa" respecto de la acción: "se es activo, pero para nada. Se estaba cansado de algo; agotado, de nada". (Deleuze 1992: 59). Esa subjetividad paradojal, larvaria, sostenida en un frágil equilibrio entre lo activo y lo pasivo, es la que Deleuze lee en los esquizoides personajes beckettianos tan pronto como en *Diferencia y repetición* (Deleuze 1968: 107-108) y constituye el antecedente para la fluidez de las subjetividades des-centradas, provisorias y nómades que junto con Guattari elabora a partir de *El anti-Edipo*.

3. Tercera vía de acceso: la esquizofrenia

La *esquizofrenia* es la última vía de acceso que propongo para pensar el intrincado nudo que se crea entre Beckett, de un lado, y Deleuze y Guattari, del otro, aunque de alguna manera este aspecto sobrevuela el recorrido que hemos realizado hasta aquí. La esquizofrenia que muestran los personajes beckettianos se escapa de la significación y la organización y nos aproxima a comprender el sentido deleuze-guattariano de esta noción que deviene la punta de lanza de una crítica simultánea a la tradición psicoanalítica y al capitalismo y su historia. El esquizofrénico revela que el inconsciente funciona como una "fábrica" que produce y no como un teatro dirigido por principios trascendentes. Tampoco sugiere las pistas de un simbolismo que se deba interpretar y que, por lo tanto, solicitaría o reclamaría una posición de poder: la del intérprete/analista que viene a explicarle su verdad. Quizás por contrastar con esta crítica tan fuerte hacia el teatro como supuesto arte de la representación, Deleuze y Guattari excluyen de *El anti-Edipo* al teatro de Beckett, enfocándose en cambio

en su narrativa –aun cuando, a mi entender, *Esperando a Godot* no presenta otra cosa que un fantástico viaje inmóvil y desquiciante.

Como sostiene Philippe Mengue, en *El anti-Edipo* asistimos a una "reconsideración de las relaciones entre marxismo y psicoanálisis, que no son ya considerados como rivales en el cuadro de interpretación de los fenómenos humanos y sociales. Economía política y realidad libidinal del deseo no están más disociados" (2008: 271). Algunas premisas del planteo deleuze-guattariano son: a) que el inconsciente *es* deseo y el deseo *produce* lo real (Deleuze y Guattari, 1972: 37), cuestión que también supone que el deseo no puede definirse como carencia[24] ni pertenece a un "sujeto" individual (Deleuze y Guattari 1972: 33-34); b) que la "producción deseante" es del mismo tipo que la producción social, por lo tanto éstas no se encuentran escindidas.[25] El discurrir de los flujos del deseo pasa a ser, de este modo, una cuestión política y no un fenómeno superfluo, ilusorio, separado de "lo estructural" o de lo social. Y su devenir-fascista ocupará de ahora en más el lugar del "problema fundamental" de la filosofía política deleuziana, un problema centrado en la materialidad propia del deseo y en su funcionamiento real –sus agenciamientos podríamos decir, en términos de *Mil mesetas*– que ya no son cuestiones relegadas al

[24] "La carencia es preparada, organizada, en la producción social" (Deleuze y Guattari, 1972: 35). Esto apunta al problema de que si bien las síntesis pasivas del deseo son constitutivas ontológicamente, en efecto nunca son primeras: vienen siempre luego, en segundo lugar, respecto de lo social (Deleuze y Guattari 1972: 325-327).

[25] "Entre las máquinas deseantes y las máquinas sociales técnicas, nunca existe diferencia de naturaleza. Existe una distinción, pero sólo una distinción de régimen, según *relaciones de tamaño*. Son las mismas máquinas, con una diferencia aproximada de régimen" (Deleuze y Guattari 1972: 38).

ámbito de lo ideológico, ni al de una mera posición subjetiva (Deleuze y Guattari 1972: 36-37).[26]

Tal como explica Deleuze en "Esquizofrenia y sociedad", texto de 1975 incluido en *Dos regímenes de locos* que recupera el recorrido conceptual de *El anti-Edipo*: "hay artistas y escritores que nos han revelado mucho más que los psiquiatras y los psicoanalistas acerca de la esquizofrenia" (Deleuze 2003: 25). Deleuze se refiere a Samuel-Beckett y Antonin Artaud, dos de los referentes literarios más relevantes para el desarrollo de ese libro. Beckett es leído como un *sintomatólogo*: un escritor que permite superar las explicaciones por la negativa y las explicaciones "familiaristas" acerca del delirio, que Deleuze y Guattari adjudican a las teorías psicoanalíticas con las que discuten, porque entienden que ellas tornan *inaudible* al discurso de

[26] "En verdad, *la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas.* Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción. *Sólo hay el deseo y lo social, y nada más*. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son producidas por el deseo, en la organización que se desprende de él bajo tal o cual condición que deberemos analizar. Por ello, el problema fundamental de la filosofía política sigue siendo el que Spinoza supo plantear (y que Reich redescubrió): «¿Por qué combaten los hombres *por* su servidumbre como si se tratase de su salvación?» Cómo es posible que se llegue a gritar: ¡queremos más impuestos! ¡menos pan! Como dice Reich, lo sorprendente no es que la gente robe, o que haga huelgas; lo sorprendente es que los hambrientos no roben siempre y que los explotados no estén siempre en huelga. ¿Por qué soportan los hombres desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de *quererlas* no sólo para los demás, sino también para sí mismos? Nunca Reich fue mejor pensador que cuando rehúsa invocar un desconocimiento o una ilusión de las masas para explicar el fascismo, y cuando pide una explicación a partir del deseo, en términos de deseo: no, las masas no fueron engañadas, ellas desearon el fascismo en determinado momento, en determinadas circunstancias, y esto es lo que precisa explicación, esta perversión del deseo gregario." (Deleuze y Guattari 1972: 36-37).

la locura. Su escritura permite dar cuenta de cómo siempre *se* delira en un campo social histórico, porque todo delirio es del orden de lo político, lo económico y lo social.[27] Las secuencias de permutaciones y hábitos cotidianos y repetitivos de los personajes beckettianos –tales como piedra-bolsillo-boca, bicicleta-bocina-ano (Deleuze 2003: 19)–, las errancias y las máscaras de esos meros existentes anónimos que pueblan su producción literaria, inspiran la concepción deleuze-guattariana de la esquizofrenia comprendida, en su positividad, como movimiento vital: cuestión de deseo y de "proceso" y ya no el autismo, la disociación o la pérdida de realidad propias de la entidad clínica adaptada al asilo, alguien a quien algo "le falta", por lo que su subsunción a la operación psicoanalítica se vería impedida (Deleuze 2003: 24). Resumidamente: "en lugar de comprender la esquizofrenia en función de las destrucciones que introduce en las personas, o de los fallos y lagunas que causa en la estructura, hay que entenderla como *proceso*" (Deleuze 2003: 26). Y hay que entender que el enfermo no es ese proceso en sí sino, justamente, su detención. Se deja de lado la explicación negativa de una pérdida de realidad, pues "¿cómo referirse así a alguien que vive en una *insoportable intimidad* con lo real?" (Deleuze 2003: 26, énfasis añadido). En cambio, el "paseo" del esquizofrénico vendría a ser ese proceso positivo, intensivo, impersonal y desterritorializante que da cuenta de que hay otro funcionamiento posible del deseo: un circuito abierto a la huida por "líneas maquínicas" no previstas (Deleuze 2003: 18).

Desde el comienzo de *El anti-Edipo,* Deleuze y Guattari recurren a Beckett para diseñar al personaje conceptual del *esquizo*, mediante el

[27] "Incluso cuando parece que el delirio manipula temas familiares, las lagunas, las rupturas, los flujos que atraviesan la familia y la constituyen como esquizógena son de naturaleza extrafamiliar y hacen que el campo social entero intervenga en sus determinaciones inconscientes" (Deleuze 2003: 25).

cual pretenden deconstruir al complejo de Edipo y desarrollar su concepción positiva del deseo como proceso maquínico.[28] Concretamente, ese proceso consiste en una compleja dialéctica que se da entre dos polos inseparables: por un lado, las máquinas deseantes o máquinas-órgano y por el otro, el concepto artaudiano de "cuerpo sin órganos". Se trata de un proceso de "producción deseante" cuyo desarrollo sigue el juego de las tres síntesis del inconsciente: la síntesis conectiva de producción, la síntesis disyuntiva de registro y la síntesis conjuntiva de consumo.[29] En el primer capítulo, "Las maquinas deseantes", Beckett es citado para dar cuenta de la metodología de las tres síntesis[30] y en el segundo capítulo, "Psicoanálisis y familiarismo. La sagrada familia", lo citan a cuenta de las últimas dos síntesis de las maquinas deseantes.

Un ejemplo de la primera síntesis (de conexión entre maquinas deseantes) es la máquina-boca de Molloy, que se conecta con la máquina-bocina de su bicicleta, dándole un placer voluptuoso (Beckett [1951a] 2010: 20),[31] o con "la máquina completamente formada" por

[28] Algunos de los referentes a los que recurren para dicha propuesta son Jaspers y Laing.

[29] "Hay tres procesos maquínicos: hacer fluir y cortar (mundo de acciones y pasiones), inscribir (mundo de distribuciones y localizaciones) y consumir (mundo de los sujetos anexados a los dolores y a las voluptuosidades), combinados con las tres síntesis que contienen en su ejercicio (síntesis conectiva, disyuntiva y conjuntiva, respectivamente)" (Mengue 2008: 276).

[30] Esto sirve como argumento para pensar que aquí se da una continuidad con las síntesis pasivas de *Diferencia y repetición*, ya que Beckett es citado allí para presentarlas –aunque no voy a adentrarme ahora en esa discusión.

[31] "Querida bicicleta, no te llamaré bici, estabas pintada de verde, como tantas bicicletas de tu promoción, ignoro por qué causa. Con qué gozo vuelvo a verla. Me gustaría describirla. Tenia una pequeña bocina o trompeta en lugar de esos timbres que ahora os gustan tanto. *Hacer sonar esta bocina era para mi un verdadero placer, casi una voluptuosidad*. Diré más, si tuviera que establecer la lista de honor de las cosas que no me han dado demasiadas ganas de vomitar en el curso de mi interminable

seis piedras para chupar, un "bolsillo que suministra", otro "bolsillo de transmisión" y otro que recibe. La pregunta que este funcionamiento suscita no es la de qué podría significar, sino: "dado un efecto, ¿qué máquina puede producirlo? y dada una máquina, ¿para qué puede servir?" (Deleuze y Guattari 1972: 8). Pero ese flujo de conexiones no puede continuar al infinito: hay eventualmente un momento negativo de anti-producción o repulsión, que corresponde a la segunda síntesis (disyuntiva), y al "cuerpo sin órganos", que sería "la superficie misma sobre la cual toda la producción deseante viene a inscribirse" (Mengue, 2008: 277). Se trata de una disyunción "inclusiva" y no exclusiva, puesto que reúne aquello que desconecta,[32] sobre el plano de inmanencia: "*todo se divide, pero en sí mismo*" (Deleuze y Guattari, 1972: 91, similar en: Beckett [1951b] 2020:10). Esa inscripción "[…] no requiere de alguien que elija entre los términos contradictorios. Por el contrario, crea un sujeto esquizofrénico o transposicional que acoge a todas las posibilidades" (Žukauskaitė 2015: 65). Aquí los autores citan un episodio en el que Molloy es increpado por un policía con preguntas edípicas que buscan encuadrarlo dentro "del código social en vigor" (madre, padre, hijo), interrumpiendo con ellas el curso de su producción deseante, preguntándole cuál es su nombre y si su madre se llama igual, etc. (Deleuze

existencia, el bocinazo y trompeteo ocuparían un lugar de preferencia. Y cuando tuve que separarme de mi bicicleta le quité la bocina y la guardé […] Hablar de bicicletas y de bocinas, qué descanso. Por desgracia, no es de esto de lo que tengo que hablar ahora, sino de la que me dio a luz, por el ojo del culo si mal no recuerdo.»" (Beckett [1951a] 2010: 20, enfasis añadido. La última oración es citada en Deleuze y Guattari 1972: 8).

[32] "[R]esulta que la esquizofrenia nos da una singular lección extra-edípica, y nos revela una fuerza desconocida de la síntesis disyuntiva, un uso inmanente que ya no será exclusivo ni limitativo, sino plenamente afirmativo, ilimitativo, inclusivo. Una disyunción que permanece disyuntiva y que, sin embargo, afirma los términos disjuntos, los afirma a través de toda su distancia *sin limitar uno por el otro, ni excluir uno del otro,* es tal vez la mayor paradoja." (Deleuze y Guattari 1972: 90).

y Guattari, 1972: 20 y Beckett [1951a] 2010: 30). Pero Molloy, en tanto esquizo, rechaza dichos códigos:

> El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*, en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, […] incluso aceptando, cuando se le impone y no está irritado, el código banal edípico, con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que este código estaba destinado a excluir (Deleuze y Guattari, 1972: 21-22).

Pero el proceso no termina ahí: hay una tercera síntesis, conjuntiva o de producción de consumo, por la que, según los autores, un sujeto temporal y larvario es producido como residuo ante cada operación de corte sobre los flujos, de conexión y disyunción, es decir, como *efecto* de aquellas. Un sujeto vinculado a la dimensión *intensiva* del afecto y del devenir, cuya identidad es provisoria y descentrada, y al que Deleuze y Guattari ejemplifican con *El innombrable* y sus posibles nombres o "estados" –Murphy, Watt, Mercier– que nada tienen que ver con la familia (Deleuze y Guattari, 1972: 27). Es por esta síntesis que se crea una nueva subjetividad nomádica:

> Molloy y Moran ya no designan personas, sino singularidades que acuden de todas partes, agentes de producción evanescentes. Es la disyunción libre; las posiciones diferenciales subsisten perfectamente, incluso adquieren un valor libre, pero todas son ocupadas por un sujeto sin rostro y transposicional. Schreber es hombre y mujer, padre e hijo, muerto y vivo (Deleuze y Guattari, 1972: 91).

Finalmente, en el cuarto capítulo, "Introducción al esquizoanálisis", Beckett es citado en relación al proyecto esquizoanalítico. Primero,

en cuanto a la tarea negativa del esquizoanálisis –una limpieza del inconsciente: "Destruir Edipo, la ilusión del yo, el fantoche del superyo, la culpabilidad, la ley, la castración…" (Deleuze y Guattari 1972: 371)– y luego de su "indisociable" primera tarea positiva –"encontrar cuales son las máquinas deseantes de alguien, cómo marchan, con qué síntesis, qué devenires en cada caso" (Deleuze y Guattari, 1972: 404)–, que implica un rastreo de los índices de lo molecular. Esta tarea es continuada por la segunda tarea positiva, que tiene que ver con sopesar el modo en que se integran las dimensiones de lo molecular y lo molar, detectando las potencialidades esquizo-revolucionarias concretas de cada situación y las dinámicas de desterritorialización y reterritorialización que podrían darse en cada caso. Así reencontramos una cuestión con la que ya nos habíamos enfrentado: el problema no son los territorios en sí, sino precisamente *cuáles*:

> Lo fascista no es ni la estratificación, ni la codificación, ni la territorialización sino una cierta *modalidad de su relación con la línea de fuga*. En efecto, el problema no es ni el organismo, ni el código, ni el territorio; el problema son los organismos, los códigos y los territorios en tanto aspiran a poder mandar a cualquier precio sobre aquella instancia de composición, de conexión, de paso en que resultan producidos, efectuados, expresados. (Gallego 2008: 24, énfasis añadido).

En el capitalismo, en su afinidad con el psicoanálisis, el problema es que los territorios siempre son los que ya están disponibles (Deleuze y Guattari 1972: 335). La habitación de la madre de Molloy y el raquítico capital de posesiones de Malone vienen a ejemplificarlos (Deleuze y Guattari, 1972:19):

> Incluso el paseo o el viaje del esquizo no efectúan grandes desterritorializaciones sin tomar circuitos territoriales: el andar a trompicones de Molloy y de su bicicleta conserva la habitación de la madre como residuo de fin; las espirales vacilantes del Innombrable mantienen como centro incierto a la torre familiar en la que continúa girando […]. Todos nosotros somos perritos, necesitamos circuitos y ser paseados. Incluso los que mejor saben desconectarse, desengancharse, entran en conexiones de máquinas deseantes que reforman pequeñas tierras (Deleuze y Guattari 1972: 376).

La centralidad de las menciones a Beckett en el marco de la propuesta esquizoanalítica, junto con una consideración de sus posibilidades de desarrollo efectivas y del lugar que puede ocupar en ella el arte, amerita un estudio más detenido que queda pendiente para futuros trabajos. A modo de conclusión, vuelvo a enfatizar que la presencia de Beckett nos permite matizar aquellas lecturas que comprenden a la desterritorialización como expresión desenfrenada del deseo (incluso individual) y que condenan absolutamente la conformación de cualquier territorio. La pregunta que a mi entender indica el camino a seguir es: "¿Qué unidad molar formará un circuito suficientemente nómade?" (Deleuze y Guattari 1972: 382). El elemento intensivo que las novelas de la *Trilogía* revelan, cuando configuran –cada una a su manera– esa imagen del viaje esquizofrénico e inmóvil, continúa horadando beckettianamente sus agujeros, que generan nuevos territorios en la superficie de lo actual.

REFERENCIAS

ACKERLEY, Chris y GONTARSKI, Stanley (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett* (Nueva York: Grove Press), versión E-book.

AHMED, Sara (2019), *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, trad. de Hugo Salas (Buenos Aires: Caja Negra).

ALLIEZ, Éric (dir.) (1998), *Gilles Deleuze: une vie philosophique* (París: Le Plessis-Robinson) [*Gilles Deleuze. Una vida filosófica,* trad. de Ernesto Hernández (Cali/Medellín: Revista *Sé cauto* y Revista *Euphorion*, 2002].

BERARDI, Franco (2003), *La fábrica de la infelicidad*, trad. de Patricia Amigot Leatxe y Manuel Aguilar Hendrickson (Madrid: Traficantes de sueños).

____ (2017), *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*, trad. de Alejandra López Gafarielidis (Buenos Aires: Caja Negra).

____ (2019), *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad,* trad. de Hugo Salas (Buenos Aires: Caja Negra).

BECKETT, Samuel (1951a), *Molloy* (Paris: Minuit) [*Molloy*, trad. de Pere Gimferrer, Madrid: Alianza/Lumen, 2010].

____ (1951b), *Malone meurt* (París: Minuit) [*Malone muere*, trad. de Matía Battistón, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2019].

____ (1953), *L'innommable* (París: Minuit) [*El innombrable*, trad. de Matía Battistón, Buenos Aires: Godot, 2016].

____ (1984), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (Londres: John Calder).

____ (1992), *Quad et autres pieces pour la télévision (Trio du Fantôme, ...que nuages..., Nacht und träume)* (París: Minuit).

____ (2000), *Obra poética completa*, edición trilingüe, edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens (Madrid: Hiperión).

____ (2017), *Teatro reunido* (*Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas, Film*), trad. de José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens (Buenos Aires: Tusquets).

BOXALL, Peter (2002), "Samuel Beckett: Towards a Political Reading", *Irish Studies Review,*10, 2: 159-170 [DOI: 10.1080/09670880220148366].

BRYDEN, Mary (2007), *Gilles Deleuze. Travels in Literature* (Nueva York: Palgrave).

____ (2007), "Travelling on Foot and Bicycle: Self-locomotion in Samuel Beckett" en Bryden (2007: 116-154).

CERRATO, Laura (1999), *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra* (Buenos Aires: FCE).

COHN, Ruby (2008), *A Beckett canon* (Michigan: The University of Michigan Press).

CULP, Andrew (2016), *Dark Deleuze* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

DOWD, Garin (2007), *Abstract Machines. Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari* (Amsterdam: Editions Rodopi B.V.).

DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition* (París: PUF). [*Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delphy y Hugo Becaccece, Buenos Aires: Amorrortu, 2002].

____ [1970] (1981), *Spinoza: philosophie pratique* (París: Minuit). [*Spinoza: filosofía práctica*, trad. de A. Escohotado, Buenos Aires: Tusquets, 2006].

____ (1990), *Pourparlers* (París: Minuit). [*Conversaciones*, trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 1996].

____ (1992), "L'Epuise" en Beckett (1992: 57-106).

____ (1993) *Critique et clinique* (París: Minuit). [*Crítica y clínica,* trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1996].

____ (2003), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (París: Minuit). [*Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995),* trad. de José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2007].

____ (2011), *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo,* trad. de Sebastián Puente y Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus). [*La voix de Gilles Deleuze* (audios originales): www2.univ-paris8.fr/deleuze/, 1982-1983].

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972), *L'anti-OEdipe. Capitalisme et schizophrénie 1* (París: Minuit). [*El anti-Edipo*, trad. de Francisco Monge, Buenos Aires: Paidós, 2009].

____ (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure* (París: Minuit). [*Kafka. Por una literatura menor*, trad. de Jorge Aguilar Mora, Madrid: Editora Nacional, 2002].

____ (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (París: Minuit). [*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos, 1988].

_____ (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?* (París: Minuit). [*¿Qué es la filosofía?,* trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1993].

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1996) *Dialogues*, (París: Flammarion). [*Diálogos*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos, 1980].

FERREYRA, Julián (2019), "Resplandores en la caída: sobre los pliegues intensivos del océano ideal deleuziano" en Heffesse, Pachilla y Schoenle (2019: 387-396).

FERREYRA, Julián y PACHILLA, Pablo (eds.) (2023), *Deleuze 1968-1980: continuidades y rupturas. Deleuze y las fuentes de su filosofía X* (Buenos Aires: RAGIF ediciones).

FERREYRA, Julián y SOICH, Matías (eds.) (2020), *Introducción en «Diferencia y Repetición»* (Buenos Aires: RAGIF ediciones).

FISHER, Mark (2016), *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?,* trad. de Claudio Iglesias (Buenos Aires: Caja Negra).

GALLEGO, Fernando (2008), "Prefacio a un libro necesario" en Mengue (2008: 5-34).

GARCÍA LANDA, José Ángel (1991), "El centro ausente: el Innombrable de Beckett." *Atlantis*, XII, 2: 45-63.

GAUDLITZ, Erika (2010), "Stuttering in Beckett as Liminal Expression within the Deleuzian Critical-Clinical Hypothesis" *Deleuze Studies,* 4, 2: 183-205.

GENDRON, Sarah (2004), "«A Cogito for the Dissolved Self»: Writing, Presence, and the Subject in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze", *Journal of Modern Literature*, 28, 1 (Autobiography and Memoir): 47-64.

HEFFESSE, Solange (2020), "Curar la vida de su impotencia: palabras que afloran del nudo en nuestras gargantas", *Ideas. Revista de Filosofía moderna y Contemporánea*, 6, 11: 301-312.

_____ (2022), "Samuel Beckett en *Diferencia y repetición*" en Mc Namara y Osswald (2022: 71-89).

_____ (2023), "Sobre el agotamiento del yo en *El innombrable* de Samuel Beckett. Entre *Diferencia y repetición* y *Mil Mesetas*" en Ferreyra y Pachilla (2023: 19-32).

HEFFESSE, Solange, Pachilla, Pablo y Schoenle, Anabella (eds.) (2019), *Lo que fuerza a pensar. Deleuze: Ontología práctica I* (Buenos Aires: RAGIF ediciones).

JAMBOIS, Fabrice, (2016), *Deleuze et la mort. Chemins dans L'Anti-Œdipe* (París: L'Harmattan).

JANVIER, Ludovic (1969), *Beckett par lui même* (París: Éditions du Seuil).

LAPOUJADE, David (2016), *Deleuze. Los movimientos aberrantes,* trad. de Pablo Ariel Ires (Buenos Aires: Cactus).

LECERCLE, Jean-Jacques (2002a), *Deleuze and Language* (Nueva York: Palgrave Macmillan).

_____ (2002b), "Introduction: Deleuze, Beckett, Même Combat" en Lecercle (2002a: 1-7).

MARGARIT, Lucas (2003), *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío* (Atuel: Buenos Aires).

MC NAMARA, Rafael y OSSWALD, Andrés (eds.) (2022), *El enigma de lo trascendental: la relación Idea-Intensidad. Deleuze y las fuentes de su filosofia VIII* (Buenos Aires: RAGIF ediciones).

MENGUE, Philippe (2008), *Gilles Deleuze o el sistema de lo múltiple*, trad. de Julián Fava y Luciana Tixi (Buenos Aires: Las Cuarenta).

OSSWALD, Andrés (2020), "Síntesis pasiva" en Ferreyra y Soich (2020: 85-98).

PERRONE, Nicolás (2023), "Deleuze, Beckett y el teatro del agotamiento", *Boletín de Estética*, 63: 139-168.

POMBO Nabais, Caterina (2012), "Deleuze et Beckett: l'image comme épuisement du mot", en Pombo y Guerreiro (2012: 99-117).

POMBO, Olga y GUERREIRO, Antonio (orgs.) (2012), *Da Civilizacao da Palavra a Civilizacao da Imagem* (Lisboa: Fim de Seculo).

ROLNIK, Suely (2019), *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, trad. de Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damián Kraus (Buenos Aires: Tinta Limón).

WILMER, Stephen Elliot y ŽUKAUSKAITĖ, Audronė (eds.) (2015), *Deleuze and Beckett* (Nueva York: Palgrave Macmillan).

ZOURABICHVILI, François (1998), "Deleuze et le possible: De l'involontarisme en politique" en Alliez (1998: 335-358) ["Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)" en Alliez (2002: 137-138)].

ŽUKAUSKAITĖ, Audronė (2015) "Deleuze and Beckett Towards Becoming-Imperceptible" en Wilmer y Žukauskaitė (2015: 60-77).

ARCHIVO

Guillermo Goicochea es Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Sur (UNS). En esta última institución se desempeña como docente del Departamento de Humanidad desde 1999 hasta la fecha en "Historia de la filosofía oriental", "Historia de la filosofía contemporánea II" y "Antropología filosófica". Ha dictado seminarios de grado sobre temas referidos al pensamiento oriental. Realizó estudios de investigación y seminarios en la Universidad Imperial de Tokyo (2003-2005). Codirige el proyecto de grupo de investigación (PGI) "Perspectivas de la filosofía francesa posnietzcheana y su diálogo con Oriente: reflexiones sobre la subjetividad y sus vínculos con el lenguaje, la naturaleza y la técnica" (UNS). Editó los libros *Gramática de los medios. De la pérdida del sentido de la realidad al secuestro de la mirada en los mass-media* (2008) y *Extremismo y "Nihilismo" en la Filosofía Oriental*, de Vicente Fatone, selección, estudio preliminar y aparato crítico (2010). Codirige (junto a Maximiliano Crespi) el proyecto cultural y Editora 17grises. Fue director de EdiUNS, editorial de la UNS (2022-2023).

ARQUITECTURA Y DANZA

· Vicente Fatone ·

· Introducción de Guillermo Goicochea ·

Vicente Fatone

Arquitectura y danza

Introducción de Guillermo Goicochea
Universidad Nacional del Sur

DOI: 10.36446/be.2024.66.380

Resumen
En el escrito que aquí se rescata, publicado originalmente por la Universidad Nacional del Litoral en 1936, Vicente Fatone (Buenos aires, 1903-1962) concibe la danza y la arquitectura como modos privilegiados de acceso a lo absoluto. El filósofo argentino identifica la arquitectura como un infinito espacial y con una ascética, y a la danza, como infinito temporal, con una mística: mientras la primera es entendida como instauración de un mundo, la segunda es considerada como un ejercicio de libertad, que expresa lo divino que habita en el ser humano a través de un principio dinámico.

Palabras clave
Mística; Estética india; Divinidad; Ascética; Libertad

Architecture and Dance

Abstract
In the writing rescued here, originally published by the Universidad Nacional del Litoral in 1936, Vicente Fatone (Buenos Aires, 1903-1962) conceives dance and architecture as privileged modes of access to the absolute. The Argentine philosopher identifies architecture, as spatial infinity, with asceticism and dance, as temporal infinity: while the first is understood as the establishment of a world, the second is considered as an exercise of freedom, which expresses the divine that inhabits in the human being through a dynamic principle.

Keywords
Mysticism; Indian aesthetics; Divinity; Asceticism; Freedom

Recibido: 07/03/24. Aprobado: 15/04/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Fatone y la danza creadora, o cuando lo Uno se hace todo

Yo sólo creería en un dios que supiera bailar
Friedrich Nietzsche (KSA 4: 49)

Si danzar es afirmar el devenir, solo quien pueda danzar liviana y ligeramente podrá vivir una vida plena y ligera, afirmándola en su existencia, aunque esta se tenga que repetir infinitas veces. Quien danza se vuelve leve y habita ese espacio intermedio *entre* el cielo y la tierra, embriagado o extasiado y pleno de júbilo; ya ha decidido su propia libertad y esto lo vuelve un ser infinito, asemejándolo a un creador. Ha elegido su propio cuerpo, lo ha creado y con sus gestos y movimientos creará –en un acto libre– *su* mundo.

En los míticos tiempos griegos, Dionisos bailaba salvaje y alegremente, por fuera de los límites de la polis, la danza de la vida, colmando de entusiasmo a sus coribantes. Sin embargo, la danza no fue tema filosófico –salvo brevemente en Platón– hasta que fue abordado por Friedrich Nietzsche. Unos siglos antes, en la India, el divino Shiva danzante en su *nataraja* se mostraba poniendo en movimiento el cosmos, creando y destruyendo mundos; y junto a las bailarinas *devadashi,* que trasladaban a sus espectadores a la cercanía con lo divino en los templos, son los ejemplos retomados por Vicente Fatone en este breve y

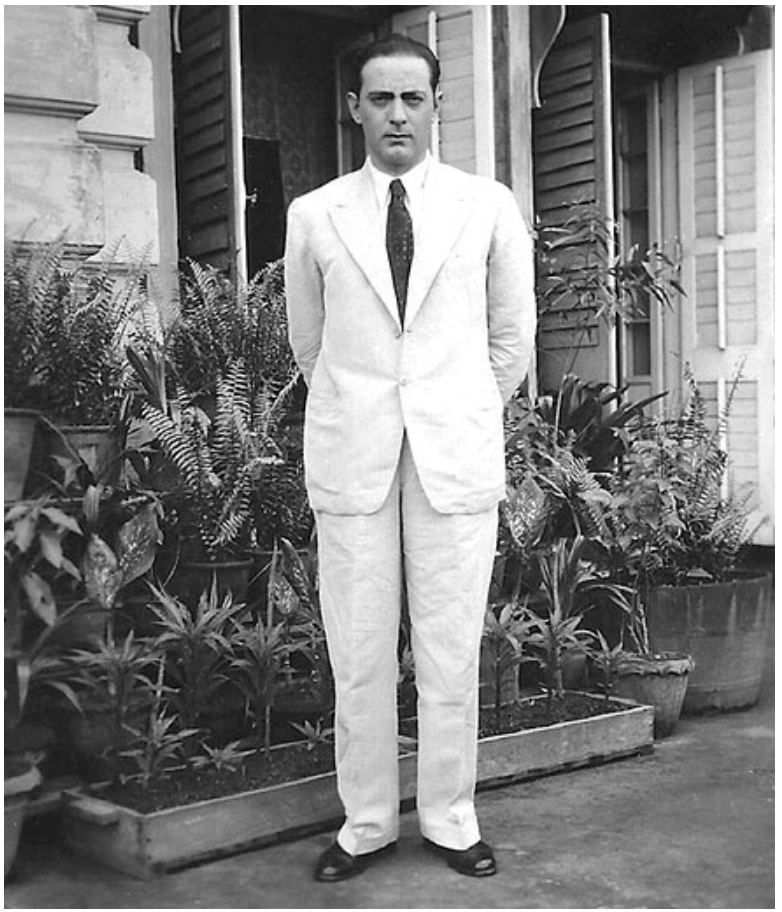
complejo escrito, titulado *Arquitectura y danza y* publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1936.[1]

El tema central del ensayo del filósofo argentino que aquí rescatamos es la relación entre la arquitectura, en tanto espacial, y la danza, en tanto infinito temporal, como manifestaciones estéticas de lo absoluto. Lo primero que descifra Fatone es el tema del espacio, su disposición, su demarcación, sus caracteres y su particular modo de mostrarse como aspecto sensible de lo divino, junto a su cualidad de expresión concreta: la arquitectura como praxis del espacio y la materia.

El espacio que ocupa la arquitectura con sus objetos sería –según Fatone– un *a-espacio*, una superación del espacio o un infinito. Este infinito espacial, como superación de todo espacio, es una característica de lo divino, al igual que la eternidad; en otras palabras, es una traducción de lo no-dinámico, de lo divino en tanto estático. A estas formas rígidas de la arquitectura, con las que se busca dominar el espacio, Fatone las define como una "ascética" que comprendería rigidez, recogimiento, silencio y éxtasis.

Naturalmente, hay un arco temporal en cuanto a los períodos ordenadores del pensamiento de Fatone. La sombra de un semicírculo lo une a Nietzsche en su convicción de pensar la danza como movimiento creador de esa obra de arte que, para Nietzsche, es el "ultrahombre" [*Übermensch*] con sus "pies ligeros" y, para Fatone, lo igualador del hombre y dios, un dios que se distingue del de los monoteísmos, acaso uno más oriental, no tan desértico, al que tal vez Nietzsche no hubiera rechazado de plano. Al fin y al cabo, quizás Dionisos y Shiva no sean

[1] Originalmente se trató de una conferencia pronunciad, en agosto de 1931, en las ciudades de Santa Fe y Rosario, con el auspicio del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral.



Vicente Fatone durante su primer viaje a la India, 1937-1938.
Archivo "Vicente Fatone", Universidad Nacional del Sur.

tan diferentes, ya que ambos disfrutan de danzar sobre todas las cosas: crear y destruir como modo de darse el cosmos.

La afinidad con Nietzsche es subrayada por el mismo Fatone. En *Arquitectura y danza* hay varios momentos en los que Nietzsche acecha entre bambalinas, aunque recién saldrá a escena con la cita del *Zaratustra* que cierra el escrito. Tal vez más sorprendente sea la relación que el lector puede entrever entre este ensayo y un texto casi contemporáneo, producido a miles de kilómetros de distancia, pero muy cercano en sus preocupaciones teóricas: *El origen de la obra de arte* (1935/36) de Martin Heidegger.

Me limito a ofrecer un par de ejemplos: coincidiendo en el modo de habitar de la divinidad en su templo y el júbilo de "hacer mundo" a partir de ese espacio, Fatone dice: "El templo griego es morada de un dios sin misterios e incapaz de suscitar preocupaciones en los hombres." (1931: 6). Heidegger, por su parte, escribe:

> Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada […] El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado. ([1935/36] 1977: 27; 1997: 70-71)

Ahora bien, mientras el elemento *silencio*, en tanto modo de manifestación de lo divino, se ensambla con la arquitectura y se conjuga con la eternidad (como libertad del no-tiempo), la danza aparece, en el escrito de Fatone, como la forma pura de la expresión religiosa. Si la arquitectura se materializa en la piedra, podemos decir, la música lo hace en el aire; ambas artes, sin embargo, tienen una estructura que no es del orden de los seres, sino de las formas y las leyes. La mediación entre

el espacio y el tiempo estaría dada por la música (tiempo/ritmo), ya que esta transforma la quietud en un espacio inteligible y cinemático.

Hay una clara diferencia entre el ascetismo de la arquitectura y la mística de la danza: se trata del modo de habitar y del modo de vivir, de cómo se ocupan los espacios divinos abiertos por el ser humano. "La eternidad de la danza se afirma reconociendo que, merced a ella, el hombre vive su obra y no en su obra", escribe Fatone, distinguiendo entre instaurar un mundo y habitarlo, dándole vida como una parte orgánica de ese cuerpo libre que baila (1931: 15). La danza, en contraste con la arquitectura, es creación dinámica, porque es expresión de la libertad, de una libertad creadora que hace que el ser humano pueda llegar a ser persona.

Pues el cuerpo humano que danza ya no es una simple cosa. Baila un cuerpo libre y creador que expresa lo divino que lo habita, ya que "la danza es conjunción de eternidad, de libertad (solo es absolutamente libre lo eterno) y de silencio" (1931: 19). El ser humano crea para ser libre, se crea en libertad, y por esto los bailarines renacen constantemente, se recrean una y otra vez como corporeidad y ritmo, afirmando el devenir de lo divino en el mundo al vincularlos en su danza creadora, creadora de ellos mismos y de su propia libertad en bucles: de la ascética a la mística, de la arquitectura a la danza, del arquitecto al bailarín, de lo estático a lo dinámico, de lo quieto a lo rítmico, hacia lo eterno e infinito, en silencio creador.

Fatone, permítasenos precisar, piensa la danza como algo más que el complemento de la arquitectura en la expresión de lo absoluto. Si la arquitectura constituye la ascética, la danza representa la mística. Ambas comprenden toda posible expresión de lo divino; mientras la primera da cuerpo a lo estático, la segunda introduce el principio de lo dinámico: la espontaneidad misma de la libertad.

Por lo demás, las notas características de la danza (espontaneidad, libertad, volición) son expresiones del goce festivo, del júbilo: la danza es una expresión festiva de lo divino y, como tal, se nos presenta despojada, desnuda, deconstruida o *deconstructiva*, podríamos decir. Fatone, en efecto, propone despojar a las cosas de su apariencia sensible, casi al ritmo del *Sutra de corazón*: masa, color, sonido, sabor, peso y dimensión. Lo que quedaría luego de este desmantelamiento es un solo resto inconmensurable, un *divinum aliquid*, un remanente de dios, un purísimo ritmo solo captable por un sexto sentido: el movimiento o, mejor dicho, la danza.

La respuesta más automática al desmantelamiento de los atributos o cualidades del ser, aquello con lo que nos encontraríamos en Occidente –desde el mundo griego hasta gran parte de la modernidad–, sería la sustancia, un *cierto esto*. Fatone, sin embargo, modifica la respuesta: el sustrato de todo sería la danza, que "vive en el fondo de todas las cosas y es la fuerza motriz de todos nuestros actos" (1931: 29). Fatone la ve obrante y presente en cada uno de nuestros actos, sentimientos y formas de expresión, en la poesía, la música y la filosofía. El movimiento de los cuerpos es un conocimiento superior a la razón, al pensamiento discursivo y a las construcciones del lenguaje: es la vida misma.

La danza se revela, así, como unión perfecta entre lo universal y lo concreto, entre el cosmos y lo humano; entre lo uno y el todo. Con esta función ontológica, aligera de todo peso óntico a nuestra realidad; la muestra liviana, de "pies ligeros", diría Nietzsche, con quien viene a coincidir Fatone una vez más. Espíritus libres, embriagados y entusiasmados, que repiensan la tradición filosófica occidental a través de la experiencia corpórea que exige la danza, pensadores alciónicos ambos, de una sabiduría de palabras silentes, de pies de palomas porque ellas


Departamento de Extensión Universitaria
SECCION PUBLICACIONES
Publicación núm. 14
Arquitectura y Danza
Conferencia pronunciada en Santa Fe y Rosario bajo el auspicio del Departamento de Extensión Universitaria
por
Vicente Fatone
Agosto 1931
Universidad Nacional del Litoral
República Argentina

Portada del folleto aparecido en 1931.
Archivo "Vicente Fatone", Universidad Nacional del Sur

traen las tempestades del saber vivir, Nietzsche y Fatone entienden que la quietud se emparenta con lo burgués, lo estático y lo racional, lugares de los que la divinidad se mantiene lo suficientemente alejada.

El dios que ultimaba Nietzsche no sabía bailar y, a causa de su inacción, su estabilidad e inmovilidad, agonizaba hasta morir. Ahora, en Fatone, se apresta a renacer —nuevo, distinto, totalmente otro— y su renacimiento ha de ser danzando. Dionisos y Shiva en su *nataraja* danzan vitales, libres, salvajes, irracionales y desmesurados; en su éxtasis unen a los dos pensadores en su instinto creador y su ejercicio de libertad para pensar. En ellos las ideas danzan y dan forma a un pensamiento pleno de religiosidad cósmica que ya no requiere de ningún dios para que el cuerpo vibre.

Fatone nunca desacopla la danza de la religiosidad, y mucho menos de la mística; sin danza la experiencia místico-religiosa sería imposible de vivenciar. Quien lleva a cabo esa experiencia es la bailarina o el bailarín: un cuerpo que es capaz de expresar la libertad divina debe ser un cuerpo de una sacralidad laica, carnal y profana: "Si la danza sigue a una experiencia divina, será mística y santa", dice Fatone, aludiendo a las *devadashi* (*deva*: divinidad, *dashi*: doncella) de la India, quienes se consagraban a la diosa Yellamma y cuya función era la de venerar y servir toda su vida a esta divinidad danzando en un templo (1931: 32).[2] Según Fatone (quien pudo conocer directamente a estas *devadashi*), eran educadas con altas y severas normas morales, ya que eran la cara visible y la expresión viva del templo.

[2] A partir de la ocupación y dominio inglés de la India pasaron a ser vistas como simples bailarinas que entretenían al público, al punto de ser consideradas meras prostitutas. Es un tema muy complejo de desarrollar aquí por cuestiones de espacio. Se las supones proscritas desde 1988, aunque se supone que aun unas 250.000 *devadashi* continúan ejerciendo sus danzas rituales en el sur de la India.

A partir de su corpóreo movimiento gramatical, de esas mínimas líneas (γράμμα) que se vuelven dinámicas, que se hacen cinéticas a través de un cuerpo danzante, los bailarines escriben su libertad instaurando un gesto creativo y se hacen uno con la divinidad que los habita. La articulación entre el cuerpo y la palabra que aparece escrita en ese movimiento es una forma de la ampliación de lo meramente religioso hacia lo místico, hacia un ámbito universal de cercanía de lo humano con la divinidad: la palabra danzada.

Fatone acepta el riesgo, la incomodidad de instalarse a pensar entre la filosofía y la danza, entre la negación del cuerpo en pos de un pensamiento puro y la expresión orgánica. Corporizar el pensamiento, dar carnalidad a las ideas, concreción al espacio y al tiempo, para abrir una reflexión sobre la gravedad de la arquitectura y la levedad de la danza, parece ser lo que lo motiva.

En *Arquitectura y danza*, Fatone asume su propia libertad creadora y se expone a perder –como lo hará tantas veces– su carácter de "filósofo académico" para atreverse a transitar nuevos caminos, potenciando y ampliando la relación entre lo conceptual-teórico y lo experiencial-práctico. Las palabras nietzscheanas del final del texto nos invitan a danzar libremente y nos recuerdan que los seres humanos solo debiéramos creer en un dios que supiera bailar.

REFERENCIAS

FATONE, Vicente (1931), *Arquitectura y danza* (Rosario: UNL)

HEIDEGGER, Martin (1997a), *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos (México: FCE).

____ [1952] (1997b), "El origen de la obra de arte", en Heidegger (1997a: 35-123).

NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín: Walter de Gruyter.

ARQUITECTURA Y DANZA

Una catedral debe ser considerada como conjunción de infinito y de silencio. Infinito que no es espacio ilimitado (recordemos las concepciones einstenianas de los espacios ilimitados pero finitos), infinito que no es todo el espacio sino superación del espacio, a-espacio, así como la eternidad no es un tiempo ilimitado, todo el tiempo, sino: a-tiempo. Infinito y eternidad: a-espacio y a-tiempo esenciales a lo divino.

Pero el infinito, aun siendo superación del espacio, es estatismo, traduce el aspecto no dinámico de lo divino. La arquitectura, pues, si tiende al dominio del espacio, a la expresión, con medios espaciales, del a-espacio divino, es ascetismo. Testimonio de esta aseveración, la misma rigidez de sus formas; rigidez que es recogimiento y éxtasis. Recogimiento y éxtasis: ascetismo.

El elemento silencio, que en la arquitectura se ensambla al infinito, no es privativo de la expresión arquitectónica sino inherente a toda manifestación de lo divino. Ese elemento debe, necesariamente, aparecer en cualquier expresión religiosa auténtica. Aparecerá, así, conjugado a la eternidad, a la libertad de lo atemporal, y nos dará la danza, segunda forma pura de expresión religiosa.

La arquitectura tiende, por definición, al dominio artístico del espacio y a su trueque en infinitud. La realización arquitectónica corresponde siempre a una determinada concepción del infinito; y la concepción del infinito corresponde también siempre a la concepción de lo divino. Así, en el arte griego, afirmada la existencia de dioses que sólo difieren de los hombres por la grandeza de sus virtudes y de sus vicios, la infinitud y la eternidad divinas no pueden exceder la espacialidad y la temporalidad humanas. La arquitectura griega crea espacios, pero espacios que tienen la misma organicidad de los dioses olímpicos. El templo griego es morada de un dios sin misterios e incapaz de suscitar preocupaciones en los hombres. La avidez de infinito no estaría allí justificada, pues el dios morador es corpóreo e inmediato. Para que el artista se empeñe en el dominio del espacio y tienda a transformarlo en infinitud, es preciso que el dios corpóreo e inmediato se convierta en dios espiritual y trascendente. La expresión equilibrada se hará entonces angustiosa ansiedad: la infinitud que el frontón del templo rehuía, será implorada al cielo por las manos en actitud de rezo de la ojiva nórdica; el templo, morada de un hombre que se proclama dios, se transfigurará en catedral, morada de un dios que se hace hombre.

El griego vive sereno en el mundo, porque ese mundo es para él todo su mundo. Sus concepciones se destacan en la nítida atmósfera de lo racional; sus manifestaciones tienen, como dijo Worringer –en quien podríamos hallar numerosos elementos que vigorizasen nuestra interpretación–, "el ritmo venturoso de lo orgánico". El hombre medieval, en cambio, vive atormentado en el mundo, porque ese mundo no es todo su mundo. La esperanza dilata el panorama de la vida. La racionalidad sigue levantando andamiajes maravillosamente equilibrados; pero esa racionalidad confiesa ahora su afán supralógico: alcanzar el dios refugiado en una trascendencia inaccesible. El tormento medieval halla en la arquitectura su perfecta expresión: así nos explicamos la audaz verticalidad de la catedral de Ulm, que merecería contener las naves de la catedral de Colonia.

De la misma manera, aunque parezca paradójico, podemos explicarnos la verticalidad de la arquitectura yanqui. El espíritu puritano renueva la tragedia del ascetismo medieval y con ella la aspiración al

Fatone, *ARQUITECTURA Y DANZA*, 67-95

infinito. El Woolworth Building podría ser el exterior de una catedral. Su mole gótica nos enseña, además, que es pueril hablar de un arte religioso y de un arte profano. El Woolworth no pierde su espíritu religioso porque su fin inmediato sea de orden burocrático. Y así tampoco pierden su espíritu religioso iglesias como la de Karl Moser, en Basilea, porque su torre sugiera la idea de una fábrica.

La pobreza, ha dicho alguien, ha salvado a la arquitectura. Entendamos por pobreza *ascetismo* y se nos. aclarará el sentido de toda la arquitectura contemporánea, ya esté representada por los hermanos Perret, por Le Corbusier y Gropius o por Corbett. El hormigón armado facilita, con su sencillez evangélica, esa salvación: basten, como ejemplos, las iglesias de Nuestra Señora, en Le Raincy, y de Santa Teresa, en Montmagny. En las construcciones de los hermanos Perret se descubre, sin embargo, el parentesco del espíritu francés con el espíritu griego; hay en ellas equilibrio, prudencia, el mismo equilibrio y la misma prudencia que exigieron, en las catedrales francesas, atemperar la osadía de las torres y que aconsejaron, no ha mucho, el rechazo del proyecto de los Perret para la iglesia a Juana de Arco. Pero acaso ese espíritu francés tenga el mérito de darnos en la arquitectura una expresión religiosa más conforme al sentir contemporáneo. La penumbra de las naves se ha clarificado en las iglesias de los hermanos Perret; hay en ellas luz, mucha luz, una luz reclamada por el dios que hoy sabemos "no pensamiento de los pensamientos sino júbilo de todos los júbilos". Quizá falte en esas iglesias una de las siete lámparas de Ruskin: la lámpara de la verdad. Las columnas, poco menos que inútiles, fingen soportar un peso que ya no necesita de ellas; adelgazadas, no han cobrado esbeltez sino que denuncian su fragilidad y nos tientan a eliminarlas.

Le Corbusier, Gropius, cuantos intervinieron en la exposición de Stuttgart, saben del fundamento ascético de la arquitectura. Con elementos sencillos, de la más desnuda geometría, quieren que una obra arquitectónica «nos emocione hasta colocarnos en un estado de deleite en consonancia con las leyes del universo», según las palabras del ex discípulo de los hermanos Perret, y que dé súbitamente «una impresión de orden en acuerdo con el orden del mundo». Generador arquitectónico, el plano puro; nada de añadidos: ni siquiera cornisas, ni siquiera marcos. La arquitectura que de ello resulta tiene todavía mucho de la organicidad griega; hay en las construcciones de esos artistas mayores evidencias de las posibilidades espaciales, aunque descubiertas a veces con excesiva aridez. El afán de infinitud no desaparece, sin embargo. En un proyecto del italiano Rustichelli notamos la tendencia a manifestar esa infinitud en el sentido de la horizontalidad; pero el proyecto no corresponde a una casa: es una terraza, sin la cual el resto revela su insignificancia de paralelepípedo. En el proyecto ruso para la Biblioteca Lenin de Moscú, la torre afirma con toda osadía su verticalidad; pero el cilindro, inestable, sostenido por vulgares cuñas que no pueden competir con el magnífico hallazgo de los arbotantes sustentadores de la verticalidad gótica, da una misérrima impresión de horizontalidad. Un simple hangar puede realizar mejor el dominio de los dos sentidos; un hangar es una ojiva atenuada, nada más que una ojiva, pero su dilatación horizontal le permite realizar por sí sola una construcción.

* * *

En su *Eupalinos*, Valéry quiso hermanar arquitectura y música. Sócrates ve que el templo es una especie de "*grandeur complète*" donde el hombre se cobija y vive. La música troca el espacio gramatical en espacio inteligible y cinemático. ¿Inteligible y cinemático? Tiempo, entonces; tiempo realizado por el hombre, tiempo en que el hombre

igualmente se cobija y vive. La música es templo en incesante rejuvenecimiento; el hombre, sumergido en los sones, es pitonisa en su cámara de humo. En ambos casos, el alma se arropa en sus actos. Vestidura de piedra: la arquitectura, la ley; vestidura de aire: la música, la libertad. Ni en la arquitectura ni en la música irrumpen seres nuevos que arrebaten al hombre esa comunicación directa con su acto. Queda excluido el modelo, el intermediario. Las dos artes son los ejemplos «de una estructura y de una duración que no son las de los seres, sino las de las leyes y de las formas». La arquitectura, ya nos lo dijo Le Corbusier, traduce el orden permanente del mundo; la música rememora el génesis continuo de ese mismo mundo, el génesis continuo que Sebastián Frank descubría al afirmar que Dios crea el mundo a cada instante, como el primer día. El *modelo* insospechado aparece. Y ese modelo –¿podría negarlo Valéry?– es la infinitud eterna: Dios.

No obstante esta hermandad, Sócrates sólo lamenta al arquitecto que en él pudo nacer y no nació. Ni él ni Fedro atinan a mencionar la danza. ¿Por qué? Porque están en un infierno *griego*. Ensalzan la música, sí, pues la música era la posibilidad extrema del espíritu griego incapaz de concebir aquel génesis continuo.

Si el artista máximo es el que abrevia el tiempo en eternidad, ese artista no puede ser el músico. La eternidad niega el tiempo; dice a éste (así en el pensamiento de Hello) las mismas palabras de Jesús a la madre: "¿Qué hay de común entre tú y yo?". La supuesta eternidad de la música está negada por su mismo germen temporal, por aquel su mismo aferrarse al espacio, por aquella su misma condición de *envoltura*. La eternidad de la danza se afirma reconociendo que, merced a ella, el hombre vive su obra y no en su obra. Sócrates desea haber sido arquitecto, haber vivido en su obra; no puede desear haber vivido su obra: era griego, está en el infierno griego. La música le es

una maravilla, no la comprende; quiere obligarla a un maridaje absurdo condenado a hibridez. Arquitecto, ve en la música un templo móvil, espacio inteligible; danzarín, habría visto en ella promesa de eternidad. Ciertamente, ¡qué gran arquitecto hubiera sido Sócrates! En pleno helenismo nos habría dado, en vez de la morada del hombre-dios, la residencia del Dios-Hombre.

Pero Sócrates puede comprender la danza; para ello debe hallarse fuera del infierno griego. Athikté, la bailarina, no es sombra, es cuerpo; Sócrates, Erisimaco, Fedro, conservan, ante ella, su ropaje carnal. Sólo así ha de efectuarse en el filósofo el descubrimiento de la danza. ¡Y qué descubrimiento trágico para quien, como él, sentía la presencia asediante del daimon! Athikté danza, y Sócrates, zaherido por la impaciencia de sus pensamientos, exclama "¡Diríase que el conocimiento ha encontrado su acto!"

¿Qué es conocer? Más aun, ¿qué es conocer, si el conocer encuentra su acto en la danza? ¿Cómo se concilia esta afirmación con el repetido consejo de Sócrates? "¡Conocer es, seguramente, no ser lo que se es!" No ser lo que se es. ¿Esto no significa dejar de ser? Sí, ya que dejar de ser lo que se es equivale al simple dejar de ser. ¿Cómo? ¿El consejo de Sócrates sería una hipócrita invitación al aniquilamiento? ¡Conócete a ti mismo… y suprímete! ¿El *tú mismo* era la nada? ¿Dónde impondría su presencia el daimon, si el *tú mismo*, al conocerse, se suprimiera? Solo, definitivamente solo, ¿qué sería del daimon?...

Quebremos la línea lógica, substraigámonos a su necesidad. Miremos, con Sócrates, Erisimaco y Fedro, a la danzante Athikté. Y escuchemos a Sócrates:

– Y el cuerpo, que es lo que es, ya no puede contenerse en la extensión. ¿Dónde ubicarse? ¿Dónde devenir? ¡Este UNO *quiere jugar al* TODO*! ¡Quiere jugar a la universalidad del alma! ¡Quiere subsanar su identidad por el número de sus actos! Cosa, se parte en eventos… Ya no se puede hablar de movimientos… Inmóvil en el centro mismo de su movimiento... Aislada, aislada, semejante al eje del mundo…*

Athikté permanece aislada. ¿Como su daimon?... Pero sabíamos que en aquel conocer Athikté se aniquilaba. Y el daimon, sintiéndose privado de la presencia que lo justificaba, también permanecería aislado, aniquilado. ¡El consejo socrático ha suprimido al *tú mismo* y al *daimon*!

No. El juego lógico está negando lo afirmado previamente: que el conocimiento ha encontrado su acto. No podemos hablar de un acto aniquilador, totalmente aniquilador. Sería una *contradictio in adjecto*. ¿Dónde está el misterio del "conócete a ti mismo? ¿Cómo el conocer, si conocer es no ser lo que se es, puede no suprimir al ti mismo y al daimon? De una sola manera. El daimon y el ti mismo, sin ser idénticos, han de ser uno. Conocer, concluiríamos, es ser; *ser lo que no se es: uno mismo*; ser uno mismo es ser el daimon. En otras palabras: conocer es comunicarnos con el daimon, es transformar en vivencia la presencia de Dios.

* * *

La danza es conjunción de eternidad, de libertad (sólo es absolutamente libre lo eterno) y de silencio. Complementa con la arquitectura la expresión de Dios. Expresión ascética la una, expresión mística la otra, ambas encierran toda posibilidad de expresión. Una gradación de las artes debe lógicamente partir de cualquiera de ellas para terminar en la otra; partir, mejor, del ascetismo arquitectónico, para

concluirse, luego de la inserción del elemento dinámico, en la libertad de la danza. Más exactamente: en la espontaneidad de la danza. Ninguna expresión puede aparecérsenos como libertad si se da en el tiempo, aun cuando la vivencia a que esa expresión corresponda se dé en la eternidad.

La libertad, la espontaneidad, la volición implican júbilo. La danza es expresión festiva de lo divino; pero cuando degenera en gimnasia, cuando se arrepiente y atemoriza de su propia osadía, cae en la espacialización para tornarse rígida: así en las danzas griegas. ¡Cuánta razón asistía a los berlineses que gritaban a Isadora Duncan: *¡Baila el Danubio Azul y deja esa reconstrucción de los coros griegos!* ¡Y cuántos motivos tenía a su vez Isadora para indignarse porque la Pavlova torturaba su cuerpo con prolongados ejercicios en barras!

Tan júbilo es la libertad, la volición, que cuando en el típico drama griego el artista quiere negar ese júbilo e infundirnos la sensación de lo trágico, nos inmoviliza entre las redes de lo ineluctable, del *fatum*. *Fatum*: rigidez espacial sofocando la espontaneidad del espíritu humano. De ese contraste, de esa violenta sujeción del espíritu a la rigidez fatídica, surge la tragedia; la tragedia y su antimáscara: la farsa. Tragedia y farsa son, por igual, resultados de esa tiranía. Bergson lo entendió parcialmente al darnos en *La Risa* los adelantos de su posible estética; ¿cómo pudo olvidar la tragedia?

Las danzas egipcias (y lo mismo las asirias, que con aquéllas imponen el ritmo a las danzas siguientes) parecen haber tenido, según muchos afirman, carácter astronómico. ¿Motivo de la peregrina afirmación? Muy sencillo: la armonía cósmica habría dado a los hombres el modelo de sus danzas. Luciano, el mordaz Luciano, compartió esta opinión. Nada más pueril, nada más candoroso: el hombre dióse a dan-

zar cuando vio que los mundos danzaban. Pero el hombre danzó mucho antes de comprender que el movimiento del sol, la luna y las estrellas era una verdadera danza frenética y también mucho antes de comprobar que un segundo movimiento –el de rotación– enriquecía la danza de los cuerpos celestes. En resumen, compartir aquella opinión equivaldría, más o menos, a suponer que el hombre inventó el trompo cuando descubrió los movimientos de la tierra. Nada más pueril, nada más candoroso; y nada más exacto, sin embargo, si nos adentramos en su verdadera significación. Toda la danza precristiana, pagana, fue rígida, lógica, como la danza de los mundos, como la armonía de las esferas. Espíritus dominados por el *fatum* sólo podían alcanzar expresiones desprovistas de libertad y de júbilo, expresiones hieráticas; a una cultura panteísta o politeísta (el politeísmo es un panteísmo al por menor) sólo podían corresponder expresiones naturalistas, cosmográficas. Del espíritu atento a lo fatídico, del espíritu *spectante et speculante* frente a una realidad única, equilibrada, debía obtenerse una danza gramatical: la danza pagana. El paganismo ignora que la danza es expresión de nuestro presente eterno; hace de ella una expresión conceptual, una expresión de lo determinado, una expresión racional y discursiva; un comentario, en fin. Por ello no debe extrañarnos que Luciano aconseje a los bailarines estudiar ahincadamente "cuanto ha sucedido desde el caos y el origen del mundo hasta Cleopatra", de manera que puedan "recordar fácilmente los episodios para expresarlos con gracia".

* * *

De Luciano a Isadora Duncan han transcurrido algunos siglos; no obstante, la concepción de la danza no había adquirido mayor complejidad en el espíritu de la bailarina norteamericana. Isadora Duncan no pensaba en el movimiento de los astros, pero sí en el de las olas ("mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido

seguramente del ritmo de las olas") y en el de las palmeras ("las palmeras me inspiraron ese ligero aleteo de brazos, manos y dedos de que tanto han abusado mis imitadoras, las cuales se olvidan de acudir a la fuente original y contemplar los movimientos de la palmera para recibir de ella la inspiración interna que ha de darse luego traducida en movimientos externos"). No nos asombremos. Luciano era, a pesar de todo, Luciano. Isadora Duncan fue una buena muchacha que aconsejaba sinceramente a los padres el estudio de la rotación de los astros para que engendrasen hijos más hermosos; una buena muchacha que leía entre bambalinas a Marco Aurelio y que se pasaba las noches deletreando la *Crítica de la Razón Pura* en busca de inspiración para sus danzas; una buena muchacha que, envuelta en una bandera argentina, quiso explicarnos coreográficamente, en un "cabaret" de Buenos Aires, qué significaba nuestro Himno Nacional; una buena muchacha que se atrevió a pronunciar un discurso elogiando la grandeza de Haeckel, y que escuchó enternecida esta respuesta del "sabio": – *Tu danza es comparable a todas las verdades fundamentales de la naturaleza. Es una expresión de monismo en cuanto procede de una fuente única y tiene una sola dirección de evolución*.

Isadora Duncan quiso llevar a Europa "un renacimiento de la religión por medio de la danza". Se suponía perfecta pagana, pero devota de San Francisco; y maridaba en su genealogía a Nietzsche con Juan Jacobo. En definitiva, ¿cuál era su ideal artístico? Combinar en un solo arte la música y el baile; convertirse en "un centro magnético que reuniese las expresiones emotivas de la orquesta". Es decir, la negación de la danza como arte puro, como arte en sí. El mismo criterio de Strauss, quien en una representación de Salomé negó a Maud Allan el derecho a agradecer los aplausos del público, argumentando que la danza no es un arte.

La danza, comentando a la música, restringe sus propias posibilidades, renuncia a su libertad y por ende a la misma esencia que la hace digna de la exaltación a arte en sí. Lo mismo dígase de la danza comentando a la poesía (hiporquemas griegas), al teatro (la versión de Julieta y Romeo hecha por Cocteau pretendía encarar la tragedia de Shakespeare como "ballet"), a la escultura, etcétera. Todo comentario es expresión indirecta, mediata; más claro: no es arte, sino crítica. El arte debe ser expresión plena de la intuición estética, debe agotar esa intuición. Las expresiones reelaboradas no pueden dar en su limpidez la intuición primera. Toda reelaboración se refiere al pasado, a una intuición no sorprendida en su presente purísimo.

Bragaglia, tan inteligente y tan moderno, incurre en un dislate mayúsculo al denominar a la danza *scultura vivente*. Hay en esa denominación un concepto mímico de la danza que llama a engaño. Por suerte, las ideas de Bragaglia son el mejor desmentido de aquella fórmula. Considerar a la danza *scultura vivente* significaría lo mismo no ya que relegarla a la condición de arte secundario, sino que quitarle toda posibilidad estética. La escultura viviente no valdría mucho más que los célebres "cuadros vivos". Si no concebimos la danza con música, la danza comentando a la música, tampoco podemos aceptar ni concebir la danza como realización cinemática de posibilidades escultóricas. Bragaglia supo burlarse de los defensores de la danza musical presentándoles un bailarín que parecía ajustar sus ritmos a los de la orquesta, pero que era sordo; y otra vez realizó la experiencia inversa, con el mismo fin: el teatro en absoluto silencio, Jia Ruskaia bailó sin convencer al público… a pesar de haberse ajustado a la música en sordina que sólo ella oía. ¿Cómo puede Bragaglia hablarnos de escultura?

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple

mecanismo, dice Bergson. Lo cómico, lo ridículo, es más bien rigidez que fealdad. E igualmente lo trágico, añadamos. La diferencia consiste en que la tragedia resulta del conocimiento del *fatum* y de nuestra resistencia a sometérnosle; la comedia, en cambio, surge cuando el *fatum* nos domina sin que lo sospechemos o cuando nos obstinamos en ejercer una libertad que hemos perdido. Este último es el caso de la danza repitiendo, o desenvolviendo, o traduciendo a la música; el caso de la escultura polícroma, de la *scultura vivente*, de las sinfonías de colores. ¡Sombras dispersas de la pesadilla en que tantos creyeron aferrar el arte único!

Para Rodolfo von Laban, la danza es la esencia. misma de las cosas, la cosa en sí, el noúmeno kantiano. Despojemos a las cosas de su apariencia sensible: dimensión, peso, masa, color, sonido, sabor y obtendremos siempre un residuo inconmensurable, un *divinum aliquid*, un ritmo purísimo. De otra manera: despojemos al ser de sus cualidades y tendremos su substancia. Ese ritmo purísimo, sólo aferrable por un sexto sentido –el sentido del movimiento–, es la danza. La danza vive en el fondo de todas las cosas y es la fuerza motriz de todos nuestros actos. Hay una danza de nuestras acciones, de nuestros sentimientos, de nuestro saber, de nuestras expresiones. La danza anima los versos del poeta, los acordes del músico, los pensamientos del filósofo; sin ella los versos no serían versos, ni los acordes acordes, ni los pensamientos pensamientos. Aún más: la palabra, el sonido, el pensamiento, son expresiones suyas pero inferiores y fragmentarias; su expresión plena, la única que la agota por completo es el movimiento corpóreo. Sólo éste es voluntad de vida perfectamente realizada. El sentimiento (sonido) y el intelecto (pensamiento, palabra) son tendencia, anhelo, aspiración hacia la vida; el movimiento de los cuerpos es la vida misma, toda la vida. Ahora bien: así como el sentimiento y el intelecto desembocan, madurándose, en la voluntad, así la lógica del sentimiento y la lógica del intelecto –lógica del sonido,

lógica del pensamiento– desembocan, madurándose, en la lógica de la voluntad, lógica de la danza, lógica que no sólo es más elevada y perfecta, sino también la única lógica verdadera, cósmica y humana, universal y concreta.

De Guido Manacorda tomamos esta rápida exposición del sistema "coreosófico" labaniano. El místico de la Italia contemporánea ha comprendido que un renacimiento de la danza no puede ser ajeno al renacimiento de la experiencia religiosa auténtica. Pero ¿la concepción de Laban es mística? No. La objeción se presenta automáticamente: identificar la danza con la vida universal equivale a negarla como arte. El arte es expresión o no es arte. De cualquier manera. Rodolfo von Laban defiende, aunque mal, una causa justa y verdadera. Sabe que la danza es júbilo, fiesta; se equivoca al suponerla esencia, al no reconocer que es expresión, al plantear el problema en términos ontológicos. Los resultados de su prédica se nos aparecen magníficos, no obstante la crítica despiadada del erudito André Levinson. No poca cosa es determinar la reunión de todo un congreso de danzarines para discutir las tendencias coreográficas y formar legiones de discípulos y también discípulos rebeldes como Mary Wigman.

Antón Julio Bragaglia es, si bien tan radical como von Laban en la negación de todo "mimetismo", mucho menos profundo que el alemán. Bragaglia cojea del otro pie. Ignora nada menos que el fundamento religioso de las manifestaciones místicas. Cuando Bragaglia considera santa a Carlota Bara (esa danzarina que tiene por musa a la Virgen María, y no a Terpsícore) lo hace con el simple propósito de eludir los lugares comunes de la ponderación, pero sin estar convencido de que la artista aprehenda, viva y exprese la realidad divina. Y en eso consiste la santidad artística: en aprehender, vivir y expresar lo divino. Una bailarina expresa siempre la libertad divina, mas no

por ello es una santa, así como no es un geómetra la abeja que construye un hexágono perfecto. Tampoco se expresa un concepto religioso cuando se habla de la santidad del cuerpo humano danzando. Bien mirado, ese criterio de "santidad" es un disfraz verbalista del pseudomisticismo sensual en que las danzas son simples *strumenta luxuriæ*. Carlota Bara danzará rezando; su inspiradora no será Terpsícore sino la Virgen; se presentará al público en hábito monacal. Perfectamente. La danza es siempre plegaria, plegaria en acción; pero hay plegarias y plegarias.

Si la danza sigue a una experiencia divina, será mística y santa. Examinada con espíritu pusilánime, esta afirmación suscitará escándalo. Recuérdese, sin embargo, que los primeros monjes cristianos se llamaron coreutas; recuérdese que muchos adeptos de la nueva religión se retiraban a los bosques a danzar; recuérdese que en todos los templos shintoistas hay una sala de baile; recuérdense los orígenes del teatro occidental y oriental; recuérdese que Rusia (el pueblo colectivamente más cristiano de la tierra, según Chesterton) nos ofrece una realidad coreográfica admirable, a pesar de las falsificaciones de tanto profesional; recuérdese que los mevlevis del sufismo son danzarines de un fervor religioso ejemplar.

Es un *cerchio* del purgatorio. Dante vio un episodio coreográfico historiado en la roca para enseñanza de los soberbios: el humilde salmista *trescando alzato* ante el Arca del Señor; en el octavo cielo, Juan Pedro y Santiago danzan y cantan, danzan veloces,

per simigliarsi al Punto, quanto ponno.

En el protoevangelio de Santiago, la Virgen, jovencita entonces de dieciséis años, es recriminada por el sacerdote a quien Annas ha su-

surrado que la hija de Israel está encinta. *¿Por qué has hecho eso, María?* –le dice– *¿Y cómo has envilecido tu alma y le has olvidado del Señor tu Dios; tú, criada en el Santo de los Santos; tú, que has recibido alimento de manos de un ángel y has oído los himnos angélicos y has danzado frente a Él?* Sí: pequeña aun, la Virgen María fue llevada a presencia del Señor; el sacerdote *la hizo sentarse en el tercer escalón del altar, y el Señor Dios mandó su gracia sobre ella y ella danzó sobre sus pies; y toda la casa de Israel la amó*.

Mucho podría decirse en contra del misticismo implícito en la danza. Fácil sería impresionar a aquellos mismos pusilánimes: explicándoles en qué consisten las danzas de las aisauas o hablándoles de las devadashi. De las aisauas nosotros diremos una cosa muy sencilla y clara: que acusan un misticismo al revés semejante al de los yezidíes, al de los espiritistas y, en una palabra, a todo el misticismo pagano desprovisto de júbilo. En cuanto a las devadashi, errados están quienes sólo ven en ellas *strumenta luxuriæ*. La devadashi (doncella de la divinidad) es educada dentro de las más severas normas morales que hacen de ella una "imagen viva del santuario". En sus danzas, las devadashi lo olvidan todo para atraer a los espectadores "a un mismo círculo mágico que es sentimiento artístico que linda y se funde con la fe más intensa". Tal afirma, al menos, quien las vio danzar en un templo de Madrás.

Los mevlevis del sufismo entienden la danza como plegaria, pero se extravían en las manifestaciones híbridas a que antes nos hemos referido. Los mevlevis recitan una plegaria mentalmente y sujetan a su ritmo los movimientos del cuerpo. La danza sigue siendo comentario, pues; la palabra subsiste. La danza, para ser plegaria simple, directa, debe conformarse con su propio lenguaje; si a alguien quiere imitar, ya tiene el ejemplo clásico: el titiritero de la Virgen. Toda expresión espiritual, íntimamente espiritual, de una espiritualidad que

participe de lo divino y sea lo divino mismo, debe recurrir al silencio. ¿Es necesario recalcar el significado que el silencio cobra en las mismas artes de la palabra y del sonido?

* * *

Dios es infinito y eterno. La superación del espacio con medios espaciales nos da un arte silencioso: la arquitectura; la superación del tiempo con medios temporales nos da otro arte silencioso: la danza. La arquitectura es plasticidad; la danza es ritmicidad. Para ir de la plástica al ritmo, para ir de la infinitud a la eternidad, hay que pasar por la palabra. La palabra es el obstáculo. En la gradación de las artes, el sacrificio paulatino del silencio (forma, color, palabra, sonido) nos acerca a la eternidad; y cuando, de nuevo en posesión del silencio, hemos alcanzado la libertad del ritmo, descubrimos la pérdida de la infinitud. Así la trágica sucesión: Arquitectura, Escultura, Pintura, Poesía, Música, Danza. Y otra vez se nos ofrece la imagen de la hipérbola con que cerramos un breve ensayo sobre el tiempo, de la hipérbola ávida del descanso que prometen las coordenadas en cruz. Asíntotas de la hipérbola: plasticidad y ritmicidad puras. Para acercarnos a una asíntota es necesario que nos alejemos de la otra. La conquista de ambas es el ideal imposible. Imposible, porque plasticidad y ritmicidad, infinitud y eternidad, comulgan en un Punto que la hipérbola humana jamás sorprenderá en su trayectoria. La hipérbola sólo puede aspirar al reposo en las coordenadas. El Punto, la *coincidentia oppositorum* es de una trascendentalidad insuperable.
Todo arte es plegaria. Plegarias extremas: ascetismo y mística. A los amantes de los encasillamientos: Plegarias ascéticas: arquitectura, escultura, pintura; plegarias místicas: poesía, música, danza. (El poeta no es un místico fracasado, como pretende Brémond. Lo mismo daría decir que el escultor es un asceta fracasado. Gradación no signi-

fica jerarquía estimativa). De la arquitectura a la danza; de la gramática (grammê, línea) a la cinética; de la infinitud a la libertad. La coincidencia sólo se da en Dios, en el creador de la arquitectura danzante del universo.

Insistamos. Silencio e infinitud: expresión ascética, fatídica; silencio y eternidad: expresión mística, libre. A su discípulo Pancakanga, el arquitecto, es a quien Buda explica con mayor precisión la conquista del ascetismo. ("Con cuatro cosas, yo digo, arquitecto, un hombre alcanza el perfecto bien, el sumo bien; conquista el más alto objeto del ascetismo"). No es a Pablo, sino a Pedro, a quien Jesús encomienda la construcción de la iglesia inmutable, fija, rígida; y es a la Virgen María, mística entre las místicas, a quien el sacerdote hace danzar ante el Señor.

¡Más allá de la palabra, alma mía; más allá de la palabra! imploraba Jia Ruskaia. Más allá de la palabra, substraído a la sujeción espacial, a la tiranía del *fatum*, el cuerpo humano danza libre. La posibilidad infinita de sus movimientos –¡que deberían no repetirse jamás, porque el espíritu no se repite ni sus procesos son pasibles de reversión!– asegurará la legitimidad mística de esa plegaria. Pero, repitámoslo: es necesario, antes, vivir lo divino; sólo así alcanzaremos ese grado sumo de la contemplación subsiguiente al recogimiento y a la quietud: el transporte, que dicen los teólogos.

Una vez más, despreocupémonos de los pusilánimes. Mijol, la hija de Saúl, se burló de David porque éste había danzado desnudo ante el Arca. El Señor condenó a esterilidad a Mijol. Castigo simbólico.
Despreocupémonos de los pusilánimes. Repitamos la invitación a la danza, de Guittone d'Arezzo:

Vegna, vegna, chi vole giocundare
e a la dansa se tegna.
…….
Or venite, venite e giocundate,
sponse del mio Signore e donne mie,
e de tutt' allegressa v'allegrate,
amando Lui de pur cor ciascun die:
isdegna, isdegna, bon cor, ciò che non pare
ch' al suo Segnar ben s'avvegna.

Tegna, tegna, chi cher pene penare,
e a tua dansa non vegna.

Y atrevámonos, también, a repetir la honda meditación de Zarathustra: *Yo no podría creer sino en un Dios que supiese danzar… Ahora soy alado, ahora vuelo. Ahora danza un Dios para mí…*

Comentarios Bibliográficos

Federico Monjeau. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023, 151 páginas

Publicado originalmente en 2004, *La invención musical* es el primer libro de Federico Monjeau. Las ideas reunidas en él responden, sin embargo, a un largo proceso de elaboración. Muchas páginas encuentran antecedentes inmediatos (más de los que se reconocen en el Prólogo) en los ensayos que el autor publicaba desde 1989 en *Punto de vista*, paralelamente a su trabajo como profesor de la Universidad Nacional de Buenos Aires y como crítico musical de *Clarín* (una biografía intelectual de Monjeau se encuentra en Esteban Buch, "*In Memoriam* Federico Monjeau", en *Música e investigación* 29, 2021: 13-20). La colaboración con una revista literaria le planteaba a Monjeau un desafío: "cómo hablar de música en un contexto intelectualmente exigente pero no especializado" (12); esta preocupación llega hasta el libro y encuentra en él una solución ejemplar. A su vez, *Punto de vista* había sido sin dudas uno de los modelos de *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, que Monjeau fundó y dirigió, y cuyos cuatro números se publicaron entre 1991 y 1992. En la editorial del primero de ellos, Monjeau asegura que "la música no opone resistencia a las ideas" ("Más allá del espectáculo" en *Lulú* 1, 1991: 1). Esta afirmación, además de justificar su rechazo por el esoterismo disciplinar, cifra su proyecto intelectual y expresa una convicción sobre la que se sostienen no solo sus reflexiones sino, ante todo, su modo de escuchar música. Es eso lo que le permite decir, por ejemplo, que de lo que se trata en *Lulu* de Berg es de "la ópera como ensayo" o que las dos versiones de *Eusebius* "constituyen uno de los ensayos más audaces de Gandini; ensayo en un sentido preciso, como puesta a prueba de unos procedimientos completamente originales" ("Partituras" en *Lulú* 1, 1991: 26). El ensayo aparece, entonces, como la estrategia de escritura necesaria para desplegar la sugestiva tensión que existe entre ideas y música, o entre "teorías y técnicas", tanto por parte del compositor cuanto del crítico. En el libro, Monjeau trabaja de manera simultánea sobre un repertorio de materiales heterogéneos: a un

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Boletín de Estética 66: 99-108, 2024
ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2024.66.381

corpus algo ecléctico, pero para nada arbitrario, de obras musicales, se le agrega como objeto de análisis, y no como mero "marco teórico", una serie de ideas estético-filosóficas y, por último, algunas obras de literatura. El riesgo ensayístico asumido por el texto radica precisamente en el esfuerzo por mostrar, a través del análisis de obras, que las ideas son inmanentes a la música y que, por lo tanto, no es necesario buscar una síntesis exterior entre ambas. El ensayo es para Monjeau la forma que adquiere esa yuxtaposición entre los niveles de la composición musical, la especulación teórica y la escritura. Desde ya, esto supone entender a la música en un sentido enfático, y cualquier intento de extender esas exigencias a la música tal y como se presenta bajo las condiciones de reproducción que le impone la industria cultural, es decir, a sus modos concretos de existencia en las sociedades contemporáneas, se frustraría; ese problema queda legítimamente por fuera del ámbito de intereses del libro.

La alusión al conflicto que existe entre la negatividad estética y la cultura de masas (a la que, por supuesto, pertenecen también las experiencias más radicales de la vanguardia musical) no es caprichosa, sin embargo, si se considera que la estética filosófica de Adorno es la principal fuente teórica del pensamiento de Monjeau y su punto de referencia más constante. En ella se establece, precisamente, la posibilidad de pensar la obra de arte en su objetividad y la certeza de que su contenido de verdad puede ser asimilado por una crítica inmanente, con prescindencia de consideraciones psicológicas o sociológicas respecto de sus contextos de producción y de recepción. Monjeau se mantiene tenazmente fiel a esas tesis que, a pesar de volverse cada vez más contraintuitivas y de haber sido en general desestimadas por las corrientes teóricas posteriores (o quizás precisamente por ello), no dejan de ser potentes y fructíferas. Su lectura de Adorno pasa por alto, sin embargo, el hecho de que ese contenido de verdad de las obras con frecuencia se refiere, en última instancia, a las contradicciones latentes en la sociedad y la época que las produce. Es decir, Monjeau permanece bajo el hechizo de la estética de Adorno sin asumir nunca sus compromisos dialéctico-materialistas. Por el contrario, su adornismo parece absolutizar el carácter asocial del arte, es decir, el momento, tan importante como aquel otro, en que el arte le da la espalda al mundo externo. Ese momento puede ser suficiente para entender la tarea de la crítica musical, tal como la determina el propio Adorno y como parece haberla asumido Monjeau. Para Adorno, la crítica debe ser "algo que en cierto sentido la propia música demanda, no solo sus receptores". Toda apariencia de arbitrariedad "se desvanece cuando el crítico se abisma en el objeto de su crítica", y esta se convierte, entonces, en el medio para el despliegue del contenido de verdad de la obra (Theodor W. Adorno, "Reflexiones sobre la crítica musical", en *Escritos musicales VI*, Madrid: Akal, 2014: 549-550). Por otra parte, esto significa que la crítica no aplica modelos apriorísticos, sino que se juega en el terreno de la forma, lo que explica el interés de Monjeau por la composición del texto adorniano: "Habría, entonces, que situar lo atonal en el corazón mismo de su estrategia filosófica o, mejor, de su escritura, intentando rescatar un movimiento particular del pensamiento; casi podría hablarse de un movimiento puro, que resiste a las resoluciones con la misma fuerza con que la música más seria de su época resistió a los recorridos tonales propios de un sistema pretendidamente universal" ("La prohibición de lo superfluo", en *Punto de vista* 35, 1989: 7-10). No es difícil darse cuenta de que Monjeau describe en esas líneas un modelo para su propio trabajo. Ese movimiento reacio a la sobrecarga retórica, a la conclusión enfática, a la ampulosidad, la redundancia y el subrayado, se encuentra también en casi todas las músicas estudiadas en el libro y se proyecta sobre la propia escritura de Monjeau.

La idea de un texto que sigue el movimiento del pensamiento explica que el programa del libro no se pueda establecer con anterioridad a su propio desarrollo. No hay algo así como postulados teóricos que vayan a defenderse a través de un trabajo sistemático sobre el corpus; no hay una introducción ni una conclusión que fijen los parámetros, los alcances o los logros de la investigación. Las secciones del ensayo se encadenan por medio de transiciones mínimas y los motivos solo recurren a través de la variación. Por

su parte, la propia idea de "invención", que da título al libro aunque de por sí no es frecuente en las discusiones estéticas a las que se remite Monjeau, se recupera una sola vez en el interior del texto, precisamente para tratar de señalar la continuidad de una línea argumental. "El concepto de invención musical se despliega en un arco amplio: de la invención en términos de progreso histórico a la invención en tanto forma metafórica" (11). Por fuera del Prólogo, en el que se encuentra esta indicación, el libro se compone de tres capítulos: "Progreso", "Forma" y "Metáfora" (que corresponden, aunque con dos evidentes desplazamientos, a las tres "ideas" mencionadas en el subtítulo). El primer capítulo pone en cuestión la posibilidad de determinar el progreso en la música con un argumento cuyo epicentro parece estar en la consideración del tránsito del atonalismo libre al dodecafonismo en la obra de Schönberg, pero también incluye, sorprendentemente, una propuesta para pensar la historia de la música a través de la noción de paradigma de Kuhn y un intento de determinar el estatus ontológico de las obras de arte inspirado por la epistemología de Popper. El segundo, se concentra en la dialéctica de forma y estructura que subyace a las experiencias del serialismo integral en Boulez y Stockhausen, aunque también estudia la cuestión de la forma en la micropolifonía de Ligeti o en la poética de citas de Gandini. El tercero, explora la relación entre música y literatura a través de las figuras de la metáfora, la alegoría y la mímesis, avanzando desde el tratamiento de la poesía en un *Lied* de Schubert hasta la abstracción de los paisajes desérticos de Etkin o de los grandes lienzos de tiempo de Feldman, pasando por un análisis de la musicalidad de las novelas de Proust o de Bernhard. Es evidente que la diversidad de los materiales y la sutileza con la que es tratado cada uno de ellos hace que cualquier intento de parafrasear el texto sea en vano. No obstante, sí es posible destacar una idea que parece ser transversal a los tres capítulos. Esta es la de la no referencialidad o, quizás mejor, la autorreferencialidad de la música, es decir, su tendencia a volverse sobre sí misma y sustraerse a toda forma de comunicación inmediata con la realidad extramusical. Monjeau la enfatiza cuando señala que "la música presenta una idea de historia particularmente fuerte. Sin duda así

lo ha dictado su naturaleza no referencial: el objeto de la música generalmente permanece dentro de sí misma, lo que no excluye la posibilidad de algún tipo de dimensión representacional. Ese particular sentimiento histórico de la música no será difícil de captar si pensamos que los compositores deben todo su material a otros compositores. Si la música no tiene mayores objetos fuera de sí misma, las obras musicales configuran todo el 'paisaje' de la música" (29). En el libro, esa recursividad irreductible de las formas no solo explica el desarrollo de la historia de la música a lo largo de los siglos, sino que también subyace a los procedimientos compositivos analizados en cada obra y se hace evidente incluso cuando de lo que se trata es de la posibilidad de la representación o de la relación con otras artes. Adorno encontraba en ese extraño modo de comportarse de las obras de arte, en el tipo de relaciones al que ellas dan lugar, un modelo de una utopía que trágicamente se rompe al momento de realizarse. Monjeau sigue esas intuiciones y se abisma en el carácter enigmático de la música, pero mantiene intacta la promesa de felicidad.

Álvaro Arroyo
IHUCSO Litoral (CONICET-UNL)

Pablo Palomino. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, traducción de Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021, 287 páginas

Pablo Palomino es un historiador cultural, cuya hipótesis en este libro es que "América Latina" es una construcción cultural, a la cual se llega a través de la diplomacia, la educación y la política, pero sobre todo la música.

Palomino reconoce la heterogeneidad lingüística, étnica, geográfica y musical de América Latina. A través de la historia del concepto de *música latinoamericana*, Palomino pretende llegar a desentrañar la idea misma de América Latina.

La idea de una música *latinoamericana* prevaleció sobre adjetivos como *panamericana, iberoamericana* o *nacional* y por

sobre el concepto de *world music* que se refiere a música no europea ni estadounidense. América Latina es ahora un marco aceptado, gracias a una serie de proyectos. El musical consistió en una serie de prácticas musicales entre 1920 y 1960 en la educación, la musicología, la industria del entretenimiento, los gremios, las relaciones internacionales y las disciplinas académicas.

Palomino consigna como primeros hitos en la idea de una música latinoamericana al boletín francés *Bulletin Musical. Revue Mensuelle Franco-Latino-Américaine* de 1918, y a la primera historia de la música latinoamericana escrita por Lucas Cortijo Alahija en Barcelona en 1919, llamada *Musicología latino-americana. La música popular y los músicos célebres de América Latina*.

Palomino se enfoca en las corrientes de la época más nacionalista y populista, desde la década de 1920 a la de 1950. Cada capítulo del libro aborda un aspecto de la categoría estética "música latinoamericana".

El capítulo 1 muestra cómo se empieza a registrar un género regional de música latinoamericana. Hasta la década de 1930, la música que se practicaba en Latinoamérica no era considerada latinoamericana sino argentina, mexicana o cubana. Palomino compara el sistema organizado de la industria de espectáculos de Estados Unidos con el mosaico de circuitos regionales, locales y transnacionales sin conexión entre sí de América Latina. En la década de 1930 el desarrollo económico y demográfico y el mundo de la música comercial empezaron a tener influencia en la vida musical. La cultura europeísta transnacional servía para asegurar la formación de profesionales. La música nacionalista era el ideal de un pequeño círculo de compositores, y la investigación folclórica afirmaba la singularidad cultural, pero aplicando marcos europeos.

La música latinoamericana era una categoría que utilizaban los diplomáticos y políticos. Se fue extendiendo por medio de la musicología, y la popularidad de la música latinoamericana en Europa y en Estados Unidos dio validez al concepto. Esta era la cara visible de un proceso profundo de valorización de la música de la región.

El capítulo 2 ilustra cómo, a principios del siglo XX, en el comercio musical mundial no existía la categoría de música latinoamericana, y para ello se examinan tres casos. El primer caso es el de la vida musical de Manila en la década de 1920, donde se practicaban géneros estadounidenses, asiáticos, españoles y latinoamericanos, pero este último término no era utilizado.

El segundo caso es el de la cantante ucraniana-judía-argentina Isa Kremer, quien cantaba canciones populares de todo el mundo y de todas las culturas, saltando por sobre barreras de tipos de música, idiomas y géneros. Su cosmopolitismo hacía innecesario el uso de una categoría específica latinoamericana.

El tercer caso es el de las asociaciones de compositores de tango de Buenos Aires, quienes defendían sus derechos laborales y económicos. Siendo el tango un género popular internacionalmente, sus intereses no eran regionales sino globales. Su labor impulsó la legislación para los derechos de autor y negociaron con asociaciones equivalentes en otros países y con emisoras y disqueras. La identidad latinoamericana no era relevante para ellos.

El cuarto caso es el de la radio mexicana XEW, que creó una plataforma comercial regional explícitamente latinoamericana. Desde la década de 1930, el sistema de radio en México incluyó inversiones estadounidenses mediadas por el empresario local Emilio Azcárraga. La XEW fue pionera en organizar sistemáticamente un repertorio articulado por temas, instrumentación, estilo y público, y se definía como "la Voz de América Latina".

El capítulo 3 enfoca el latinoamericanismo como un elemento esencial en los nacionalismos de la región. Los niveles subnacionales, nacionales y supranacionales proveyeron material para el desafío pedagógico modernizador. La programación musical estatal se expandió, y los conciertos educativos combinaban música clásica con música popular. El doble movimiento de valorización de la cultura campesina regional y del europeísmo civilizatorio emergió en parte como reacción contra lo que los pedagogos consideraban "vulgar" o comercial.

En Brasil, la era populista de 1930 a 1964 expandió los derechos sociales y económicos en las ciudades, pero la influencia de las políticas musicales fue limitada. En la década de 1930 la música pasó a ser una vía de identificación popular y nacional, con el samba como el género musical

más popular en la radio, el carnaval, el periodismo y la venta de discos; al mismo tiempo, el samba se volvió global. La música artística se organizó en torno a salas de conciertos y orquestas públicas y redes y asociaciones privadas. En ese contexto, el proyecto estatal de masas corales liderado por Villa-Lobos fue política y musicalmente notable. Las colecciones de canciones reunidas por Villa-Lobos generaron un canon nacional. También los registros de material folclórico sirvieron para el mismo proyecto.

En México, la música nacional fue promovida por el gobierno revolucionario y un fuerte activismo civil desde la década de 1920. La valorización folclórica fue fundamental para el currículum del Conservatorio Nacional y para la radio comercial que transmitía música mexicana típica. Se crearon Misiones Culturales y escuelas nocturnas de música. Los orfeones militares en las escuelas son un ejemplo de cómo la Revolución moldeó la educación musical mexicana. En 1918 se convirtieron en orfeones populares, luego en el Departamento Nocturno del Conservatorio Nacional de Música y finalmente en la Escuela Popular Nocturna de Música dirigida a los jóvenes de la clase trabajadora.

En Argentina, el canto colectivo empezó en las asociaciones de inmigrantes. El Estado lo adoptó para el sistema educativo público e impuso un repertorio único para las escuelas. La combinación de buenos profesores de música, patrocinio estatal, inspiración folclórica y compositores nacionales aplicados al canto colectivo lograron muy buenos resultados. También el folclore se promovió y coleccionó y la figura del gaucho ganó simbolismo, al igual que el indigenismo andino.

En la siguiente década el nacionalismo y los gobiernos conservadores dominaron las agencias estatales argentinas y se opusieron a la música popular urbana, pero ésta fue ganando prestigio entre los nacionalistas.

Las políticas musicales estatales compartían un interés por el canto colectivo, las tradiciones folclóricas y una valorización selectiva de los estilos populares modernos y urbanos. Pero su implementación y sus efectos variaron ampliamente debido a diferencias estructurales. En los tres casos, la dimensión transnacional fue central.

El capítulo 4 refiere la concepción de la música latinoamericana como un proyecto musicológico. En el período entre guerras, algunos intelectuales latinoamericanos empezaron a producir una retórica regionalista.

El musicólogo alemán Francisco Curt Lange escribió en Montevideo el texto *Americanismo Musical* (1934) enfocando a América Latina como entidad histórica, racial, cultural y musical.

Para superar el aislamiento artístico, Lange sugería crear instituciones continentales. Pronto consiguió muchos colaboradores entre musicólogos, compositores y directores institucionales. El *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM) se publicó de 1935 a 1946. Desde 1935 comenzaron a aparecer festivales, editoriales, revistas e institutos que estudiaban la música latinoamericana en Estados Unidos, Uruguay y Brasil. Lange entró en contacto con otros colegas, como Nicolas Slonimsky y Otto Mayer-Serra.

A partir de la posguerra, una serie de iniciativas en diferentes universidades y la financiación de la UNESCO suplantaron al Boletín y al instituto de Lange. Lange se trasladó a una posición académica y publicó muchas obras sobre diversos temas musicales. Su labor influyó en los congresos sobre música latinoamericana y en las publicaciones musicológicas, en el descubrimiento de la música barroca brasileña y en el desarrollo de una investigación en torno a la música del siglo XVIII.

El capítulo 5 trata sobre el panamericanismo estadounidense. La Segunda Guerra Mundial convirtió el impulso latinoamericanista de Lange en una herramienta para la política exterior estadounidense. Carleton Sprague incentivó la fundación de la división de Música (DM) de la Pan American Union (PAU) dirigida por Charles Seeger. Esta oficina, patrocinada por el Departamento de Estados Unidos y administrada por musicólogos estadounidenses, promovió la circulación y el conocimiento de la música latinoamericana, como parte de un discurso panamericanista. El Departamento de Estado promovía políticas panamericanas, pero en realidad apuntaba a crear instituciones globales. La DM legitimó a los expertos latinoamericanos y alimentó una ideología estadounidense de la música y cultura latinas.

La consolidación de América Latina como región musical desde los años cincuenta conti-

nuó a través de prácticas comerciales, diplomáticas, musicológicas y políticas.

La música latinoamericana se convirtió en un símbolo estético adoptado por todo tipo de proyectos y organizaciones. La idea de América Latina se convirtió en una herramienta para el reformismo económico y en un espacio de intervención económico, diplomático y militar de Estados Unidos.

Alrededor de 1950, la región pasó a producir migraciones domésticas y emigración a Estados Unidos, España y otras partes de Europa, y entre los países latinoamericanos. La música popular latinoamericana fue parte inseparable de la experiencia de las generaciones de posguerra. En los años sesenta, la Nueva Ola inicia una cultura musical juvenil que en la década de 1980 adoptó la música rock en castellano. Otros géneros populares fueron las baladas románticas, la Nueva Trova Cubana, la canción de protesta y la Nueva Canción. Proyectos latinoamericanistas nacieron, tales como festivales, grupos artísticos, premios musicales y asociaciones musicológicas. Los movimientos de integración han resurgido constantemente, ya que, como una región de proyectos culturales, América Latina definitivamente existe.

Clara Petrozzi
Universidad de Helsinki

Galería

Abril Barrado (Buenos Aires en 1975) es egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes "Emilio Caraffa" de Cosquín. Escultora, dibujante, pintora y docente de artes plásticas, trabajó durante más de una década en producciones de dibujos animados tanto en Argentina como en España y Estados Unidos. Fundadora de Escuela de Anatomía "Abril Barrado", ha enseñado en Image Campus, la Universidad Nacional de las Artes, Plenty, Etermax y la Universidad del Cine. En 2018 obtuvo el Primer Premio de Escultura del Salón Nacional de Artes Visuales.

Ha participado de muestras individuales y colectivas en el Salón Internacional de Arte Contemporáneo "Angar 17" (Lisboa), el Salón Premio Senyera de Arte-Atarazanas (Valencia), el LIV Salón de Artes Plásticas "Manuel Belgrano", el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" y el Centro Cultural "Néstor Kirchner". En 2023 inauguró la muestra *Barahúnda* en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (acompañada de video de Floerncia Barrabino) y, junto con Gisela Banzer, la exposición *Antropomórficos*, curada por Rodrigo Alonzo, en la Casa Central de Banco Ciudad.

* * *

"Los insectos y los animales han sido una fuente constante de inspiración para mis esculturas. En ellos lo tierno y lo dramático se combinan constantemente en un ritmo incansable que no permite objeciones.

En muchas culturas ancestrales se ha materializado un lazo entre las bestias y el ser humano para dar forma a las figuras antropomórficas, ya sean dioses o demonios. Fascinada por esas imágenes busco contar historias a través de ellas.

Lo que motiva mi trabajo muchas veces es reflexionar sobre un conflicto, desmenuzar las reacciones, comprender el proceso individual y colectivo que lleva al cambio, que invita a crecer, a mirarse uno y a mirar al otro. En esa búsqueda estética para contar algo es donde juego con la desnudez y la pureza del comportamiento animal para revelar las sombras y luces del alma propia, del alma humana. Mis figuras antropomórficas resultan seres despojados de ornamentos, para contar lo profundo o banal de nuestro comportamiento humano más animal."

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional



El sueño de Ocirroe. Cerámica, 30 cm x 40 cm x 30 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, 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 parágrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada parágrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

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

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
LEEPERT, 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: Willey-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 parágrafo: (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* (París: Plon) [*Conversaciones con Bergson*, trad. de José Antonio Miguez, 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 Äesthetik 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* (París: 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; Ricœur 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.