

Boletín de estética

ORIGEN Y TRABAJO DE LA TÉCNICA

· *Raúl Antelo* ·

GESTOS DE KAFKA

Para una filosofía de la interpretación literaria

· *Washington Morales Maciel* ·

BENJAMIN, TZARA Y LOS RAYOGRAMAS DE MAN RAY

· *Ricardo Ibarlucía* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Alberto Mendez* ·

—

CIF

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estética y Filosofía del Arte

AÑO XX | OTOÑO 2024 | N° 67

ISSN 2408-4417

ORIGEN Y TRABAJO DE LA TÉCNICA

· *Raúl Antelo* ·

GESTOS DE KAFKA

Para una filosofía de la interpretación literaria

· *Washington Morales Maciel* ·

BENJAMIN, TZARA Y LOS RAYOGRAMAS DE MAN RAY

· *Ricardo Ibarlucía* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Alberto Mendez* ·

AÑO XX | OTOÑO 2024 | N° 67

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 (Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

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

Comité Académico

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

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

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

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Otoño 2024

SUMARIO

Artículos	5
Raúl Antelo	
Origen y trabajo de la técnica	7-33
Washington Morales Maciel	
Gestos de Kafka.	
Para una filosofía de la interpretación literaria	35-69
Archivo	71
Ricardo Ibarlucía	
Benjamin, Tzara y los rayogramas de Man Ray	73-87
Comentarios bibliográficos	89
Galería	101
Alberto Méndez	
Lugar sin límites	102

ARTÍCULOS

Raúl Antelo es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Letras por la Universidad de San Pablo (Brasil). Ha dado clases en la Universidade Federal de Santa Catarina y en las de Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Fue investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Guggenheim Fellow y presidente de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Recibió el doctorado *honoris causa* por la Universidad Nacional de Cuyo. Es autor de *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* (Siglo XXI, 2006); *Archifilologías latinoamericanas* (2015); *En muerte: miniaturas urbanas* (2021); *Azulejos. Lo transvisual y la arqueología de lo moderno* (2021); *Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman* (2022) y *La vida se complica cuando se hallan escombros a cada paso* (2023). Correo electrónico: antelo1950@gmail.com

Washington Morales Maciel es Doctor en Filosofía por la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDELAR), donde se desempeña como Profesor Adjunto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y Profesor Asistente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es miembro activo del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Correo electrónico: wamm1756@gmail.com

ORIGEN Y TRABAJO DE LA TÉCNICA

· *Raúl Antelo* ·

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Origen y trabajo de la técnica*

DOI: 10.36446/be.2024.67.378

Resumen

Las así llamadas Humanidades Públicas exploran hoy aquello que la educación cívica llamó educación liberal. El desarrollo tecnológico requiere de la imaginación y el juicio que las artes cultivan, pero a menudo olvida que la capacidad crítico-creativa es la fuerza que nos humaniza. La teoría de la imagen de Walter Benjamin señala una vía de pensar y escribir que estimula la simultaneidad y lo constelacional en detrimento de la continuidad, creando un lector distraído, alguien “distruido de la distracción por la distracción” (Eliot).

Palabras clave

Posibilidad; Devenir; Conocimiento histórico; Acción histórica; Fetichismo

Origin and Work of Technology

Abstract

The so called Engaged Humanities explore nowadays what civics meant for liberal education. Technological development needs the imagination and judgment that the arts cultivate, but it often forgets that the creative critical faculty is a force that makes us human. Walter Benjamin's theory of image points to a way of thinking and writing that favors simultaneity and constellation over continuity, creating a distracted reader, someone “distracted from distraction by distraction” (Eliot).

Keywords

Possibility; Becoming; Historical cognition; Historical action; Fetishism

Recibido: 12/04/24. Aprobado: 04/06/24.

* El presente trabajo fue presentado en el Congreso internacional: *Humanidades públicas y aventura digital*. Buenos Aires, organizado por la Maestría en Humanidades Digitales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero el 25 marzo de 2024.

La metafísica es patafísica, ciencia de lo que se agrega o está al lado de la metafísica.

—Giorgio Agamben, *Il corpo della lingua*

“¿Y si el gusto por el mundo de las imágenes se alimenta de una oscura oposición al saber?” – se preguntaba Walter Benjamin, en Sarny-sur-mer, una aldea de la Provenza, refugio de alemanes, el 13 de mayo de 1931 (GS IV: 427; 2011: 99). Cuatro años más tarde, Jorge Romero Brest, después de haber visto la exposición *FIFO (Film und Foto)* y apoyado en un ensayo de Franz Roh sobre los dispositivos técnicos y la expresión, “*Mechanismus und Ausdruck*” (1929), argumentaba que la imagen es primeramente *naturaleza*, traspuesta por un medio mecánico (la máquina) mediante un medio óptico (el objetivo) a un vehículo fijador (la placa). Allí interviene, como elemento dominante, la luz, que actúa directamente sobre los objetos cuyo carácter definidor es la *visibilidad*. Ese momento de la creación fotográfica está condicionado por un procedimiento técnico que, a su vez, depende de una posición visual y espiritual: el punto de vista único para conseguir la expresión del objeto en su escorzo más pleno de sentido; el segundo momento, ya puramente mecánico, es la trasposición de la realidad a la placa, mientras un tercer momento es la trasposición de la placa a la copia (Romero Brest 1935: 92). Así, en las fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern, objeto de su reflexión, reconoce Romero Brest una manera plástica de ordenar al individuo en la estructura universal, no como solitario confesor de sus más íntimas maneras de sentir y de obrar, sino como factor de la cultura en la colectividad de los hombres (1935: 100). Y en ese punto,

introduce una diferenciación etimológico-estética, apoyada en una observación del maestro Ernst Ansermet, quien, en sus conferencias porteñas sobre Stravinsky, habría hecho notar que la lengua alemana tiene dos vocablos para designar lo que llamamos genéricamente obra de arte. “Llaman *Kunststück* (objeto de arte) a la obra que se preocupa del cómo realizar la obra de arte; en cambio, llaman *Kunstwerk* (obra de arte) a aquella que no solamente es naturaleza, sino que a través de ella hay una configuración espiritual”, por lo cual concluye que, en el arte de Coppola y Stern, en virtud de “la dialéctica de las imágenes y su contenido emocional profundo, estas fotografías dejan de ser *Kunststück* para elevarse a la categoría de *Kunstwerk*” (1935: 101). Un año más tarde Benjamin escribiría su célebre ensayo sobre la *Kunstwerk*. Una década después Luis Juan Guerrero desarrollaría su teoría del torso o fragmento, de algún modo emparentada con el *punctum* de Barthes.

Sabemos además que el divorcio entre esos dos artistas que motivaron la reflexión de Romero Brest supuso también una reorientación en sus carreras: Coppola se pautó por una variante más formal, discursiva; Stern, en cambio, al comprender que la mirada de la naturaleza no refleja al sujeto en su identidad consciente, sino que nos confronta con una alteridad, nunca antes vista en el estado de vigilia, exploró, como Benjamin, el mundo de los sueños en sus fotomontajes para una revista de masas y, en la secuencia, hizo fotografía antropológica en el Chaco. Susan Buck-Morss probó, en su debate sobre la historia natural y la naturaleza histórica, que el concepto benjaminiano de *Naturgeschichte* demuestra que esos dos términos, “naturaleza” e “historia”, no son antitéticos, sino dialécticamente mediados. Mientras la sujeción histórica del hombre a la naturaleza no deja nada en la naturaleza que no sea histórico, y en ese sentido alienado, la historia misma ha asumido la apariencia de naturaleza, enmascarando las relaciones sociales y económicas como un destino mítico

(Buck-Morss 1981: 123-125; véase Díaz 2023). La idea de una reconciliación con la naturaleza supone siempre aceptar la memoria de aquellos aspectos de la naturaleza humana, sacrificados, a lo largo de la historia, en nombre de la dominación social de la naturaleza no humana. En ese sentido, la cultura, entendida como *Bildung*, está del lado de la *tekhnê*, del arte y la fabricación, pero no del lado de la naturaleza, o como resume Barbara Cassin, “Es así como, vía el humanismo y no vía la cultura, la *Bildung*, que comprende al hombre como una obra de arte, hereda el gesto mismo de la *paideia*” (Cassin 2004b: 201; 2018: 219).

Ese debate de los años 30 enmarca cabalmente, si se quiere, la reciente aparición, tras la hecatombe neoliberal y la muerte de disciplinas que Gayatri Spivak estudió hace casi veinte años,¹ de un enérgico movimiento académico, no muy homogéneo, es verdad, llamado *Humanidades Comprometidas*, coordinado a través de la asociación estadounidense *Imaginar América: artistas y académicos en la vida pública*, vinculado a otros como *Community Arts Network* (CAN) y *Animating Democracy*, que se propondrían el desafío de explorar, una vez más, el sentido del civismo en la educación así llamada liberal. Nada de esto es siglo XXI. Más allá de los remotos antecedentes de Maquiavelo, James Harrington o los programas de “humanidades públicas”, que extienden servicios culturales académicos a sus respectivas comunidades, los nuevos programas de Humanidades Comprometidas y de investigación compartida con comunidades no académicas siguen el ejemplo de colaboración previamente ensayados por artistas, en especial, los vanguardistas, aunque ya lo ilustra John Ruskin en *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871-94)* (1886), texto por lo demás citado por Henri-

¹ Véase Spivak 2009; Baron 2021; Baron y Mangen 2021: 353-276.

quez Ureña en su conferencia de 1914, “La cultura de las humanidades”. Así Ruskin denominaba tres grandes poderes que modelan los destinos del hombre: la Fuerza, materializada en el escudo [*clava*] de Hércules; la Fortaleza, simbolizada por la llave [*clavis*] de Ulises y la Fortuna, ilustrada por el clavo [*clavus*] de Licurgo. Trayendo ese programa a los días de hoy, diríamos que una de las maneras de apartarse de lo convencional, como señala Doris Sommer (2014), a quien todos recordamos por sus “ficciones fundacionales”, consiste en promover proyectos artísticos que tengan un impacto social real, aunque difícilmente encajen en las disciplinas académicas existentes. Otra manera es aprender de aquellos proyectos en los que una actividad creadora, como por ejemplo la enseñanza, conlleva consecuencias que nos obligan a ser responsables. Desde hace tiempo, los efectos instrumentales del arte se volvieron anatema para muchos humanistas, que abandonaron preocupaciones sociales y se replegaron a una comprensión autonomista de las obras y formalista de las culturas.

Paradójicamente, y en nombre de la salvaguardia de la libertad estética, la belleza o el desinterés, las humanidades olvidaron su arriesgado optimismo iluminista, que alimentaba la responsabilidad ciudadana y la educación, sustituyéndolo por un pesimismo cínico y neoconservador. Pero esto no nos debe llevar a naturalizar la noción de “humanidades públicas” y puede, en cambio, conducirnos a cuestionar quién es el sujeto que no se considera ajeno a lo humano o que homogeneiza lo común en virtud de una comprensión más decantada y universalista.

En 1842 se oía, en el Colegio de Humanidades de Montevideo, la propuesta de Juan Bautista Alberdi, intelectual tan remanido hoy día, de crear un curso de filosofía contemporánea y para ello, decía Alberdi:

...es un deber de todo hombre de bien que por su posición o capacidad pueda influir sobre los asuntos de su país, de mezclarse en ellos; y es del deber de todos aquellos que toman una parte de ilustrarse sobre el sentido en que deben dirigir sus esfuerzos. Pero no se puede llegar a esto sino por el medio que hemos indicado, es decir, averiguando dónde está el país y dónde va; y examinando para descubrirlo, dónde va el mundo, y lo que puede el país en el destino de la humanidad. (1900: 619)

Mucho antes de que Georges Didi-Huberman se preguntase por el “humanismo alterado” que incorpora la tactilidad (Didi-Huberman 2023), es decir, ya en el siglo XIX, el teórico alemán Konrad Burdach se preguntaba por las humanidades; pregunta esa que Walter Benjamin y Carlos Astrada (1970: 89), retomaron en el siglo XX. En efecto, leemos en el prólogo epistemocrítico al *Trauerspiel* (1925):

El apego a la multiformidad, por una parte, y la indiferencia hacia el pensamiento riguroso, por la otra, han sido causas constantemente determinantes de lo que es una inducción acrítica. Se trata así siempre de la aprensión frente a las ideas constitutivas –es decir, los *universalia in re*–, que en alguna ocasión fue formulada con agudeza particular por Burdach. «Prometí hablar del origen del Humanismo como si fuera un ser vivo que vino al mundo como un todo en un lugar y un tiempo cualesquiera, y que siguió creciendo luego como un todo ... De este modo procedemos como los llamados realistas entre los escolásticos de la Edad Media, los cuales atribuían realidad a los conceptos generales, es decir, a los ‘universales’. De la misma manera, postulamos –hipostasiando, como las mitologías primitivas– una esencia unitaria en su sustancia y poseyendo plena realidad, y luego la llamamos Humanismo como si fuera un individuo vivo. Pero, como en tantos casos semejantes, debemos tener claro que lo único que aquí estamos haciendo consiste en inventarnos un abstracto concepto

auxiliar, para abarcar y captar por su intermedio infinitas series de múltiples fenómenos espirituales y personalidades totalmente distintas. De acuerdo con un principio fundamental de la percepción y el conocimiento humanos, esto podemos lograrlo solamente porque, yendo movidos por nuestra innata necesidad de sistema, ciertas peculiaridades que, en estas series de variedades se nos aparecen semejantes o coincidentes, las percibimos más agudamente y las acentuamos con más fuerza que las diferencias ... Etiquetas como Humanismo o Renacimiento son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad. Así, el hombre del Renacimiento, tan popular desde Burckhardt y desde Nietzsche, es igualmente una máscara arbitraria, incluso una desorientadora». Y una nota del autor a este pasaje insiste de este modo: «La mala réplica del inerradicable 'hombre del Renacimiento' es 'el hombre gótico', que hoy desempeña un papel desorientador e incluso pasea su ser espectral por el universo intelectual de relevantes e incluso venerables historiadores [...]. Al cual se añade luego 'el hombre barroco', del que Shakespeare, por ejemplo, constituye para nosotros un singular representante.» (GS I: 220-221; L I: 236-237)

Es ocioso decir que no nací ni crecí en medio digital. Soy *baby-boomer* (Sloterdijk 2019). Mi servicio militar obligatorio, en cuestiones de vanguardia, allá por el año 68, se dio a través de dos ensayos que ya por ese entonces me parecían convencionales, el de Gloria Videla sobre el ultraísmo y la historia de las vanguardias de Guillermo de Torre. Las revistas no las conocíamos, a no ser por silvas o antologías, como la de *Nosotros*, hecha por Noemí Ulla o la de *Martín Fierro*, prologada por Adolfo Prieto. Nada de facsimilares. Tendríamos que esperar hasta 1995 para que el (hoy difunto) Fondo Nacional de las Artes, a través de Horacio Salas, nos brindara la colección completa en papel, algo que Horacio González extendió luego a muchas otras

revistas en su gestión en la Biblioteca Nacional. Salas y González, radical y peronista, ambos exilados. No había AHIRA, ni Americalee. Pero en un texto que llegaría a estas tierras en la época de mi nacimiento, la *Carta sobre "humanismo"* (1947), Heidegger ya decía que "aquí lo todo se invierte" [*Hier kehrt sich das Ganze um*], refiriéndose así a que su pensamiento era un *Holzweg*, un camino sin salida, como *La jungla* (1943), del cubano Wifredo Lam. El ya citado Carlos Astrada recordaba, justamente, en 1950, un poema de Neruda, "Entrada en la madera"² y a partir de ese poema leía la obra recién publicada de Heidegger, que incluía su célebre ensayo sobre la obra de arte.

El mundo de la madera –sustancia siempre inacabada– guardaba vetas intactas, antes que la osadía del pensar mordiese y desgajase en ellas, para como única recompensa conocer la perplejidad más dramática, al encontrarse, al cabo de su empresa, con que en este reino todas las rutas pueden trastocarse en *Holzwege*. Pero con las fibras arrancadas y recogidas en su incursión por estos caminos hacia la madera ha venido dando lumbre a su hogar y pábulo a su esfuerzo lo mejor del pensamiento filosófico occidental; lo que hizo su grandeza, porque supo adentrarse en la *terra* dilatadamente incógnita del conocimiento, dispuesto a forzar lo que era un destino. La meditación de los filósofos de todos los tiempos, hasta Heidegger, no ha consistido en otra cosa que en el recorrer y tornar a recorrer los caminos hacia la madera, de arrancar fibras de ese bosque que cela la ruta hacia los orígenes. (Astrada 1950: 62)³

Soy, en todo caso, producto del libro. Es sabido que nuestra palabra *libro* deriva de una latina, *liber*, que, en el origen, significaba madera,

² "Caigo en la sombra, en medio /de destruidas cosas, / [...] y ando entre húmedas fibras arrancadas / al vivo ser de sustancia y silencio" (Neruda [1935] 2004: 147-148).

³ Astrada suprime la cita a Neruda que estaba en el sexto capítulo de *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*. (1970: 112-113)

corteza [*cortex*], aquello mismo que los griegos denominaban *hyle* [ύλη], o sea, madera en el sentido de bosque, como ese bosque sagrado, Hollywood, que alimentó nuestras fantasías (Tyler 1944). De allí proviene toda una familia conceptual, lo *liberal* como ἐλεύθερος, algo que libera porque sube (según la raíz indoeuropea *leudh*), o sea, libera, delibera, pero también con el sentido distributivo que en francés tiene *délivrer*. Esa madera en todo se diferenciaba de la *silva*, que es la madera como material de construcción, luego tomada, en las “ficciones fundacionales” latinoamericanas, como antología cívica; pero también se diferenciaba de *lignum*, que es la leña para quemar. La materia, entonces, para la filosofía griega era el lugar de la posibilidad y, recordemos que, en sus comienzos, el expresionismo abstracto americano,⁴ la consensual pintura moderna de la posguerra, se nucleó (en 1947, tras el cierre de *View*) en una revista llamada *Possibilities: an occasional review*, editada por Robert Motherwell, Harold Rosenberg, John Cage y Pierre Chareau, cuyo tema, “Problems of Contemporary Art”, traducía el concepto de *to dynaton*, es decir, un continuo sin límite, en el que todas las formas están potencialmente implícitas. Aclaremos de paso que *Possibilities* no habría salido sin el apoyo del *Federal Art Project*, un programa desarrollado (1935-1943) por la administración Roosevelt para paliar los efectos de la Depresión y el New Deal, y cuyo único participante latinoamericano era el arquitecto Oscar Niemeyer, proyectando en esa época el edificio de la ONU.⁵

⁴ Véase Bois (2016); Guilbaut (1990).

⁵ *Possibilities* fue duramente criticada por Parker Tyler, editor de *View*, quien le achacaba falta de orientación y espíritu grupal, una cierta “orientación de la irrelevancia” en sintonía con la poética de William Carlos Williams. “Es este aspecto del pensamiento existencial, en el que la resolución de una paradoja, un enigma (“la posibilidad de la imposibilidad”) es sinónimo de muerte, lo que guio a Rosenberg y formó la columna vertebral de su suposición de que la libertad ilimitada (posibilidad) resulta en angustia. En el contexto de las alternativas políticas inaceptables –

Acuñada, pues, por Wolfgang Paalen⁶, la noción de posibilidades o *to dynaton* remitía a las *Recherches sur la théorie des Quanta* (1924) del físico Louis de Broglie, que había sepultado la disyuntiva entre ser y no ser que, en el pasado, había enfrentado a Goethe y Newton. Atendiendo al precepto de que la existencia precede a la esencia, para la física contemporánea, ambos estaban equivocados, puesto que:

[todo existe] ‘pero solo en la forma en que la posibilidad existe antes del evento que nos dirá si de hecho se ha realizado’. Como una posibilidad. Es decir, ¿la nueva física se ha atrevido a abandonar la certeza por la potencialidad? Como una posibilidad. Y antes de la prueba material de que entre la realidad interior y exterior no hay separación sino solo una demarcación ideal precaria: ¿no podemos añadir que lo que es pensable también es posible? (Paalen 1942: 9)

Editor de *Possibilities*, el pintor Robert Motherwell (1915-1991), discípulo de Paalen, argumentaría que el único obstáculo a esas posibilidades es el conformismo de clase media.⁷ En ese largo proceso, se

totalitarismo de izquierda y fascismo de derecha– a las que los expresionistas abstractos creían enfrentarse [...], la identificación de la elección con la muerte y la posibilidad como su angustioso opuesto debe verse como algo más que un debate filosófico academicista. Una vez entendido este aspecto de su especificidad histórica, se puede considerar que el título *Posibilidades* encarna la lucha del artista, como lo expresó Rosenberg en 1952, por ‘mantener la fuerza para abstenerse de resolver nada’ y ‘ejercer en sí mismo un No constante’” (Tyler 1948: 109; trad. propia). Véase Gibson 1990: 39 y 1997.

⁶ Paalen proponía disociar imaginación y metafísica en nombre de las *posibilidades*. Véase Paalen 1944: 20.

⁷ “Una gran parte de los artistas modernos provienen de la clase media. Para esta clase el arte moderno es siempre hostil por implicación y hasta directamente a veces. Aún antes de los socialistas, los artistas reconocieron al enemigo en la clase media, pero teniendo ellos mismos su origen en la clase media y llevando vidas de clase media (no las vidas del proletariado) el artista se ataca a sí mismo en cierto sentido,

comprueba que el dispositivo digital no es inmaterial, como quería Lyotard, sino que se funda en la obliteración de su propia materialidad. Y lo digo como editor de revistas surrealistas cuyos facsímiles se encuentran en el sitio *Surhi*.⁸ La pantalla (palabra barroca también

minando su propio cimiento. Entonces es llevado de la realidad a abstractas cualidades eternas. Aquí comienza la elevación del arte abstracto. Todo arte es abstracto en carácter, pero es en los tiempos modernos especialmente que después del proceso de la abstracción es muy poco lo que resta. La hostilidad del artista por la clase media es recíproca. Este periodo más que otros, ha detestado sus más grandes creaciones, incluso cuando han sido realizadas por seres extremadamente convencionales como Cézanne. Ante esta hostilidad, son tres las reacciones posibles, de las cuales el artista no siempre ha sido consciente: ignorar a la clase media y buscar lo eterno como Delacroix, Seurat, Cézanne, los cubistas y sus herederos; apoyar a la clase media restringiéndose a lo decorativo como Ingres, Corot, los impresionistas en general y los *fauves*; u oponerse a la clase media como Courbet, Daumier, Pissarro, Van Gogh y los dadaístas. Estos últimos tienden a ser destruidos en la lucha; algunos artistas como Picasso, han tenido las tres relaciones con la clase media. En verdad, casi todos los pintores modernos han sido rechazados por la clase media hasta que sus obras adquirieron valor de propiedad comercial, Henri Matisse tuvo que ceñirse a una carrera como pintor de salón; Manet y Degas participaron en la pelea de los impresionistas; Rouault no es mencionado en una reciente obra amplia sobre pintura católica contemporánea. La pintura sentimental y académica que a la clase media realmente le gusta, desaparece con sus patronos. Los surrealistas de derecha y los neo-románticos han sido los primeros pintores modernos en ser aceptados desde el principio por la clase media. El fin de este ensayo es demostrar que el materialismo de la clase media y la inercia de la clase obrera, deja al artista moderno sin ninguna conexión vital con la sociedad, excepto la de su OPOSICIÓN; y que los artistas modernos han tenido, en el sentido más amplio, que reemplazar los valores sociales por los estrictamente estéticos. Incluso donde los surrealistas han triunfado, ha sido en cuestiones técnicas. Este formalismo ha conducido a un debilitamiento intolerable del ego del artista; pero mientras la sociedad moderna esté dominada por el amor a la propiedad (y lo será mientras la propiedad sea la única fuente de libertad) el artista no tendrá más alternativa que el formalismo. Hasta que no haya una revolución radical en los valores de la sociedad moderna, podemos esperar que continúe, un arte altamente formal” (Motherwell 1944: 9-14).

⁸ Véase <https://surhi.es/>

de origen vegetal pues el catalán *pántol* nombra, en atavismo adámico, la hoja de parra⁹), al acceder a esas revistas inaccesibles, se deshace, sin embargo, a sí misma y camufla la página-soporte –la materia o madera– en la página-escritura, que se vuelve, más que inmaterial, espectral, entendiendo por espectral algo que perdió consistencia, pero de algún modo, todavía conserva la forma, o mejor, el semblante (Agamben 2014: 87-112).¹⁰

Luis Juan Guerrero sostenía que las obras de arte eran análisis espectrales de la vida actual y es indudable que la espectralidad (la trazabilidad, la iterabilidad) introduce la discontinuidad (Ludueña Romandini 2010a). Como dirá T. S. Eliot, en *Burnt Norton* (1936), el primero de los *Cuatro cuartetos*, “Distráidas de la distracción por la distracción” [*distracted from distraction by distraction*]. Hay por ella una figura, en la ficción de Macedonio Fernández que me interesa recordar, la del “lector salteado”, que es creación de su personaje Cósimo Schmitz, quien, a través de una cirugía psíquica de extirpación, vive en un presente permanente y, en consecuencia, no arma la historia de su propia vida de manera continua, sino fragmentada. El

⁹ En Brasil se diría la *tela* (que presupone el tejer), mientras los portugueses construyeron, como franceses [*écran*] e ingleses [*screen*], un concepto propio, *ecrã*, ya registrado en el 1500, que designa todo objeto interpuesto que disimula o protege.

¹⁰ Ya lo había señalado, en 1985, en “Idea de la materia”: “La experiencia decisiva, de la que se dice que es tan difícil explicarla para quien la haya vivido, no es ni siquiera una experiencia. No es más que el punto en el que rozamos los límites del lenguaje. Mas lo que en ese momento rozamos no es, obviamente, una cosa, tan nueva y tremenda que, para describirla, nos faltan las palabras: es más bien materia, en el sentido en que se dice «materia de Bretaña» o «entrar en materia» o incluso «índice por materias». Aquel que toca, en este sentido, su materia, encuentra simplemente las palabras necesarias. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban «selva», es, aunque calle, prisionero de las representaciones”. (Agamben 1988: 19)

sentido político de esta recepción distraída, tal como luego el efecto de distanciamiento en el teatro de Brecht, consiste, pues, en su negación de la cultura burguesa, su crítica radical al ilusionismo fetichista y a la contemplación individual idealista.

El lector saltado es el más expuesto conmigo a leer seguido. Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente trancos, son los que más quedan en la emoción y en la memoria. Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar; pero trato de no pensar en que me ocurrirá el inverosímil lector seguido. (Fernández [1967]1993: 119)¹¹

Explica Macedonio, en otra ocasión, la lógica de ese lector intermitente:

Mi sistema de interponer notas a pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música), escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como las familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, como norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando dejará de tocar. En suma: hace una cortesía a la descortesía que ella misma invita.¹² Hago lo

¹¹ Véase Caws 1989; Wolf 2016.

¹² Para Benjamin, la recepción en la distracción era un síntoma de la mayor importancia en la aperccepción táctil, que proviene de la arquitectura, de la cual es originaria, y luego se expande al resto de las artes. Especialmente en la música, en la que un elemento esencial de su más reciente desarrollo, el Jazz, tenía su agente más importante en la música de baile. En “Prohibido fijar carteles” [1928], es decir, las técnicas del escritor en trece tesis, escribe Benjamin: “el acompañamiento de un estudio para piano o de una verdadera algarabía puede ser tan importante para el trabajo como

mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá. (Fernández 1997: 39-48)¹³

Son textos para lectores en tiempos suspendidos (Kamenszain 2021). Se crea así una paradoja o quiasma conceptual: el “lector de corrido” tiene la posibilidad de leer saltado, pero el “lector saltado”, por su lado, puede por momentos dudar de su lectura y leer de corrido. En otras palabras, el “lector saltado” puede armar *constelaciones*. Al concebir el *Libro de los pasajes* como un volumen hecho exclusivamente de citas, Benjamin no sólo lleva a la práctica el modelo *Aleph*, sino que, así como Calvino habla de hipernovela, Benjamin mismo crea el hiperensayo. No es descabellado por tanto pensar que los primeros lectores de Heidegger en el Plata (Astrada,¹⁴ Virasoro, Gue-

el silencio perceptible de la noche. Éste te agudiza el oído interior, y aquél es en cambio la piedra de toque de una dicción cuya copiosidad va sepultando hasta los ruidos más excéntricos”. (GS IV: 106; LIV: 45-46)

¹³ Véase Jitrik 1973.

¹⁴ En abril de 1930, el joven Carlos Astrada ponderaba que esa filosofía no podría prosperar en la gran ciudad, sino en la pequeña villa universitaria porque la distracción con la mercancía y el consumo, sumada a la consecuente crisis de la experiencia, definían un abandono en el goce de la alienación. “Nos cuesta un poco imaginarnos como ambiente para el adentrado ritmo del pensamiento heideggeriano el difuso de la Cosmópolis, con su ruido y su *tempo*. En la gran urbe, el individuo –el célebre personaje de *The Egoist*, de Meredith, huía de ella porque era ‘frío cementerio del hombre individual’– naufraga en la nadería por desperdigamiento en la vertiginosa multiplicidad de las cosas, por atomizante cristalización de las capas superficiales de su personalidad que, gélidas e inánimes, obturan la vía a toda exteriorización de fondo, a todo aflorar de posibilidades esenciales. Falta allí el transcurrir sosegado, el silencio que destaca la voz de la auténtica nadería del hombre, incitándolo, mediante el impulso metafísico que le es consubstancial, a insertar su finitud en la totalidad de la existencia – como enseña nuestro filósofo. Este medio propicio lo ofrecen, sin duda, las pequeñas y famosas ciudades universitarias alemanas: Heidelberg, Marburg, Freiburg, Jena, Bonn, Göttingen, Koenigsberg - capítulos perdurables ya en la

rrero) reconozcan un eco del maestro alemán en sus posteriores lecturas de Walter Benjamin (quien conscientemente se creía en sus antípodas). En efecto, *Ser y Tiempo* ya señala dos significados antagónicos, pero complementarios para la distracción contemporánea: uno asociado a la espacialidad existencial del *Dasein* y su forma de ser/estar en el mundo, como sujeto flotante, y el otro, vinculado al empleo de la distracción como rasgo de la curiosidad y su tendencia a no fijarse en ningún lugar. No sorprende, pues, que, en esa misma época, Walter Benjamin se interrogase también sobre el efecto de la desatención en la captación artística, postulando una “recepción en la distracción”, es decir, una coincidencia entre el factor instructivo y el de consumo, y así creaba una serie de conceptos (*Zerstreuung*, *Ablenkung*, *Bilderflucht*, *Entrückung*, *Zerstreuung*) que cubrían el área de la distracción (y, en ese sentido, de la separación, distinción, negación o anomalía), dispersión, disipación, diversión, desvío, despiste, destrucción, entretenimiento, fugacidad de las imágenes, ensimismamiento o desorden. Algo que los situacionistas buscarían deliberadamente con el *détournement*. Ahora bien, todo eso converge en el célebre ensayo benjaminiano sobre la obra de arte (1936) que, aunque se dedique prioritariamente al cine, no deja de abordar cuestiones tales como el valor de uso y el valor de exposición, la guerra,

historia. [...] De esta faena altísima que en último análisis es nada menos que tan gente escapatoria a la finitud de la existencia, o mejor, diámetro horizontal con que alcanzamos a esta finitud en su último recodo, nuestro futuro (el hombre es ser para la muerte; el fin del tiempo existencial es ontológicamente afirmado con nuestra muerte), para que ella no se nos adelante; de modo que tal límite –el fin del tiempo alcanzado por nuestra decisión ética dispuesta para la muerte– no es más una posibilidad del acontecer, sino posibilidad del propio ser; la existencia es idéntica a la temporalidad originaria. He aquí la verdad de la nueva y grande palabra que nos trae Heidegger: *Metafísica de la finitud*”. (Astrada 1930: 103-104) Véase Cacciari 2008: 243-252; Vedda 2013: 97-86.

la arquitectura, la fotografía, los salones, el teatro, el dadaísmo, el inconsciente óptico, el aura, el culto a las estrellas, Chaplin, Mickey Mouse, el carácter táctil, el shock y la distracción.

Para Macedonio, tal como para Benjamin, la percepción distraída era un modo inconsciente de percepción en estado de vigilia que creaba “juguetes filosóficos”, como los llama David Oubiña (2009) (véase Uslenghi 2010).

La verdadera y única realidad concreta es la *Afección*. El mundo material es un sueño de la *Afección*; el ensueño es idénticamente un mundo de la *Afección*. La *Afección* se muestra, en el sueño o en la vigilia indistintamente, creadora del mundo de imágenes que le convenga. Ensueño es el mundo de la imagen que la *Afección* hace nacer en todo momento en que ella esté activa, pese al dormir del cuerpo. Todo el problema está determinado por la suposición injustificada de una realidad objetiva preexistente a la realidad inmediata de lo soñado. El ser es siempre, además de pleno, inmediato y uno con el ensueño. Despertarse es volver a soñar, continuar siendo; caer siempre en ser, que es continuo y eterno. No hay reborde del ser por donde se pueda caer a la nada. En el ser de la Sensibilidad somos inmortales, en un eterno reconocimiento de nosotros mismos en toda persona, porque donde quiera que alguien se reconozca a sí, ese somos nosotros mismos, y lo que nunca se reconoció, nunca existió, es ‘el otro’, el no-ser. (Virasoro 1928: 226)

Si Miguel Ángel Virasoro fue un excelente lector de Macedonio (en 1928), el ya citado Guerrero, no menos buen lector de Benjamin desde los años 30, sostenía también que las condiciones de reproductividad técnica de la obra de arte generaron un doble fenómeno, por un lado, la democratización del arte, pero simultáneamente, la producción de nuevas obras creadas exclusivamente con los mismos

procedimientos técnicos criticados. Como consecuencia de ello, se destruye la autenticidad, pero se reclama que el mundo entero, o sea lo global, sea accesible a la mirada de todos. Pero Guerrero observaba también que una reiterada queja iluminista criticaba la imagen (en aquella época exclusivamente cinematográfica, aunque hoy podríamos decir, de las nuevas tecnologías):

Otra cantilena, más reciente, nos dice que el cine nació como el arte monstruoso de una sociedad que promueve ilusiones para vivir, ya que la realidad no deja lugar para ellas. Desde luego: el film es una máquina de sueños, pero no se agota en la escala de las ilusiones individuales. También proyecta, en una dimensión imaginaria, el rostro mismo de la masa, la marcha de los acontecimientos que convulsionan el mundo, la cara de las asambleas multiformes, los inventos y las aventuras de la nueva época, las grandes proezas del trabajo humano, las ambiciones y las incertidumbres de los corazones anónimos. (Guerrero 1967: 232)

Esto lo llevaba a concluir que “el cine es por una parte, la más formidable empresa de auto-alienación que haya podido inventar el hombre; pero, por otra parte, también promueve ciertos imprevistos resortes productivos de este proceso alienador” (1967: 232-233; véase Clair 2012). Jean-Louis Déotte lo secundará más adelante, enunciando la dialéctica de disipación [*Zerstreuung*], o distracción enajenada, y recogimiento [*Sammlung*], o distracción productiva, una vez que todo aparato inventa una nueva temporalidad que implica configurar la sensibilidad común [*aisthesis*], o sea, su irreductible singularidad;¹⁵ pero los aparatos al mismo tiempo circunscriben las propiedades de las artes y redefinen al arte en su conjunto, no sin distracciones, ya que, allí donde un aparato impone su ley, se puede dar

¹⁵ Véase Garramuño 2022; Lazarus 2022.

también un desvío por medio de otro dispositivo. En suma, la distracción en la recepción es proporcional al nivel tecnológico de la obra de arte, lo que muestra la congenialidad entre distracción y destrucción.¹⁶

Cuando la infoesfera se densifica y acelera sus flujos, como en la sociedad contemporánea¹⁷, con la digitalización de textos del *Proyecto Gutenberg* (1971), el proceso gradual de miniaturización y portabilidad de dispositivos, softwares como *HyperCard* (1986), el PDF (*Portable Document Format*, 1993), el papel electrónico (*Electronic paper*, 1996), los *Creative Commons* (2001), los *Google Books* (2004) o el *Amazon Kindle* (2007), la atención individual y colectiva, guiada por el *skim reading*, ya no tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información, de tal suerte que el capitalismo en su etapa mesiánica¹⁸ y su tiranía de la tecnociencia han generado todo un abanico de síntomas de déficit de atención e hiperactividad, asociados a drogas de uso continuo, gracias a los cuales los sujetos padecen una constante sobrecarga de estímulos, a los que responden con una actividad sin pausa que suele desembocar en el *burnout*, motivo de exclusión del sistema. Tal fenómeno circular escinde a los especialistas en lectura entre quienes creen que el texto electrónico disminuye la madurez de sus lectores¹⁹ y, por otra parte, los defensores de las nuevas tecnolo-

¹⁶ Véase Galende 2009; Masci 2011.

¹⁷ Genette 1982; Naumann 1999; Compagnon 1998; Fourmentraux 2008: 554-564 y 2010; Poinot, Jean-Marc *et al.* 2004; Enwezor (2008); Kozak 2012; Nieva 2020.

¹⁸ Benjamin (1921); Ludueña Romandini (2010b); Hamacher, 2002: 81-106; Lazzarato 2015; Rodríguez 2022.

¹⁹ Steiner 1997 y 2003; Chartier 1992; Birkerts 1994; Sanders 1994; Darnton 2011; Ben-Yehudah y Yoram 2021: 426-440; Van Dijk 2016.

gías, para los cuales la navegación electrónica garantizaría mayor flexibilidad cognitiva²⁰. Hay, sin embargo, quienes optan por una tercera vía, la de un modelo transdisciplinario, capaz de integrar perspectivas de múltiples campos del saber (Mangen y Weel 2016: 116-124). Aun así, las relaciones entre sujeto y objeto, entre escritura y recepción se modifican, siguiendo el modelo de la *affordance*, o potencialidad electrónica (Gibson 1979), que es una disposición relacional que no se debe confundir ni con el valor de uso ni con el valor de cambio (Rivoltella 2014 y 2020: 39-57), pero que muestra que, cuanto mejor es la *affordance* de un asunto, menor también será el esfuerzo de investigación (Caruana y Borghi 2016). Pero hay una incomodidad evidente²¹.

En un fragmento de *Calle de sentido único*, Walter Benjamin alaba, entre otros productos chinos, no sólo la copia de libros, como garantía incomparable de cultura literaria, sino también la transcripción, como una clave para los enigmas culturales, con el argumento de que la fuerza de la carretera es distinta si uno la recorre a pie o la sobrevuela en aeroplano. Así, también la fuerza de un texto es distinta si uno lo descifra o lo transcribe, si lo lee o lo ve. Solo el que recorre a pie la carretera advierte su poder y detecta además que, lo que para el aviador no es sino una llanura desplegada, le brinda al caminante del *Holzweg*, extraviado en cada una de sus curvas, un conjunto de

lejanías, miradores, parajes desarbolados y perspectivas hasta ahora inéditas. El lector actual es un examinador empeñado, en efecto, pero del tipo distraído²².

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (1988), *Idea de la prosa*, trad. Laura Silvani (Barcelona: Península).
- ____ (2014), *Il fuoco e il racconto* (Roma: Nottetempo).
- ____ (2024), *Il corpo della lingua. Esperruquanculzelubelouzerirelu* (San Dorligo della Valle: Einaudi).
- ALBERDI, Juan Bautista [1842] “Ideas para presidir un curso de filosofía” en Alberdi (1900: 603-619).
- ____ (1900), *Escritos póstumos. Memorias y documentos*, Tomo XV, ed. de Francisco Cruz (Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi).
- ASTRADA, Carlos (1930), “Heidegger a la cátedra de Troeltsch”, *Síntesis*, IV, 38: 103-104.
- ____ (1950) “Martin Heidegger – Holzwege, 1950”, *Cuadernos de Filosofía*, 4: 62.
- ____ (1970), *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica* (Buenos Aires: Juárez).
- BARON, Naomi S. y MANGEN, Anne (2021), “Doing the Reading: The Decline of Long Long-Form Reading in Higher Education”, *Poetics Today*, 42, 2: 353-276.
- ____ (2021), *How we read now* (Nueva York: Oxford University Press).
- BENJAMIN, Walter (1921), “Kapitalismus als Religion”, en GS VI: 100-103.
- ____ [1925] *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en GS I: 203-430.
- ____ [1928] *Einbahnstraße*, en GS IV: 83-148.
- ____ (1931), “Die Ferne und die Bilder”, en GS IV: 427. [“La lejanía y las imágenes”, en Benjamin (2011: 99)]

²⁰ Véase Spiro *et al* 2015; Rose 2011: 515-526.

²¹ En uno de sus últimos textos, Foucault reconocía estar viviendo, a diferencia de las Luces, un tiempo incómodo en que “las identidades se definen por trayectorias [...] De estas experiencias dispersas, que parecían llevarse a cabo en nombre de ideales más o menos comunes, según formas de organización análogas y en un vocabulario que se podía entender de una cultura con otra, no se ha formado ningún universal de pensamiento. ¿Asistimos a una globalización de la economía? Seguramente. ¿A una globalización de los cálculos políticos? Sin duda. Pero a una universalización de la conciencia política – ciertamente no”. ([1979] 1994: 786, trad. propia).

²² Nardi 2022; Lingua y De Cesaris 2020: 63-84.

- ____ (1991), *Gesammelte Schriften*, Tomo I, IV y VI, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Fráncfort del Meno: Suhrkamp). [*Obras*, libros I, y VI, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006]
- ____ (2011), *Sueños*, ed. Burkhardt Lindner, trad. Juan Barja y Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Abada).
- BEN-YEHUDAH, Gal y YORAM, Eshet-Alkalai (2021), "Print versus digital reading comprehension tests: does the congruency of study and test medium matter?", *British Journal of Educational Technology*, 52, 1: 426-440.
- BIRKERTS, Sven (1994), *The Gutenberg elegies: The fate of reading in an electronic age* (Nueva York: Fawcett Columbine).
- BOIS, Yve-Alain (2016), "1947: The publication of *Possibilities* in New York marks the coalescence of Abstract Expressionism as a movement", en Foster *et al.* (2016: 204-210).
- BUCK-MORSS, Susan (1981), *Origen de la dialéctica negativa* (México: Siglo XXI).
- CACCIARI, Massimo (2008), "Nomades en prison: réflexions sur la postmétropole" en Füzersséry y Simay (2008: 243-252).
- CARUANA, Fausto y BORGHI, Anna (2016), *Il cervello in azione* (Bologna: Il Mulino).
- CASSIN, Barbara (dir.) (2004a), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (París: Seuil / Le Robert). [*Vocabulario de las Filosofías Occidentales. Diccionario de los intraducibles*, 2 tomos, coord. de traducción María Natalia Prunes, México: Siglo XXI 2018].
- ____ (2004b), "«Paideia», «cultura», «Bildung»: nature et culture", en Cassin (2004a: 200-201).
- CAWS, Mary Ann (1989), *The art of interference. Stressed readings in verbal and visual texts* (Princeton: Princeton University Press).
- CHARTIER, Roger (1992), *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna* (Barcelona: Alianza Universidad).
- CLAIR, Jean (2012), *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncles, Géants et Acéphales* (París: Gallimard).
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie* (París: Seuil).
- DARNTON, Robert (2011), *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado* (Madrid: Trama).
- DÍAZ, Valentín (2023), *Tensión y materia. El método del Barroco en Walter Benjamin* (Buenos Aires: 17grises).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2023), *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète* (París: Gallimard).
- FERNÁNDEZ, Macedonio [1967] (1993), *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta (Madrid: ALLCA XX).
- ____ (1997), *Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas* (Buenos Aires: Corregidor).
- FOSTER, Hal *et al.* (2016), *Art since 1900. Modernism Antimodernism Post-modernism*, 3ª ed. (Londres: Thames & Hudson).
- FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits vol. III 1976-1979* (París: Gallimard).
- ____ (1979), "Pour une morale de l'inconfort" en Foucault (1994: 783-788).
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2010), *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création* (París: CNRS Éditions).
- ____ (2008), "Art et Hacktivisme: l'alternative Internet", *Critique*, 733-734: 554-564.
- FÜZERSSÉRY, Stéphane y SIMAY, Philippe (eds.) (2008), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin* (París: Éditions de l'éclat).
- GALENDE, Francisco (2009), *Walter Benjamin y la destrucción* (Santiago de Chile: Metales Pesados).
- GARRAMUÑO, Florencia (2022), *La vida impropia. Anonimato y singularidad* (Villa María: EDUVIM).
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes* (París: Seuil).
- GIBSON, Ann Eden (1997), *Abstract Expressionism: Other Politics* (New Haven: Yale University Press).

- ____ (1990), *Issues in Abstract Expressionism: The Artist-Run Periodicals* (Ann Arbor: UMI).
- GIBSON, James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin).
- GUERRERO, Luis Juan (1967), *Estética operatoria en sus tres direcciones. III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas* (Buenos Aires: Losada).
- GUILBAUT, Serge (1990), *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori).
- HEIDEGGER, Martin (1947), *Platons Lehre von der Wahrheit mit einem Brief über den "Humanismus"* (Berna: A. Francke).
- HAMACHER, Werner (2002), "Guilt history. Benjamin's sketch 'Capitalism as religion'", *Diacritics*, 32, 3-4: 81-106.
- JITRIK, Noé (1973), *La novela futura de Macedonio Fernández. Con un "retrato discontinuo", una antología y una bibliografía* (Caracas: Universidad Central de Venezuela).
- KAMENSZAIN, Tamara (2021), *Chicas en tiempos suspendidos* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- KOZAK, Claudia (ed.) (2012), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (Buenos Aires: Caja Negra).
- LAZARUS, Sylvain (2022), *Chronologies du présent* (París: La fabrique).
- LAZZARATO, Maurizio (2015), *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal* (Buenos Aires: Amorrortu).
- LINGUA, Graziano y DE CESARIS, Alessandro (2020), "Immersività distratta. La nuova economia dell'attenzione negli ambienti digitali", *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 10, 1: 63-84.
- LUDUEÑA Romandini, Fabián (2010a), *La comunidad de los espectros. I. Antropotecnica* (Madrid: Miño y Dávila).
- ____ (2010b) "Los fundamentos onto-teológico-políticos de la mercancía y del dinero. Una incursión en los orígenes de la religión capitalista", ponencia presentada en *Recordando a Benjamin, Justicia, historia y verdad*, III Seminario Internacional Políticas de la Memoria.
- MANGEN, Anne y VAN DER WEEL, Adriaan (2016), "The evolution of reading in the age of digitization: an integrative framework for reading research", *Literacy. United Kingdom Literacy Association*, 50, 3: 116-124.
- MASCI, Francesco (2011), *Entertainment! Apologie de la domination* (París: Allia).
- MOTHERWELL, Robert (1944), "The Modern Painter's World", *Dyn*, 6: 9-14.
- NARDI, Andrea (2022), *Il lettore 'distratto': leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali* (Firenze: Firenze University Press).
- NERUDA, Pablo (2004), *Residencia en la tierra* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria).
- NAUMANN, Francis (1999), *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée* (París: Hazan).
- NIEVA, Michel (2020), *Tecnología y barbarie* (Buenos Aires: Santiago Rueda).
- ENWEZOR, Okwui (2008), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, [Disponible en <https://bit.ly/4c4mHuX>]
- OUBINA, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (Buenos Aires: Manantial).
- PAALLEN, Wolfgang (1942), "Le grand malentendu" ("Art and Science"), *Dyn*, 3: 9.
- ____ (1944), "During the Eclipse", *Dyn*, 6: 20.
- RIVOLTELLA, Cesare (2020), "Dipendenza mediatica e povertà cognitiva? Apunti sul rapporto tra media digitali ed economia della conoscenza", *Scholè. Rivista di educazione e studi culturali*, 2, 58: 39-57.
- ____ (2014), *La previsione. Neuroscienze, apprendimento, didattica* (Brescia: La scuola).
- RODRÍGUEZ, Fermín A. (2022), *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (Villa María: EDUVIM).
- ROH, Franz (1929), "Mechanismus und Ausdruck: Wesen und Wert der Fotografie" en Roh & Tchichold (1929: 3-7).
- ROH, Franz & TCHICHOLD, Jan (1929), *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit* (Stuttgart: Akademischer Verlag Fritz Wedekind).
- ROMERO Brest, Jorge (1935), "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", *Sur*, 13: 92.

- ROSE, Ellen (2011), "The phenomenology of on-screen reading: University students' lived experience of digitised text", *British Journal of Educational Technology*, 42, 3: 515-526.
- RUSKIN, John (1886), *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871-94)* (Nueva York: John Wiley & Sons).
- SANDERS, Barry (1994), *A is for ox: the collapse of literacy and the rise of violence in an electronic age* (Nueva York: Vintage).
- SLOTERDIJK, Peter (2019), *Reflexes primitifs. Considérations psychopolitiques sur les inquiétudes européennes*, trad. de Olivier Mannoni (París: Payot).
- SOMMER, Doris (2014), *The work of art in the world: civic agency and public humanities* (Durham: Duke University Press).
- SPIRO, Rand J. et al. (eds.) (2015), *Reading at a crossroads? Disjunctures and continuities in current conceptions and practices* (Nueva York: Routledge).
- SPIVAK, Gayatri (2009), *La muerte de una disciplina* (Veracruz: Universidad Veracruzana).
- STEINER, George (1997), *Pasión Intacta: Ensayos 1978-1995*, trad. de Encarna Castejón (Madrid: Siruela).
- ____ (2003), *Lessons of the masters* (Cambridge: Harvard University Press).
- TYLER, Parker (1944), *The Hollywood Hallucination* (Nueva York: Creative Age).
- ____ (1948), "Review of Possibilities and *The Tiger's Eye*", *Magazine of Art*, 41: 109.
- USLENGHI, Alejandra (2010), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- VAN DIJCK, José (2016), *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- VEDDA, Miguel (2013), "Ruas sem memória: a fenomenologia da grande cidade em Siegfried Kracauer e Walter Benjamin", *Impulso. Revista de Ciências Sociais e Humanas*, 23, 57: 97-86.
- VIRASORO, Miguel Angel (1928), "No toda es vigilia la de los ojos abiertos, por Macedonio Fernández", *Síntesis*, II, 17: 226.

- POINSOT, Jean-Marc et al. (2004), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'époque du numérique* (Rennes: Presses universitaires de Rennes).
- WOLF, Maryanne (2016), *Tales of literacy for the 21st century. The Literary Agenda* (Nueva York: Oxford University Press).

GESTOS DE KAFKA
Para una filosofía de la interpretación literaria
· *Washington Morales Maciel* ·

Washington Morales Maciel

Universidad de la República Oriental del Uruguay

Gestos de Kafka. Para una filosofía de la interpretación literaria

DOI: 10.36446/be.2024.67.373

Resumen

A cien años del fallecimiento de Franz Kafka (1883-1924), este artículo estudia el valor de su obra para la tradicional discusión filosófica acerca de la naturaleza de la interpretación literaria. Particularmente, la tesis propuesta sugiere el valor directriz de sus textos en la producción del sentido (apreciación literaria) de sus obras y, con ello, la peculiar intervención que desde allí se resuelve en el uso no-ficcional de nuestros conceptos. Así, el diseño del primer capítulo de *El proceso* es propuesto como caso modélico de intervención de una ficción literaria en nuestra construcción cognitiva del mundo.

Palabras clave

Kafka; Metacrítica; Convencionalismo; Estética empírica; Immanentismo

Kafka's Gestures. For a Philosophy of Literary Interpretation

Abstract

This article explores the enduring significance of Franz Kafka's legacy a century after his demise in 1924. Specifically, the study delves into the contribution of Kafka's oeuvre to the age-old philosophical discourse surrounding the nature of literary interpretation. The proposed thesis underscores the guiding influence of Kafka's texts in shaping his works' meaning and literary appreciation. Consequently, it explores the distinctive impact of this appreciation, manifesting in the non-fictional utilization of our conceptual framework. The first chapter presents *The Trial* as an exemplary case study, illustrating the profound intervention of literary fiction in the cognitive construction of our world.

Keywords

Kafka; Metacriticism; Conventionalism; Empirical aesthetics; Immanentism

Recibido: 29/01/24. Aprobado: 08/04/24.

La intuición acerca de que nuestra “disposición” lectora al abrir un libro literario es diferente de aquellas que solemos seguir al leer textos filosóficos (o de ciencias humanas) se hace evidente en un simple autoexamen de nuestras actitudes ante textos categorizados de uno u otro modo. Un caso propio de la poesía, señalado por Peter Lamarque (2010: 19), es el de la peculiar oración analizada por Noam Chomsky (2002: 15) y vuelta verso en un breve poema de John Hollander: “ideas verdes incoloras duermen furiosamente” [*“Colorless green ideas sleep furiously”*] (Hollander 1971: 42; trad. propia). La combinación de palabras, considerada desde un punto de vista sintáctico, es impecable; no hay allí dificultad alguna en reconocer las funciones típicas de una construcción sencilla: un sintagma nominal (“ideas verdes incoloras”) y un sintagma verbal (“duermen furiosamente”). La oración, sin embargo, carece de sentido, si por eso entendemos su capacidad denotativa. ¿Pero si acaso la oración se transfigura en un verso? Ése es el caso en el poema de Hollander:

Curiosamente profundo, el sueño de los pensamientos carmesí:
Mientras jadeante, en denso viridián,
ideas verdes incoloras duermen furiosamente (Hollander
1971: 42; trad. propia).

El poema puede ser todo lo oscuro que se quiera, incomprensible a primera lectura lo suficiente como para que nos invite a la elaboración de interpretaciones, incluso aún más si no contamos con información paratextual. En ensayos o artículos filosóficos y en ciencias

humanas, sin embargo, la incomprensión en virtud del estilo de escritura del texto es penada o, más bien, es penada cuando su inteligibilidad se reduce a sus modos específicos de presentación y se desvanece a la primera paráfrasis.

En la poesía nuestra disposición es muy otra. Entendemos tácitamente que el juego de la literatura –no en sentido lúdico, sino en el sentido de reglas, roles y objetivos– repara en cualidades que le son eventualmente indiferentes a la filosofía y, en algunos casos, más bien perjudiciales. Esto no implica, sin embargo, que la interpretación propuesta a “Alizarina enrollada” [“Coiled Alizarine”] de Hollander sea incomunicable, inconmensurable e incomparable a cualquier otro uso del inglés o el español. Bien podemos decir que el breve poema explora experiencias oníricas, sin figuraciones definidas, más bien adjetivando conceptos teóricos abstractos (pensamientos e ideas), produciendo un peculiar contrapunto entre dos tonalidades intensas de verde y rojo: carmesí y viridián. La especulación podría ir más lejos y ni en ese caso nos serían escasos los recursos del lenguaje para comunicar la interpretación. El punto es que la tolerancia al verso y la intolerancia hacia su par indiscernible (la oración propuesta por Chomsky) da cuenta de, como sugerí más arriba, disposiciones lectoras diferenciables.

Nadie dice que la poesía o la literatura en general deba ser oscura para ser tal, ni tampoco que una oscuridad importada de la literatura a la filosofía no pueda cumplir algún tipo de papel argumental o heurístico relevante (aunque esto no sea lo deseable); lo que en todo caso estoy planteando, a modo de observación introductoria, es que, advertidos de la categorización de un texto, nuestra disposición cambia. Y la naturaleza del cambio es la siguiente: los textos pueden ser perfectamente indiscernibles, desde un punto de vista gramatical (diga-

mos, morfología y sintaxis), y, así y todo, las cualidades que les atribuimos (y, entonces, los rasgos salientes en los que reparamos) ser muy diferentes. En general, le es irrelevante al sentido poético de un texto si sus oraciones satisfacen capacidades referenciales y denotativas, mientras que la satisfacción de esas capacidades, por su parte, son necesarias en la comprensión filosófica y científica. ¿Cuáles son las consecuencias de esto, si el desplazamiento de nuestra atención es el que asume una vieja discusión filosófica que ya galopaba claramente los jóvenes bigotes de Friedrich Nietzsche en el prólogo de Nietzsche a *El nacimiento de la tragedia*? Según el filósofo, contra todo lo esperado en un contexto de guerra, él se proponía tratar un asunto “serio”, a saber, estudiar el nacimiento de la tragedia griega, poniendo medio ojo en los dramas musicales de Richard Wagner (véase KSA I: 23-24).

Esa seriedad remite a la capacidad cognoscitiva de las artes. El dilema consiste en que, si admitimos que las cualidades focales de las obras literarias son indiferentes a la capacidad denotativa y referencial de sus oraciones y, por otro lado, una actitud filosófica y científica no puede prescindir de la satisfacción de esas condiciones, ¿nos es posible un conocimiento literario? La pregunta no es apenas si podemos tener un conocimiento vivencial, práctico o fáctico (asumiendo cierta clasificación tradicional implicada en esta discusión (García-Carpintero 2016: 178), porque eso resulta obvio de suyo, admitiendo, por ejemplo, el carácter testimonial del *background* de una novela. Aceptada la especificidad de una disposición interpretativa propia de la literatura, la pregunta anterior más bien demanda acerca de una forma de conocimiento propia de la literatura y si acaso esa forma de conocimiento le es enteramente contingente o bien inherente a la apreciación literaria.

En este artículo propongo a la literatura de Franz Kafka como un modelo de conocimiento implicado en sus cualidades estéticas; dicho de otro modo, leer estéticamente las obras de Kafka comporta de suyo un valor cognoscitivo. Que sus textos se resistan particularmente a la decidibilidad de la interpretación es una función tanto de su valor estético cuanto de su valor cognoscitivo. La primera sección explora dos hipótesis dominantes en filosofía y ciencia de la literatura. Su objetivo es plantear con claridad algunos problemas en metacrítica de la literatura. La segunda sección propone una tercera vía de interpretación de la literatura postulando algunas observaciones acerca del primer capítulo de *El proceso* (1925).

1. ESTUDIOS EMPÍRICOS Y ANALÍTICO-TRASCENDENTALES

Mencionada aquella intuición sobre las diferentes disposiciones de lectura, cabe mencionar una más, de cierto sentido común no estrictamente mal orientado, acerca de la naturaleza de la literatura: toda obra literaria es idéntica a un conjunto de rasgos textuales. La poesía consistiría, por ejemplo, en un control polisémico del lenguaje, como sugería Galvano della Volpe (1978: 23), o bien, en la prosa, por la organización narrativa de un texto, a saber, una dimensión temporal y, entre otras cosas, un medio, comienzo y fin, organizadas en cierta unidad y completud, como, a su vez, sugería desde temprano Aristóteles en su *Poética* (7, 1450b, 26; 8, 1451a, 25). Estas tesis no están, como sugiero, mal orientadas porque todas ellas son el conjunto de convenciones que dan cuenta de unos recursos y procedimientos usuales en la producción literaria de un cierto tiempo, en cuyo estudio se ha empeñado precisamente la teoría literaria. El problema de esas tesis, en todo caso, es defender que esas convenciones tengan un carácter universal, definitorio de la práctica.

El punto aquí es que toda pieza que satisfaga aquellos rasgos es literaria, aunque emplee procedimientos narrativos propios de una literatura tradicionalmente consagrada o bien que no por literaria toda pieza se ajuste a las convenciones constructivas de su época, como ocurre de modo ejemplar en las obras de César Vallejo (véase Fló 2002). Los llamados rasgos “intrínsecos” de las obras no son suficientes para determinar el carácter literario de un texto y, en ese sentido, aunque toda obra comporte un texto, no todo texto con ciertas propiedades típicas de la literatura comporta una obra. Así es, entonces, que se configuran los debates acerca de la naturaleza de la interpretación literaria, o sea, las preguntas metacríticas sobre la literatura: los objetivos de la interpretación literaria, sus principios y los criterios de una interpretación correcta (de haberlos), la naturaleza de las propiedades interpretadas, entre otras (Lamarque 2002: 285).

Uno de los asuntos particularmente polémicos allí es el de la relación interpretación-obra ante un texto: si rasgos textuales no comportan *per se* literatura, entonces ¿es la interpretación literaria la que imputa cualidades a aquellas textuales? La respuesta es que sin “información adicional” que focalice, bajo ciertos fines propios de la literatura, las propiedades textuales *tout court* no habría literatura en absoluto. Sin embargo, este titular colide, *prima facie*, con una perspectiva tipo “de abajo hacia arriba” [*bottom to top*] propia de los estudios científicos de la literatura, para los que el juego literario no se restringe a las categorizaciones previas a toda lectura. Veamos cada una de estas posiciones.

El convencionalismo dice de sí mismo ser una perspectiva analítico-trascendental, entendiéndose por eso el estudio de los roles involucrados en una práctica, no las cualidades psicológicas y sociológicas

específicas de quienes cumplen esos roles.¹ Así, por ejemplo, el saber usar las piezas del ajedrez en pleno juego no es una función del reconocimiento del diseño canónico de cada una (cualidad que podríamos confesar facilitadora, de todos modos). Más bien se trata de convenir (*qua* determinación de convenciones) qué objetos, sin importar sus aspectos, seguirían tales reglas distintivas y, por supuesto, convenir que a distintas reglas distintos objetos (Gombrich 1984: 96). Como es usual, la analogía se extiende del ajedrez a la literatura: la perspectiva convencionalista estudia los roles y reglas de la práctica literaria no obligando a una sociología del arte –piénsese, por ejemplo, en los trabajos de Pierre Bourdieu–,² estudiando las características sociales específicas de los agentes del juego como si se tratase de estudiar el diseño de las piezas del ajedrez.³ Las tesis convencionalistas esencialmente presuponen que no es posible producir una interpretación adecuada de las obras literarias sin una previa categorización, que viene dada por el mundo de la literatura. Los postulados son los que menciono sumariamente a continuación.

El primer postulado de la interpretación literaria es, en verdad, un postulado de toda interpretación: la interpretación busca la comprensión, pero la comprensión no siempre demanda interpretaciones (Lamarque 2000: 96). En ese sentido, interpretar es un proceso de búsqueda de comprensión, cuando la comprensión como tal es

esquiva en un inicio. El segundo gran postulado es el que ya bosquejaba previamente: la naturaleza del objeto no-comprendido dirime el rango de procedimientos adecuados (y no adecuados) para su interpretación (Lamarque 2000: 97 y 2019: 71). Sin el reconocimiento del objeto del que se trate no podemos acertar en los procedimientos de interpretación a emplear. Por supuesto, existen casos anómalos que nos hacen dudar de ante qué objeto estamos, incluso al grado de dudar de si se trata de algo natural o un producto cultural.⁴ Así, de la conjunción de ambos postulados, se sigue que las interpretaciones literarias no buscan una comprensión cualquiera, sino una particularmente relativa al uso estético de los textos literarios.

El corolario negativo de esa tesis es que, si bien la interpretación literaria exige la comprensión de aspectos sintácticos, semánticos y retóricos de los textos, el objetivo de la interpretación literaria subordina la comprensión de esos aspectos textuales a otros estéticos. Así, la interpretación literaria comporta lo que Monroe Beardsley llamaba “explicaciones” y “elucidaciones” (Beardsley 1958: 129, 243), pero no se agota en ambas (véase Lamarque 2002). Las explicaciones

¹ En las palabras de Lamarque el elemento trascendental del convencionalismo consiste en “qué protocolos de lectura y apreciación deben darse para que la [literatura] sea posible” (Lamarque 2017: 64).

² Véase Lamarque 2010 y 2014; Olsen 2005.

³ La analogía, por supuesto, no ha dejado de ser cuestionada porque, entre otras cosas, si bien el ajedrez análoga el aspecto reglado de una práctica, la práctica literaria no cuenta con un conjunto de reglas homogéneo y universal como las del ajedrez. Éste, sin más, es uno de los puntos argumentalmente débiles del convencionalismo (Blackburn 2010: 88; Gaut 2006: 124-125).

⁴ Ese es el caso de “[E]l objeto más ambiguo del mundo” que menciona el Sócrates de Eupalinos o el arquitecto de Paul Valéry (1967: 95) que ilustra, según Ricardo Ibarlucía (2023), cuatro corolarios que se siguen de las observaciones de Immanuel Kant sobre la *pulchritudo vaga*; uno de esos corolarios es precisamente el de la relación entre estética (belleza, en particular) e indeterminación: “el juicio de gusto es tanto más puro cuanto mayor resulta la indeterminación del objeto que se declara bello” (Ibarlucía, 2023: s/n). Ese objeto, en la descripción de Sócrates, “es uno de esos expulsados por el mar; una cosa blanca, y de la más pura blancura, amable y dura, y dulce, y ligera” (Valéry, 1967: 98). Este objeto, de naturaleza visual, ambiguo, se escabulle de las categorizaciones y, en virtud de su ambigüedad, de la cierta imposibilidad de subsumirlo a un concepto, satisface aquel corolario acerca de la belleza: la indeterminación como nota del Juicio de gusto puro kantiano. En el terreno de la estética, sea en objetos no intencionados, como en los objetos de arte, la ambigüedad y determinación ha sido asunto de discusión por décadas en el siglo XX.

son el equivalente a la comprensión semántica de una palabra en virtud del uso que se hace en una trama mayor de preferencias; mientras que la elucidación consiste en la restitución de información que las narraciones, incluso las más simples (Beardsley 1958: 243), no presentan explícitamente. Así, algunas preguntas usuales en ese nivel son: “¿Hamlet está loco? ¿Cuál es motivo real por el que Raskolnikov asesina a la vieja mujer?” (Beardsley 1958: 243). Del objetivo y las reglas de la interpretación literaria y de una clasificación previa a toda lectura es, entonces, y sólo entonces, que seguimos los procedimientos adecuados de la lectura literaria: el solo texto no sabe qué “decirnos” cuando pretendemos abordarlo.

Una vez categorizado el texto, un abordaje literario consta de estas reglas: (i) de identidad por descripción, (ii) de opacidad, (iii) de funcionalidad, (iv) teleológica y (v) temática⁵. Los personajes literarios y cualesquiera otras entidades literarias (y, eventualmente, ficcionales de la literatura) se constituyen en sus descripciones textuales y literarias. Esto puede resultar obvio, pero no lo es si se tiene en cuenta la compleja polémica acerca del carácter literario de las narraciones personales⁶, es decir, si la identidad personal es agotable en narraciones y si incluso esas narraciones se comportan como las narraciones literarias. Aunque varias teorías están dispuestas a producir analogías entre la construcción de personajes y la “construcción” de personas, es bastante dudoso el alcance de la analogía. Así y todo, es posible admitir intersecciones entre ambas prácticas narrativas. La pregunta, por tanto, atendiendo esas intersecciones (digamos, elementos narrativos de nuestra identidad personal), es: ¿cuál es la naturaleza de esas descripciones? Los restantes principios responden esa pregunta.

⁵ Véase Lamarque 2007 y 2014; Olsen 1985).

⁶ Véase Morales Maciel y Moreira 2023.

Las descripciones a las que tendemos en la literatura, según el convencionalismo, son opacas, no transparentes. Esta opacidad (o también densidad) es, al fin de cuentas, no relativa estrictamente a la dimensión semántica de los textos, sino a una más bien pragmática de la lectura. Un tema que nos es de interés puede instanciarse en diversas obras, siendo cada una de ellas una “perspectivación” diversa del tema. Ese concepto algo esquivo de perspectivación remite a dos elementos más. Por un lado, al par forma-contenido. Los contenidos los podemos caracterizar como aquellos asuntos pasibles de abstracción, sea como descripciones generales de los eventos de una obra (restrigiéndonos ahora a la prosa) y, eventualmente, como los temas que reconozcamos en tales eventos. La forma, por su parte, no se define estrictamente por los recursos retóricos empleados y las convenciones puestas en juego; no únicamente a eso, al menos. La forma es más bien la presentación textual y literaria (las propiedades estéticas atribuidas al texto) específica del tema en una obra. Por otro lado, el concepto de perspectivación remite al de “saliencia” (véase Krausz 1993, 2000, 2007). Una imagen de doble lectura puede organizarse perceptivamente de tal modo que devuelva la figura de un pato o bien de un conejo, siendo la interpretación el procedimiento que observa (tanto en un sentido perceptivo como específicamente deíctico) aquellas cualidades de la imagen desde la que se configura una u otra entidad (pato o conejo). Esta intuición es extensible a la literatura. Enfocar algunas descripciones por sobre otras, jerarquizarlas, ponderar sus orientaciones o tendencias en la progresión de un texto en prosa es también un proceso de postulación de saliencias desde el que se suele seguir una interpretación de un global textual.

El concepto de perspectivación de un tema supone entonces: (i) una interpretación que postula las saliencias de los textos de tal modo que, así como el pato o el conejo se vuelven inteligibles a la percepción al colocar el ojo en tales o cuales rasgos de la imagen y elaborar

un global desde allí, las obras se vuelven tales al producirse en el proceso interpretativo la construcción de un sentido estético global a través de esas saliencias; (ii) la postulación de esas saliencias es lo que constituye la identidad (forma-contenido) del texto ya vuelto obra, el modo en que se da o presenta, según una interpretación, la obra en el texto.

Leer literatura, al menos hasta aquí, consiste en elaborar interpretaciones de manera tal que lo que se focalice sea el modo de presentación de los temas. En ese sentido, una sutil diferencia (también discutible) parece seguirse con respecto a otras prácticas. Mientras que para la literatura los modos de darse de un tema vuelven a cada obra un concreto (excepto en aquellos casos en los que se ha estabilizado un arquetipo y unos recursos narrativos fuertemente convencionalizados), en la filosofía y las ciencias humanas se espera independizar el valor cognoscitivo de un texto de su modo de presentarse (los recursos retóricos, el diseño estilístico del texto completo, etc.). Dicho de otro modo, mientras que para la lectura literaria la paráfrasis de los textos afecta el sentido literario (Lamarque y Olsen 2002: 81), la lectura científica es más bien indiferente a los modos en los que se presenta un texto. Incluso si el modo de decir toma una relevancia tal que un texto sólo puede comprenderse en sus modos de presentarse específico, se suele señalar allí un vicio epistémico. Ahora bien, aún permanece sin responder la pregunta acerca de la interpretación específica de las descripciones y, con ello, la naturaleza de las saliencias. La respuesta a ambas preguntas está en el principio de funcionalidad y en el principio teleológico.

La interpretación literaria, según el convencionalismo, pregunta cuál es la función que cumple una descripción y un plexo de descripciones en el global de un texto. Esa función, sin embargo, no es gramatical, tampoco textual (en el sentido de una gramática del texto (van Dijk

1977), ni se trata de aquellas funciones propias de un texto filosófico o científico (argumentos, ejemplos, definiciones, tesis, antítesis, etc.). Reconocer una saliencia literaria en un texto es postular el rol que algunos fragmentos pueden estar jugando en la presentación de un tema.⁷ En la medida en que un tema no se presenta de modo auto-evidente, el proceso de interpretación comienza preguntándose por el papel que las descripciones cumplen en el texto. Se espera que la interpretación devuelva hipótesis acerca de los temas y sus tratamientos señalando precisamente aquellas saliencias. Ahora bien, las hipótesis que las interpretaciones proponen se ajustan y reajustan conforme la lectura del texto avanza y, por supuesto, conforme a las relecturas (sea parte del intervalo temporal que convencionalmente se reconoce como fin y comienzo de la lectura, como de relecturas una vez terminado convencionalmente el texto). La naturaleza de las inferencias desde la que reformulamos las hipótesis es no-monotónica en la medida en que toda lectura literaria atribuye *a posteriori* el sentido estético de un pasaje. Esto enlaza el principio de funcionalidad al principio teleológico. El reconocimiento de las saliencias es el proceso de reformulación de hipótesis interpretativas a la luz de nuevos pasajes.⁸ Aquí un ejemplo, que conduce intuitivamente al último principio, el temático.

El capítulo “El secreto de Amalia”, en *El castillo* de Kafka (1926), consta de varias escenas, dos de las que se reconocen parte de un continuo temporal y espacial en virtud de diversos elementos. Uno

⁷ Esta suele ser una cierta cortedad teórica del convencionalismo, es decir, no se dice mucho más acerca de para qué querríamos “jugar” a presentar “temas” de tal o cual manera. El compromiso con la antítesis según la que la literatura no necesariamente nos aporta conocimiento limita la respuesta a aquella pregunta del para qué elaborar complejas presentaciones temáticas.

⁸ Una hipótesis metacrítica muy similar a esta fue planteada numerosas veces por Wolfgang Iser (1980).

de ellos es un collar. Toda su desgracia, atribuida a ella incluso por su propia familia, comenzó con la preparación de una fiesta de la asociación de bomberos. Tanto ropas, como vestidos, blusas y finalmente un collar formaron parte de los arreglos para la asistencia de la familia de Amalia. Habiendo recibido un collar de la posadera, la hermana de Amalia, Olga, sin que pudiese explicarlo, pasó de la envidia a la amabilidad cuando escuchó de su padre que Amalia iría a la fiesta a encontrar prometido [*Bräutigam*]. El gesto de amabilidad de Olga prestándole el collar a Amalia y esa frase de su padre no son, sin embargo, más que aparentes detalles triviales en la escena inicial del capítulo. Lo son, pero sólo hasta la descripción de Sortini en la fiesta. Este personaje, de frente arrugada y algo tosco en sus maneras, es un funcionario del castillo cuidadoso hasta la compulsión obsesiva con la bomba de incendios donada por el castillo a la asociación de bomberos.

Lo que se lee en la narración es que el funcionario cuidaba tan celosamente de su tarea que no se apartaba ni mental ni físicamente de la bomba de incendios y que entonces no daba atención ni saludo alguno a quien pasase, esto hasta la aparición de Amalia. Ante los ojos de Sortini, el resto de la familia de Barnabas (padre de Olga, padre de Amalia) fue ignorada completamente. Sin embargo, al ver a Amalia, Sortini se detuvo un segundo en ella, refunfuñando tal vez molesto por haberse apartado visual y mentalmente de la tarea (el cuidado de la bomba de incendios). Es sólo entonces que aquella expectativa inicial por el futuro afectivo de Amalia ganaría sentido, porque la familia entera no haría otra cosa que mofarse luego del “prometido” de Amalia. La identidad bajo descripción de Sortini gana un contraste con aquella Amalia que se reconocía sólo circunstancialmente bonita por sus ropas (vestido y blusa) y por su collar.

En la escena siguiente, Olga despierta por un grito de Amalia, lee una carta recibida por ella y entiende que Sortini, el mismo funcionario que los había despreciado a todos, esta vez despreciaba no a Amalia, sino “a la muchacha del collar granate” (Kafka [1926] 1982: 302)⁹. Habiendo ya hablado de las descripciones definidas y los nombres propios, según el principio de opacidad, la sustitución de “Amalia” por “la muchacha del collar granate” es significativa en el contexto del capítulo, si se tiene en cuenta el gesto de préstamo de un collar asociado inmediatamente a “hoy, yo creo, Amalia encuentra un prometido” ([1926] 1982: 296), dicho por su padre, antes de salir a la fiesta. La progresión de la amabilidad del gesto, pasando por la atención refunfuñante de Sortini y luego la sustitución de su nombre por “la muchacha del collar granate” trae consigo el devenir de una descripción aparentemente asinificativa de un objeto a su transformación en símbolo.

El collar granate cumple una función peculiar en la progresión del capítulo en la medida en que, en virtud de sus contextos de aparición, contrapone, por un lado, la expectativa familiar sobre la posibilidad de un casamiento y, por otro, la deshonra de Sortini en la propuesta de un encuentro efímero en su hotel. Asimismo, este contrapunto pone en primer plano la presentación del tema de la jerarquía y el género en la deshonra. Amalia no es Amalia, sino la “muchacha del collar granate”; en la búsqueda del encuentro, a Sortini poco le importa la identidad de Amalia o, brutalmente, poco le importa Amalia. Con ello, la postulación de la descripción inicial del collar como una saliencia es la postulación, *a posteriori*, del tema-problema de las asimetrías de poder y el género en ese capítulo. El “sentido estético” consiste en la apreciación del modo en el que es perspectivado un tema; en este caso el tema que ya mencioné es perspectivado en la

⁹ La traducción de todos los pasajes citados de la obra de Kafka es propia.

descripción de las expectativas de una familia y lo que allá afuera en el mundo (ficcional) finalmente se acaba por experimentar. El collar organiza así la identidad temática que *a posteriori* reconocemos.

En resumen, la categorización de un texto es para el convencionalismo una condición necesaria para la adecuada elección de los procedimientos interpretativos, por no decir que la categorización organiza nuestra lectura según el seguimiento de aquellos principios y que, por tanto, la comprensión parcial de un texto literario demanda una interpretación según aquellos principios. De acuerdo con esto, los principios no son puestos legítimamente en juego sin la previa categorización de un texto. La introducción de una teoría o una intuición teórica en el ejercicio interpretativo sólo puede darse legítimamente para el convencionalismo siempre que los temas que postule sean consistentes con la implementación de los principios (i) al (v). A esto, sin embargo, parecen oponerse los estudios científicos de la interpretación literaria. Sus experimentos, de hecho, exploran interpretaciones para las que la categorización no es provista a los lectores. Veamos brevemente esto.

El interés de Joan Peskin y David Hanauer en la poesía no ha sido estrictamente filosófico, aunque parte de sus conclusiones son relevantes para la metacrítica de la literatura¹⁰. Su búsqueda, en verdad, es la de la enseñanza y aprendizaje de la literatura. Así, sus experimentos muestran la correlación entre el grado de escolarización de los lectores y la clasificación de textos acerca de los que no se provee información previa a toda lectura, precisamente aquello que el convencionalismo discute. Tres grupos de lectores de distinta proveniencia formativa (estudiantes de grado, licenciados en letras y ma-

gísteres en literatura inglesa) leyeron fragmentos de textos seleccionados según la saliencia de algunas cualidades textuales: gráficas, fonéticas, semánticas y tópicas (Hanauer 1995: 198).¹¹ En virtud de esas cualidades, los lectores clasificaban de entre doce textos cuáles consideraban poéticos, atribuyendo un valor de 1 a 9, siendo 1 igual a “texto no-poético” y 9 igual a “texto poético”. Al leer ciertos fragmentos con cualidades textuales no prototípicamente poéticas, los lectores con menor grado de escolarización atribuyeron valores próximos a 1 o 1 en los rasgos relativos a lo semántico y lo tópico, mientras los magísteres en literatura clasificaron correctamente esos textos no-prototípicos como poéticos señalando no sólo los rasgos tradicionales (gráficos y fonéticos), sino también los semánticos y los tópicos (véase Hanauer 1995: 194-5).

La consecuencia filosófica que se pretende de allí es que, a diferencia de las posturas convencionalistas, un lector altamente escolarizado en literatura es capaz de inferir la categorización de un escrito desde algunos rasgos textuales; de allí que la legitimidad del juego literario no vendría necesariamente estipulada por información adicional alguna (Hanauer 1995: 199)¹². Sin embargo, un punto discutido por los propios investigadores es el de la instanciación de esos rasgos en textos que no son publicados siguiendo un objetivo literario. El caso estudiado por Markus Appel y su equipo es el de las técnicas literarias empleadas por el periodismo (Appel *et al* 2021: 191). Uno de los casos de estudio más significativos acerca de la estetización de textos periodísticos es el del *Nuevo periodismo*¹³, corriente en Estados Uni-

¹⁰ Véase Appel *et al* 2021: 185; Hanauer 1995: 198; Peskin y Hanauer 2023: 51.

¹¹ Los textos fueron seleccionados desde manuales de enseñanza universitaria de literatura (véanse los fragmentos en Hanauer 1995: 201-5).

¹² Véase también Peskin y Hanauer 2023: 50 y ss.

¹³ Véase Roggenkamp 2005 y Wolfe 1973)

dos que desde 1960 dio pasos decididos en explotar recursos de narrativas literarias en crónicas periodísticas. Así, las narraciones periodísticas desarrollaron escrituras como si las noticias presentasen personajes, argumentos (en sentido literario), construcción de escenas, diálogos y transiciones dramáticas (Roggenkamp 2005: xiii). El foco se dislocó, según Tom Wolfe (referencia en la formación y narrativa histórica del propio movimiento), desde crónicas austeras hacia escrituras inmersas en los hechos que hacía de los periodistas cazadores de objetividad a la vez que escritores interesados en los efectos subjetivos de sus textos en los lectores: “La idea era dar la descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre han tenido que buscar [en la narrativa]: [...] la vida subjetiva o emocional de los personajes” (Wolfe 1973: 21). Como en otros ámbitos de la producción editorial de comienzos del siglo XX¹⁴, el periodismo narrativo también giraba su objetivo hacia escrituras interesadas en el entretenimiento de los lectores.

De la sumaria presentación de ambas posturas sobre la interpretación literaria cabe introducir unas últimas observaciones antes de finalmente presentar el valor metacrítico de la literatura de Kafka. En primer lugar, los estudios empíricos sobre la interpretación literaria, a pesar de discutir la tesis convencionalista sobre el rol aparentemente nulo de propiedades intrínsecas en la categorización de textos, no son inconsistentes con aquellas tesis. Se suele sostener una clasificación de las cualidades de las obras según si son, por un lado, relacionales, a saber, las cualidades imputadas por una interpretación de interés estético y, por otro lado, según si son intrínsecas, es decir, características de orden más bien sintáctico, semántico, retórico, gráfico, fonético, etc. Una vez postulada la clasificación, se proponen

experimentos en los que la categoría de cada texto nunca es anunciada con anticipación. Se espera que la negación de la tesis convencionalista se siga de la clasificación adecuada de los textos habiendo reparado apenas en rasgos intrínsecos. El alcance de la estrategia, sin embargo, es dudoso en la medida en que (i) se reconoce la aparición de usos convencionales del lenguaje literario en otras prácticas, (ii) se sugiere al menos tácitamente que la extensión de convenciones literarias a textos periodísticos invita al desplazamiento de disposiciones de lectura y así a una cierta confusión de objetivos que favorece la ideologización de las noticias y, finalmente, (iii) se reconoce también que una alta escolarización de los lectores no hace más que confirmar que la información adicional es necesaria para dotar de sentido poético (o literario sin más) a los pasajes que se leen. En ese sentido, el contrapunto entre ambas posturas no es estricto, aunque el espíritu de los estudios empíricos sea defender un rol algo más central a las propiedades intrínsecas.

Mi tesis en este punto es que, sin negar ambas posiciones, una defensa más sólida del rol de las propiedades intrínsecas en la interpretación estética de textos literarios hay que buscarla en obras cuyos textos tienen un rol directriz en la interpretación, de tal forma que la información adicional que estipula sus saliencias sea indecible. Un caso modelico de esto es la obra de Franz Kafka. Esa tesis trae consigo, a su vez, otra que es central en este artículo: la indecidibilidad tiene un poder cognoscitivo peculiar, con lo que la idea misma de saliencia estética comporta en Kafka un beneficio cognitivo específico.

¹⁴ Véase Gervais 2007 y 2020.

2. EL PROCESO

La defensa de esas tesis se sostiene en observaciones sobre *El proceso*, particularmente una hipótesis acerca del rol de la apertura de la novela y la progresión de la ficción, siempre teniendo en cuenta aquella apertura.

El pasaje inicial de *El proceso* es el siguiente: “Alguien debe haber injuriado a Josef K., porque sin haber hecho nada malo una mañana fue arrestado” (Kafka [1925]1990: 7).¹⁵ Dos eventos ficcionales presentados como dados se introducen en ese inicio. En primer lugar, el narrador afirma que un tal Josef K. “fue arrestado” (nótese la elección del tiempo verbal y, entonces, el lugar del narrador, sugiriéndoselo omnisciente). En segundo lugar, a esa verdad de ficción se le adiciona esta otra: Josef K. no cometió crimen alguno. Y de esas dos verdades puede inferirse, a su vez, un primer problema que tiene una doble naturaleza: una de ficción y otra que podemos llamar, junto con Gregory Currie (1990: 48), una *simpliciter*. Ese problema consiste en que K. fue arrestado, de manera que podría pensarse que, por un lado, K. cometió un crimen; sin embargo, por otro, el narrador asegura que el personaje no cometió ninguno.

¹⁵ La elección en castellano de “injuriado” se justifica en la introducción que Kafka hizo de un lenguaje técnico de derecho en su novela: “mußte [...] verleumdet haben” remite al sustantivo “Verleumdung”, figura del Código criminal austríaco de 1852 (Ziolkowski 2018: 183), que por su definición se aproxima a lo que en el actual artículo 334 del Código penal uruguayo se entiende por “injuria”, i.e., la ofensa del honor, la rectitud o decoro de una persona. Por su parte, “malo”, a su vez, sustituye lo que también en aquel código penal se definía como “crimen” [*böser Vorsatz*]. De todos modos, muchos códigos penales en la actualidad contienen figuras similares; dos casos claros de esto se encuentran en los códigos penales del Brasil y la Argentina.

Así, digo que el problema tiene una doble naturaleza en la medida en que la ficción se solapa a nuestra red conceptual relativa al mundo jurídico *simpliciter*. “Alguien *debe haber* injuriado a Josef K.” vuelve a las dos aserciones de ficción inconsistentes: en el universo ficcional de *El proceso* no parece ser posible la verdad de la conjunción “K. no cometió un crimen y K. fue arrestado”; la formulación, por tanto, que “debe haber” sugiere es, en verdad, “¿cómo es posible el arresto de K, si K. no hizo nada malo?”. A través de esa marca modal, lo que el narrador introduce es, como en toda hipótesis, incerteza, que, en este caso, es pronunciada porque es apenas una apertura sin mayor información adicional. Se nos adelanta un arresto –colocándose el narrador en una situación epistémica de privilegio frente al lector–, pero poniendo en duda ese privilegio de manera inmediata. ¿Será que acaso podemos confiar en el narrador, dado que la omnisciencia aparente viene acompañada de una duda acerca de los motivos del arresto? La incerteza, por tanto, tiene dos niveles: (i) asumiendo la verdad ficcional de las dos aserciones del narrador, ¿será que efectivamente K. fue injuriado? ¿Cómo saberlo? (ii) Asumiendo la falsedad ficcional de las aserciones del narrador, ¿qué podemos esperar de lo que se diga luego? ¿Podremos confiar en lo que el narrador diga luego? La expectativa del lector, por tanto, se encuentra poniendo en juego algunas posibilidades: (i) quizás Josef K. cometió un crimen (el narrador puede estar errado), (ii) quizás Josef K. no fue verdaderamente arrestado (el narrador también puede estar errado), (iii) ni Josef K. cometió un crimen ni realmente fue detenido.

Así, el comienzo presenta un curioso nudo (problema) que *a posteriori* se vuelve obvio en la introducción de la hipótesis. El problema es cómo es posible ser arrestado si Josef K. no cometió crimen alguno; y la hipótesis, por su parte, es que K fue injuriado. La insistencia en este esquema rudimentario es que la marca modal de la hipótesis tácitamente refuerza el solapamiento de la falsedad (*simpliciter*

y ficcional) de la conjunción de las dos aserciones del inicio del primer capítulo de la novela (el arresto y la ausencia de un crimen). Ese inicio, por tanto, consigue aproximar ficción y realidad y, por tanto, a su vez, aproximar también el desarrollo posterior de la novela al mundo no-ficcional del lector. Este movimiento organiza sus expectativas como si la novela tuviese la estructura narrativa de un *thriller* policial tradicional, construyéndolo, sin embargo, desde un problema que en el mundo no-ficcional es enteramente verosímil. Así y todo, la novela tiene un comportamiento más bien similar a la estructura de un *thriller* posmoderno (Marcus 2003: 252), donde las incógnitas del narrador, que acaban por ser también las del lector, no son resueltas, volviéndose indecidibles.

Las preguntas, entonces, que se plantean desde un comienzo de la novela podrían ser: ¿quién pudo haber injuriado a K? ¿Por qué pudo haberlo hecho? Como en las novelas de aventuras, que sabemos que Kafka leía (véase Robertson 2018), estas preguntas y otras implicadas abren la novela de tal forma que esperamos a cada indicio sus respuestas. Sin embargo, nuevamente las respuestas a esas preguntas nunca llegan, al menos no sin incertidumbre; a esto llamo intuitivamente “indecidibilidad”, término propio de la lógica matemática (pensemos en el problema planteado por Alonzo Church a la lógica de primer orden¹⁶ que se ha extendido, sin embargo, analógicamente a otros campos. Así, Michael Riffaterre (1981) y luego Tzvetan Todorov (Todorov 1978) proponen un concepto de indecidibilidad asociado a problemas metacríticos e incluso este último, en particular, lo propone sin demasiado comentario acerca de la literatura de Kafka, reinterpretando las observaciones de la gran crítica literaria francesa Marthé Robert. Según ella, someter a Kafka a un régimen de interpretación de símbolos, reduciéndolo temáticamente, era un

¹⁶ Véase Grädel, Otto y Rosen 1999.

error metacrítico, precisamente porque el valor de la literatura de Kafka es más bien su comportamiento esquivo a las interpretaciones excluyentes o únicas, no su reducción a temas simbólicamente comunicados (véase Robert 1969: 33 y ss.). La tesis, en *analogía* con la lógica matemática, es que las interpretaciones de las obras literarias de Kafka no pueden ser satisfechas por los textos, es decir, sea cual sea la interpretación que se proponga, ninguna muestra ventajas respecto a sus competidoras porque todas quedan parcialmente desmentidas (Todorov 1978: 84-5). Mi foco, sin embargo, es que el sólo nivel textual, sin mayor introducción de temas (recuérdese el principio temático), presenta inconsistencias que hacen que precisamente las interpretaciones imputadas sean indecidibles. Veamos esto con algunas menciones al desarrollo del capítulo y considerando la confiabilidad del narrador.

Cada lectura supone el despliegue de un conjunto de expectativas que son la función de los conceptos, modelos mentales o simplemente representaciones del lector. Estas tesis, típicas de Marvin Minsky (1988) y Eugene Charniak (1972), consisten en que a lo largo de la vida producimos representaciones estructuradas en “terminales” (Minsky 1988: 245) que, al fin de cuentas, configuran redes conceptuales. Si, por ejemplo, leemos la frase “Fred estaba yendo a la tienda. Hoy es el cumpleaños de Jack y Fred estaba yendo a buscar un regalo” (Charniak 1972: 6) nada nos resulta muy extraño a pesar de que no reconocemos de manera expresa cómo solemos llenar sus espacios en blanco. La comprensión de ese breve escrito propuesto por Charniak tiene el valor de hacer evidente el carácter inferencial de la lectura. No hay allí conectores pragmáticos que nos permitan explícitamente vincular la ida a una tienda, la ocurrencia de un cumpleaños y la compra de un regalo; sin embargo, la lectura que tácitamente hacemos es “Fred estaba yendo a la tienda [porque] hoy es el cumpleaños de Jack y [por tanto] Fred estaba yendo a buscar un regalo”. Nuestro

modelo mental occidental de cumpleaños comporta, por lo general, un ritual de regalo y, a su vez, regalos que solemos asociar a la actividad comercial en tiendas. Esta información implícita, logro de la vida en comunidad en la que esos rituales son tradicionalmente el caso, está en juego para llenar los espacios en blanco que la escritura como tal presenta. Este nivel explicativo, textual, también opera en nuestra lectura de cualquier texto literario, sin ser *El proceso* una excepción. Pongamos por caso una noción estándar de arresto, lo que he llamado hasta aquí “modelo mental”.

Las escenas iniciales de *El proceso* también producen en el lector un conjunto de expectativas asociadas a las terminales de arresto, es decir, los espacios en blanco que el lector intuitivamente va llenando conforme lee. Si ocurre una detención, esperamos que la información de la escena (sea real o ficticia) satisfaga nuestra expectativa de agentes policiales, la instanciación de un protocolo verbal y gestual de detención, incluyendo la declaración pública de sus motivos, el arresto como privación de la libertad física, la apelación a defensores, en ciertos casos, en otros la declaración de medidas, bajo mediación de jueces, libertades provisionales, limitaciones de circulación y un largo etcétera.

El inicio mismo del capítulo I de la novela de Kafka, sin embargo, no satisface todas nuestras expectativas, de hecho, no satisface las que consideraríamos las más relevantes, extendiendo la tensión del problema o nudo ya mencionado aquí. Josef K., aquella mañana, en lugar de recibir su desayuno de la cocinera de la Sr. Grubach recibe en su puerta a un hombre descrito de un modo muy peculiar. Esa descripción tiene un rol significativo en la sucesión de ambigüedades que se despliega por párrafos a lo largo del primer capítulo. La detención es anunciada por un segundo hombre; sin embargo, hasta

darse una confirmación puramente nominal, no hay ninguna descripción de identificaciones policiales, declaraciones de motivos, etc. De hecho, sin algunas informaciones introducidas como eventos puramente verbales la detención está en cada momento bajo duda. Si un arresto nos produce comúnmente las expectativas de agentes de policía y, a su vez, pensamos en protocolos de arresto, identificaciones, trajes oficiales y distintivos, del mismo modo esperaríamos entonces la descripción de cada uno de esos detalles en las escenas iniciales. Sin embargo, el narrador, del que solamente después sabemos que es un agente policial [*Wächter*], dice:

Él era flaco y aun así de complexión robusta, usaba un traje negro ajustado que, similar a las ropas de viaje, estaba provisto de fruncidos, bolsillos, hebillas, botones y un cinturón, y en consecuencia, sin que estuviese claro para qué servía, parecía particularmente práctico. (Kafka [1925] 1990: 7)

En ningún momento, sino sólo hasta la declaración de arresto y luego con la oración con aire de duda “sólo podrían ser agentes” [*es konnten ja nur Wächter sein*] (Kafka [1925] 1990: 11) podemos aceptar que Willem es un agente de policía. Sin saber de su arresto, K. no reconoce a agentes de policía, tampoco logra saber sus nombres (lo infiere de escuchar sus conversaciones). La pregunta que el lector se hace es ¿en qué descansa la impresión de que en ese mundo ficcional verdaderamente (aunque, por supuesto, no *simpliciter*) ocurre un arresto? Todas las terminales intuitivas del modelo mental de arresto de un Estado de derecho son falsas: no se informan los motivos de la detención (Franz y Willem se niegan a informarlos e incluso dudamos de que los conozcan), no hay uniformes reconocibles (la descripción que cité más arriba es anterior a la declaración de arresto y K. la asocia a ropas de viaje), no hay una identificación oficial de los

agentes (sólo a través de conversaciones sabemos sus nombres y únicamente los “reconocemos” agentes porque introducen a un inspector y declaran la detención), éstos no le piden en ningún instante la identificación a K. (incluso K. especula con presentarles una identificación de su libreta de ciclista), no le leen los derechos (en verdad, los agentes se niegan a hacerlo y el propio Josef K. desiste de llamar a un abogado) y, por último, no hay privación de libertad (a K. le es permitido ir a su trabajo, sugiriéndose la trivialidad del arresto).

Esto último resulta interesante de modo particular porque el narrador se vuelve *a posteriori* muy poco confiable. Gracias a sus palabras sabemos sobre el empleo de K., ocupaba un alto puesto en un banco, y que en virtud de eso entonces podía sentirse tranquilo acerca de su falta ese día. El narrador, en suma, emplea la expresión adverbial “*zwar*” para presentar como un hecho que K. no iría a su trabajo en el día de su arresto. La frase completa es “En el banco, de hecho [*zwar*], no prestaría sus servicios en la mañana de hoy” (Kafka [1925] 1990: 17). Hasta ahí el lector no se vería obligado otra vez a producir un nuevo reajuste en sus creencias sobre los acontecimientos ficcionales del primer capítulo. Sin embargo, justo antes del capítulo II la sorpresa de K. es la del propio lector cuando el agente de jerarquía superior le pregunta si acaso pensaba esa misma mañana ir al banco. La pregunta apuntaba a algo más allá de una preocupación que no parecía ser mayor en K., precisamente por lo que acabo de mencionar sobre su “alto puesto”. Tres personajes no introducidos ni en rol ni en nombre pero que deambulaban de manera misteriosa en la escena (así como las progresivas multitudes que desde otro edificio miraban las vicisitudes de K.) emprendieron camino con K. hacia la calle y se hicieron de un auto con el que ir al banco; de este modo, la detención de K., que por un momento se solapó al lector, se volvió consistente con ir al trabajo. La privación de libertad relativa a un arresto tampoco es una verdad de ficción en esa novela. Asimismo, por segunda

vez el narrador sugiere saber algo que el lector no para luego ser desmentido por las situaciones que él mismo describe.

De esto, sin embargo, dos últimos elementos más son dignos de mención. En primer término, las palabras del inspector ante los requerimientos obvios de K. acerca de información sobre su proceso: “No puedo decirle de ningún modo de qué se lo acusa o, aún más, no sé si se lo acusa” (Kafka [1925] 1990: 22). Otra vez, la peculiaridad del pasaje radica en cómo la incertidumbre sobre los motivos del arresto sugiere la independencia de la detención respecto del soporte judicial que, *prima facie*, le daría sentido. En esa misma línea, cuando Josef K. infiere, bajo la forma de pregunta, a partir de la libertad de ir al trabajo que “Entonces el estar arrestado no es tan terrible” (Kafka [1925] 1990: 26) parece trivializarse la naturaleza de la detención haciéndose un *acting* y una pura aparición nominal. Así, K. le dice al inspector que la comunicación del arresto es una pérdida de tiempo. Sabemos, sin embargo, que la aparente trivialidad logra hacia el final de la novela el volumen de la frase “¡Cómo un perro!” antes de K. ser ajusticiado. El *acting* no acaba siendo trivial hacia el final de la ficción. El segundo elemento digno de mención acompaña esta ambigua independencia del arresto y la justicia. Que el inspector diga no saber si K. fue acusado de hacer algo “malo” o no, no impide el cumplimiento del deber de la comunicación del arresto. Esta pretendida ignorancia del inspector, sin embargo, produce un efecto de ambigüedad en el lector porque, inmediatamente a aquella pretensión, el inspector alude sutiles coerciones judiciales sobre K. El lector, por un parte, lee que el inspector no sabe el motivo del arresto de K. o bien que no puede declararlo; por otra parte, sin embargo, el inspector sugiere que K., al hablar demasiado, no colabora con la impresión que deja ante él y los guardias. Esta conjunción sin ser estrictamente contradictoria, es decir, declarar no saber nada sobre la causa de K. y, por tanto, declarar no tener un rol judicial sino exclusivamente punitivo y, al mismo tiempo, sugerir un

comportamiento a K. a riesgo de que no se comprometiese más su situación, genera por lo menos una tercera sospecha de inconsistencia del narrador en el lector.

¿Qué nos hace pensar, entonces, que allí ocurre un arresto? Su pura declaración y el *acting* asociado a su declaración es una buena candidata a respuesta. El capítulo I, si se me permite cierta exageración, no hace más que sumar problemas al lector, en lugar de encaminar indicios de respuesta. Nuestras expectativas, es decir, la predictibilidad de los eventos a partir de la información provista en el planteamiento del nudo o problema del inicio, son nulas. No sabemos si hubo un tal crimen o no, no sabemos si alguien injurió o no a K., no sabemos si una detención implica forzosamente haber cometido un crimen. El lector está inmovilizado en las preguntas del comienzo e incluso preguntándose cómo es posible que un oficial de jerarquía mayor no tenga esas informaciones y no se disponga a informarlas. Ya en ese punto la incertidumbre se realiza en un grado tan alto que sólo los comportamientos –ambiguos de todos modos– y las nominaciones sostienen inclusive la conjetura de que allí hay policías en un sentido esperado desde nuestras proposiciones verdaderas *simpliciter* sobre el mundo real. Las saliencias estéticas, dicho de otro modo, el resultado de un juego interpretativo que valoriza positivamente la indeterminación posee en Kafka un fuerte componente textual. Las lagunas del texto tienen un papel muy relevante en el juego de la apreciación (postulación de saliencias) o, lo que es lo mismo, la postulación de perspectivaciones posibles de los contenidos del texto.

La tesis, por tanto, es que la producción de cierto dramatismo (con momentos de comedia, ciertamente) es el resultado de haberse elaborado sutilmente una inicial aproximación de la ficción literaria al mundo desde el que y con el que producimos nuestra representación de arresto. Dicho de otro modo, que las inconsistencias frecuentes y,

por tanto, el vaciamiento de la noción *simpliciter* de arresto sean el caso en la ficción es el producto de un compromiso tácito en el que narrador envuelve al lector: este mundo le es familiar, porque es uno en el que tampoco son aceptables los arrestos arbitrarios, es decir, que sin la aplicación de un código penal (la figura del Estado de derecho es mencionada una vez en el capítulo) pueda alguien ser arrestado. La expectativa, sin embargo, una y otra vez no es satisfecha y cuando lo es lo es de modo vacío al punto de que, como digo, el lector sale del capítulo con más dudas que respuestas acerca del nudo inicial.

Algunas observaciones sobre esto. La primera es que la indeterminación estética y las saliencias también se constituyen por la introducción de información extra-estética porque la pregunta por la finalidad de la conjetura no tendría ningún sentido si no se asumiese un lector para el que la intuición de la inconsistencia “arresto-sin-crimen” no fuese evidente. Mi observación, por tanto, es que la eficacia estética de la novela es dependiente no sólo de la conexión integral de descripciones y sus finalidades, sino también de la pregunta sobre el valor epistémico de las descripciones perspectivadas. Dicho de otro modo, el nivel propiamente constructivo de la novela sigue sus principios, de manera que leerla como crónica de hechos pasados o futuros no es de recibo. Sin embargo, el seguimiento de sus principios no limita en absoluto que la “imagen” local de cada capítulo de *El proceso* y la progresión global de la novela colide las intuiciones del lector.

La segunda observación es que la apreciación no puede independizarse del valor epistémico de esas colisiones. La saliencia del inicio orientando las restantes genera distancias entre lo leído y lo esperado espontáneamente (expectativas del lector). Esa distancia cognitiva no tiene las características de una evidencia factual, no se comporta como una refutación ni como una validación ni orienta en la praxis e incluso le es contingente la carga emotiva del lector. Sin embargo,

reorganizando los conceptos instala o reinstala preguntas (por tanto, un elemento reflexivo) sobre la realidad que es punto de partida para la explicación del texto y la apreciación de la obra.

El proceso nos obliga, en cierta medida, desde un inicio a aceptar una inconsistencia porque de ella dependen luego las experiencias de perplejidad en la descripción de objetos, acciones y eventos de ficción. Es como si la novela nos apartase sin nuestro consentimiento de algunas posibilidades narrativas, de manera que, forzados a identificar al menos parcialmente en ese caso las descripciones de entidades de ficción con las del mundo real, luego ganasen fuerza las distinciones con el mundo real. Esa distancia pone la reconfiguración literaria específica del tema de la ley y la justicia al servicio de iluminar posibilidades consistentes con el mundo real o, dicho brutalmente, la labilidad y arbitrariedad de la ley y la justicia.

La eficacia de las saliencias estéticas imputadas a un texto (relativas a las conexiones entre descripciones a las que les atribuimos tales o cuales funciones en un global literario) exige también una cierta organización conceptual (una vez más, podemos pensar esto en términos de expectativas) que da un sentido extra-estético al *output*. Las matrices de conceptos, redes léxicas o modelos mentales de *El proceso*, relativas a la ley y la justicia, son comprometidas de tal manera que perspectivar las descripciones “en” las inconsistencias de la ficción es también perspectivar las inconsistencias “fuera” de la ficción. Obligarnos a aceptar, entonces, una inconsistencia en la ficción en virtud de finalidades literarias también nos obliga *ipso facto* a enfrentar la posibilidad de las inconsistencias en los conceptos que organizan nuestras expectativas. El juego literario, por tanto, con esas expectativas como material, también incorpora una dimensión no-conventional en la estética y es el estudio de los modos en los que se

organizan nuestros conceptos en el marco de tales o cuales temas vueltos material de la literatura.

Nuevamente, si, como cierta región de las tesis analíticas contemporáneas sostiene, la apreciación pregunta solamente por la significación como global de descripciones articuladas (la experiencia de un concreto de perspectivaciones), entonces hay un elemento que queda desplazado, puesto que también “ponemos” cognitivamente en la obra nuestros conceptos y de tal manera que pueda volverse significativa la articulación global de aquel concreto de perspectivaciones. Las saliencias estéticas de *El proceso* también se modelan a través de información extra-estética y esos “modelados”, en su camino de salida, reconfiguran *ipso facto* esas fuentes extra-estéticas. El absurdo en Kafka, del que Albert Camus hablaba (1942) es, al fin de cuentas, el poder estético y a la vez epistémico de sus obras.

Con esto todo no se niega, por tanto, el convencionalismo. Sin embargo, las tesis que se defendieron aquí avanzan en una dirección más afín a las posturas empíricas, aunque siguiendo otro camino, uno histórico: el rol de las explicaciones del texto en la interpretación estética gana un mayor lugar cuando las posibilidades interpretativas de una tradición no logran imputaciones consistentes. Del mismo modo que sugieren Robert y luego Todorov, las fallas de la crítica al leer a Kafka no tienen que ver con las dificultades de acertar cuál es el tema tratado en sus obras; el problema es más bien procedimental (meta-crítico), porque los textos de Kafka desafían los procedimientos usuales de atribución temática por decodificación de símbolos: el narrador no cumple sus promesas, de manera que el lector no consigue más que atisbos fragmentarios de perspectivaciones de temas. Los textos de Kafka piden ser categorizados como literarios para luego lograr su valor en defraudar las expectativas acerca de los procedimientos adecuados para la lectura literaria.

REFERENCIAS

- APPEL, Markus. *et al.* (2021), “The Psychological and Social Effects of Literariness: Formal Features and Paratextual Information”, en Kuiken y Jacobs (2021: 177-202).
- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BEARDSLEY, Monroe (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Nueva York: Harcourt, Brace & World).
- BLACKBURN, Simon (2010), “Some Remarks about Value as a Work of Literature”, *The British Journal of Aesthetics*, 50, 1: 85-88.
- CAMUS, Albert (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (París: Gallimard).
- CARMONA, Carla & LEVINSON, Jerrold (eds.) (2019), *Aesthetics, Literature and Life: Essays in honor of Jean Pierre Cometti* (Milán: Mimesis International).
- CHARNIAK, Eugene (1972), *Toward a Model of Children's Story Comprehension* (Doctoral Dissertation, Massachusetts Institute of Technology).
- CHOMSKY, Noam (2002), *Syntactic Structures* (Berlín: Mouton de Gruyter).
- CURRIE, Gregory (1990), *The Nature of Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press).
- DELLA VOLPE, Galvano (1978), *Critique of Taste* (Londres: NBL).
- DUTTLINGER, Carolin (2018), *Franz Kafka in Context* (Cambridge: Cambridge University).
- FLÓ, Juan (2002), “Novedad, azar y selección en la poesía de César Vallejo”, *Romance Quarterly*, 49, 2: 84-110.
- GAUT, Berys (2006), “Art and Cognition”, en Kieran (2005: 115-126).
- GERVAIS, Thierry (2007), “L'invention du magazine. La photographie mise en page dans 'La Vie au grand air' (1898-1914)”, *Études photographiques*, 20: 50-67.
- ____ (2020), “Representing News with Photographs: A Visual Economy”, en Pasternak (2020: 476-492).
- GOMBRICH, Ernst (1984), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Londres: Phaidon).
- GRÄDEL, Erich, OTTO, Martin y ROSEN, Eric (1999), “Undecidability results on two-variable logics”, *Archive for Mathematical Logic*, 38, 4: 313-354.
- HANAUER, David (1995), “Literary and Poetic Text Categorization”, *Journal of Literary Semantics*, 24, 3: 187-210. [DOI: 10.1515/jlse.1995.24.3.187]
- HOLLANDER, John (1971), *The Night Mirror* (Nueva York: Atheneum).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2023), “La ambigüedad de la belleza: sobre la indeterminación ontológica del objeto estético”, *Revista de Filosofía* (La Plata), 53, 2, e080. [DOI: 10.24215/29533392e080]
- ISER, Wolfgang (1980), “Interaction between Text and Reader”, en Suleiman y Crosman Wimmers (1980: 106-119).
- KAFKA, Franz [1926] (1982), *Das Schloß. Kritische Ausgabe* (Fráncfort: Fischer Verlag).
- ____ [1925] (1990), *Der Prozeß. Kritische Ausgabe* (Fráncfort: Fischer Verlag).
- KIERAN, Mathew (eds.) (2005), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* Malden (MA: Blackwell).
- KRAUSZ, Michael (1993), *Rightness and Reasons. Interpretation in Cultural Practices* (Ithaca: Cornell University Press).
- ____ (2000), *Limits of Rightness* (Londres: Rowman and Littlefield).
- ____ (2002), *Is There a Single Right Interpretation?* (University Park, USA: Penn State University Press). [DOI: 10.1515/9780271032344]
- ____ (2007), *Interpretation and Transformation. Explorations in Art and the Self* (Nueva York: Rodopi).
- KUIKEN, Donald y JACOBS, Arthur M. (2021), *Handbook of Empirical Literary Studies* (Berlín: De Gruyter). [DOI: 10.1515/9783110645958]
- LAMARQUE, Peter (2000), “Objects of interpretation”, *Metaphilosophy*, 31, 1-2: 96-124.
- ____ (2002), “Appreciation and Literary Interpretation”, en Krausz (2002: 285-306).
- ____ (2007), “On the Distance between Literary Narratives and Real-Life Narratives”, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 60: 117-13.
- ____ (2010), “Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice”, *The British Journal of Aesthetics*, 50, 4: 375-388.

- ____ (2014), *The Opacity of the Narrative* (Londres: Rowman and Littlefield).
- ____ (2017), "Philosophy and the Lyric", *Journal of Literary Theory*, 11, 1: 63-73.
- ____ (2019), "Ten Theses on Literary Interpretation", en Carmona y Levinson (2019: 69-86).
- LAMARQUE, Peter y OLSEN, Stein Haugom (2002), *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon Press).
- MARCUS, Laura (2003), "Detection and literary fiction", en Priestman (2003: 245-67).
- MINSKY, Marvin (1988), *The Society of Mind* (Nueva York: Simon & Schuster).
- MORALES-MACIEL, Washington y MOREIRA, Romina (2023), "Narraciones de vida y narraciones literarias: De la metacrítica de la literatura a la filosofía de la identidad personal", *Elenkhos - Revista De La Sociedad Filosófica Del Uruguay*, 6, 1: 1-20. [DOI: 10.56657.6.1.1]
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie* (KSA I: 9-156).
- ____ (1988), *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Nueva York: Walter de Gruyter).
- OLSEN, Stein Haugom (1985), *The Structure of Literary Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2005), "The Concept of Literature: an Institutional Account", en Olsen y Pettersson (2005: 11-35).
- OLSEN, Stein Haugom y PETERSON, Anders (eds.), (2005). *From Text to Literature New Analytic and Pragmatic Approaches* (Londres: Macmillan).
- PASTERNAK, Gil (ed.) (2020), *The Handbook of Photography Studies* (Londres: Bloomsbury).
- PESKIN, Joan y HANAUER, David (2023), *A Life with Poetry: The development of poetic literacy* (Ámsterdam: John Benjamins).
- PRIESTMAN Martin (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge Companions to Literature (Cambridge: Cambridge University Press).
- RIFFATTERRE, Michael (1981), "Interpretation and Undecidability", *New Literary History*, 12, 2: 227-242.

- ROBERT, Marthé (1969), *Kafka* (Barcelona: Paidós).
- ROBERTSON, Ritchie (2018), "Kafka's Reading", en Duttlinger (2018: 82-90).
- ROGGENKAMP, Karen (2005), *Narrating the News. New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction* (Kent: The Kent State University Press).
- SULEIMAN, Susan R. y CROSMAN WIMMERS, Inge (1980), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Nueva Jersey: Princeton University Press).
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Symbolisme et interprétation* (París: Seuil).
- VALÉRY, Paul (1967), *Eupalinos and L'Âme et la danse* (Oxford: Oxford University Press).
- VAN DIJK, Teun (1977), *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse* (Londres: Longman).
- WOLFE, Tom (1973), *New Journalism* (Nueva York: Harper & Row).
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2018), "Law", en Duttlinger (2018: 183-190).

ARCHIVO

Ricardo Ibarlucía es Doctor en Filosofía. Investigador Principal del CONICET y director del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” del Centro de Investigaciones Filosóficas, se desempeña como profesor titular de Estética y Problemas de Estética Contemporánea en la Escuela de Humanidades y la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Fundador y editor del *Boletín de Estética*, su producción más reciente comprende: *Estéticas del siglo XVIII. Conversaciones sobre D’Holbach, Herder, Gerard, Diderot, Kames, Hamann* (2019), *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin* (2020) y *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía* (2022) y la edición crítica de *La conciencia histórica en el siglo XVIII* de Luis Juan Guerrero (2023). Correo electrónico: ribarlucia@conicet.gov.ar

BENJAMIN, TZARA Y LOS RAYOGRAMAS DE MAN RAY
· Ricardo Ibarlucía ·

Ricardo Ibarlucía

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
y Universidad Nacional de San Martín

Benjamin, Tzara y los rayogramas de Man Ray

DOI: 10.36446/be.2024.67.387

Resumen

Este trabajo presenta y ofrece en español el prefacio de Tristan Tzara a *Les Champs délicieux* (1922), álbum de rayogramas del fotógrafo estadounidense Man Ray, que fue traducido por Walter Benjamin para la revista alemana de vanguardia *G- Zeitschrift für elementare Gestaltung* en 1924. Muestra la relación de Benjamin con Hans Richert, editor de esta revista, así como con otros de los dadaístas de Zúrich durante su estancia en Suiza, y señala el modo en que su propia traducción de Tzara fue recuperada por Benjamin en un relevante pasaje de “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).

Palabras clave

Fotografía; Dadaísmo; Constructivismo; Pintura; Artes visuales

Benjamin, Tzara, and the Rayographs of Man Ray**Abstract**

This paper introduces and offers in Spanish the preface by Tristan Tzara to *Les Champs délicieux* (1922), an album of rayographs by the American photographer Man Ray, which was translated by Walter Benjamin for the German avant-garde magazine *G- Zeitschrift für elementare Gestaltung* in 1924. It shows Benjamin's relationship with Hans Richert, editor of this magazine, as well as with other Zurich Dadaists during his stay in Switzerland, and highlights how his own translation of Tzara was later revisited by Benjamin in a significant passage of “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).

Keywords

Photography; Dadaism; Constructivism; Painting; Visual Arts

Recibido: 10/11/23. Aprobado: 14/12/23.

En *Belleza sin aura* llamé la atención sobre el prefacio de Tristan Tzara a *Les Champs délicieux* [Los campos deliciosos], un álbum de doce rayogramas de Man Ray, publicado en París en 1922, que Walter Benjamin tradujo al alemán, un par de años más tarde, para la revista *G-Zeitschrift zur elementare Gestaltung*, fundada en Berlín por el pintor y cineasta dadaísta Hans Richter (Ibarlucía 2020: 241-243).

De un modo más bien informal, *G* —originalmente titulada *Material zur elementaren Gestaltung*— sintetizaba la convergencia de dadaístas y constructivistas, suficientemente cohesionados por el rechazo común a un expresionismo obsoleto (Gräff, 1964; Hausmann 1965). La orientación adoptada por quienes participaban de la revista se había anunciado en mayo de 1920, en la Erste Internationale Dada-Messe [Primera Feria Internacional Dadá], con la celebración del “arte de las máquinas” de Vladimir Tatlin (Hausmann 1972: 44 y 120). Sin embargo, habría de consumarse en el “Aufruf zur elementaren Kunst” [Llamamiento por un arte elemental], publicado en octubre de ese mismo en Leiden por la revista *De Stijl*, dirigida por Theo van Doesburg, con las firmas de Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni y Lazlo Moholy-Nagy (Doesburg, 1922: 156), y luego en el “congreso dadaísta-constructivista” que tuvo lugar en Weimar a fines de septiembre de 1922 (Motherwell 1988: xx).

Entre junio de 1923 y abril de 1926, *G* publicó cinco números —los dos primeros con apenas cuatro páginas en formato tabloide— con el

declarado propósito de “clarificar la situación general del arte y de la vida”, editando artículos y trabajos que aspirasen a “la claridad –y no meramente a la expresión” (Richter 1923a: 1). En el número inaugural, una nota firmada por Richter y su joven amigo Werner Gräff proclamaba: “La oposición entre el nuevo diseño (en arte) y el arte de ayer es de base. No queremos tender un puente sobre ella, sino profundizarla” (Richter 1923a: 1). Un texto de Van Doesburg, “Zur elementalen Gestaltung” [Para el diseño elemental] definía la problemática del así llamado “arte elemental” como la superación de una “concepción decorativa” de la belleza, esencialmente “individualista” y dependiente del “gusto personal” (Richter 1923a: 1-2).

La edición contenía también dos escritos programáticos de Mies van der Rohe, “Arbeitthesen” [Hipótesis de trabajo] y “Bürohaus” [Edificio de oficinas], un artículo de Lissitzky sobre el proyecto de una habitación suprematista, el “manifiesto realista” que Naum Gabo y Antoine Pevsner habían dado a conocer en Moscú en 1920 y un escrito de Gräff, titulado “Es kommt der neue Ingenieur” [Se viene el nuevo ingeniero] (Richter 1923a: 2-4). Por último, un artículo de Hausmann relacionaba el “cine parlante” de Hans Vogt con la “optofonética” o procedimiento electromecánico para transformar imágenes en sonidos y viceversa, advirtiendo que los medios reproductivos, tanto visuales como sonoros, pronto permitirían a los seres humanos perfeccionar su apercepción y registrar fenómenos hasta hace poco solo captables por la vista y el oído (Richter 1923a: 2).

Como apuntan Detlev Mertins y Michael Jennings en la introducción a la edición en inglés de *G*, si el punto de partida del primer número fueron las artes tradicionales, a las que se sumaban el cine sonoro y optófono como nuevos medios reproductivos, el segundo –aparecido en julio de 1923– llevó el “diseño elemental” al campo de la construc-

ción industrial y las producciones de la ingeniería (Mertins y Jennings 2010: 12). Las ideas del grupo eran ilustradas ahora con la casa de campo de concreto de Mies van der Rohe, un rascacielos de Hilberseimer, la fábrica de Fiat en Lingotto, el canal Negombo en Ceilán, una planta de energía en Chernivstí y una fábrica en Gustavberg con una gran estructura giratoria de hierro.

Más adelante, Mies daba a conocer su famoso manifiesto “Bauen” [Construir], en el que declaraba la necesidad de “liberar la práctica de la construcción de la especulación estética y reconducirla a lo que exclusivamente tiene que ser: *construir*” (Richter 1923b: 1). El Lissitzky exponía un conjunto de principios y esquemas de arquitectura móvil, derivados de trenes, hélices y otros mecanismos (Richter 1923b: 2). Adolf Behne definía la planificación urbana como una disciplina orientada a la resolución conjunta de los problemas de tráfico, vivienda, espacios públicos, economía e higiene (Richter 1923b: 2). El número se completaba con una sección, a cargo de Van Doesburg, sobre actividades artísticas, libros y revistas de vanguardia de otras ciudades europeas que hacían suyo “el internacionalismo como sello del nuevo paradigma de la producción cultural” (Richter 1923b: 3-4).

El tercer número de *G*, aparecido en junio de 1924, registró importantes cambios. La revista, ahora en formato libro, pasó a tener 63 páginas; amplió su comité de redacción, incluyó nuevos colaboradores y reemplazó el subtítulo por el de *Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Arte y poesía de vanguardia se mezclaban en su interior con imágenes de construcciones en hierro, radiadores de automóviles, indumentaria para hombres y parques de diversiones para las masas.

Además de un editorial de la dirección, el número comprendía: dos trabajos de Hausmann (“Ausblick” [Perspectiva] y “Mode” [Moda]); nuevos escritos sobre arquitectura de Mies (“Industrielles Bauen”

[Edificios industriales]] y Hilbersmeier (“Konstruktion und Form” [Construcción y Forma]); tres textos de Gräff sobre diseño de automóviles y nueva tecnología (“Wass wissen Sie vom auto der Zukunft?” [¿Qué sabe usted del auto del futuro], “Die Notwendigkeit einer neuen Technik” [La necesidad de una nueva técnica], “Die meisten deutschen Autos haben Spitzkühler” [La mayoría de los autos alemanes tienen radiador]); un artículo del psiquiatra Hans Prinzhorn (“Gestaltung und Gesundheit” [Diseño y salud]) y otro de Ernst Schön (“Die Theatermuse!” [¡La musa teatral!]; un manifiesto de Kurt Schwitters (“Konsequente Dichtung” [Poesía consecuente]); poemas tipográficos de Arp (“Einzahl Mehrzahl Rübezahl” [Individual Plural Rübezahl]) y Max Burchartz (“Luna Park”); un autorretrato a pluma de Georg Grosz, un dibujo de Nathan Altman (“Elementare Gesichtspunkte” [Punto de vista elemental]) y el ensayo en cuestión de Tzara, “Die Photographie von der Kehrseite”, traducido del francés por Benjamin (Richter, 1924).

La traducción de “La photographie à l’envers” [La fotografía al revés], desplegada en las páginas 29 y 30 de este tercer número, fue la única colaboración en *G* del “Dr. W. Benjamin”, según aparece firmada (Tzara 1924; GS, Supl. 1: 8-11). En su correspondencia de la época, solo encontramos una alusión a ella en una carta a Gershom Scholem, fechada en Capri el 16 de septiembre de 1924: “No estoy en condiciones de enviarte la nueva revista *G*, en cuyo primer número, más por conveniencia que por debilidad, traduje con impuesta estíma una *blague* de Tristan Tzara” (GB 2: 484).

Al margen de la equivocación respecto del número en que apareció su traducción del texto de Tzara, el comentario de Benjamin permite inferir que la tarea le fue encomendada por Richter, con quien había trabado relación en Suiza por intermedio de Hugo Ball, fundador del Ca-



Man Ray, *Les Champs délicieux*, París, 1922.

baret Voltaire, y su esposa, la actriz y escritora Emmy Jennings, a quienes conocía de Berlín (GS 6: 804) y que eran sus vecinos en Berna. Dora Dora Pollack Benjamin y la primera mujer de Richter, Elisabeth, se hicieron muy amigas y, hacia 1923, se movían en los mismos ámbitos. Richter, que entre los dadaístas de Zúrich había tenido un papel secundario, se había convertido en un factótum de la vanguardia alemana de posguerra y, en su estudio de la de Berlín-Friedenau, Benjamin frecuentó a quienes habrían de formar parte del llamado “Grupo G” y otros artistas de vanguardia (Einland y Jennings 2014: 171).

El desdén con el que Benjamin se refiere a su traducción de “La photographie à l’envers” habla de su desconfianza (y quizás también la de Scholem) en las mistificaciones de Tzara, a quien no sabemos si llegó a tratar en Suiza o, más adelante, en Alemania. No hay razones, sin embargo, para hacer extensiva esta opinión a todos los dadaístas. En 1919, durante su estadía en Berna, Benjamin compró catorce acuarelas de la hija de Emmy Hennings con la intención de convencer a un galerista berlinés de organizar una exposición de cuadros infantiles “expresionistas” (GB 2: 34-35). Ese mismo año, Francis Picabia, que se había unido a los dadaístas de Zúrich, le envió por correo uno de sus últimos libros. Benjamin le respondió con una admirativa carta en francés, en la que manifestaba su deseo de escribir sobre las reflexiones que la lectura había suscitado en alguna de las revistas dadaístas de las que participa Richter, lo cual finalmente no ocurrió (GB 2: 16).

Con el correr del tiempo el texto de Tzara sobre los rayogramas de Man Ray que había traducido dejó evidentemente de parecerle a Benjamin un simple acto de provocación. En “Kleine Geschichte der Photographie” [Pequeña historia de la fotografía] (1931), citó las primeras frases del sexto párrafo para indicar el carácter precursor de estos clichés radiográficos, obtenidos sin lente y sin negativo, por

medio de la aplicación directa de uno o varios objetos dispuestos sobre una placa sensible a la luz, en el proceso histórico que llevó a la fotografía a tomar el relevo de la pintura y generar una nueva configuración óptica, representacional y figurativa, sirviéndose solo de medios mecánicos (GS 2: 383; Supl. 1: 10-11; Tzara 1924: 30).

El texto de Tzara, que a continuación traducimos de su idioma original, está fechado en agosto de 1922 y tuvo dos ediciones prácticamente simultáneas: la más importante, en diciembre de 1922, como prefacio del pequeño volumen de *Les Champs délicieux*, publicado por Société Générale d’Imprimerie et d’Édition con una tirada limitada de 40 ejemplares (Ray: 1922a), y la del número de diciembre de 1922-enero de 1923 de la revista *Les Feuilles libres* (Tzara 1922; 1922-1923; 1975b: 413-417). En el número de abril-mayo de 1922, la publicación dirigida por el poeta francés Marcel Raval había anticipado uno de los rayogramas del fotógrafo estadounidense (Ray 1922b) y dado a conocer una “carta abierta” de Jean Cocteau, que había accedido a un porfolio con ochenta de estas placas, con algunas afirmaciones frente a las cuales “La photographie à l’envers” puede leerse como una respuesta.

Los rayogramas de Man Ray, escribe Cocteau, han logrado imponerse al sentimiento de “disgusto por lo moderno” que comparte con Tzara, que en conjunto forman “un verdadero álbum de *Caprichos*” a la manera de Goya (Cocteau 1922: 134). El resultado es “un cuarto oscuro abierto a tesoros, entre otros, cinematográficos”, donde la disposición sorprendente de los objetos y los artificios de la iluminación producen tal “metamorfosis” de los motivos que despoja a las imágenes de “sentido”, haciendo por fin realidad “los más voluptuosos terciopelos del aguafortista” (Cocteau 1922: 134-135). Paradójicamente, la fotografía viene de este modo a emancipar de nuevo a la pintura, pero ya no en la dirección seguida por los artistas de vanguardia desde Picasso, sino

“hacia atrás”, por medio de “agrupamientos misteriosos” que prevalecen sobre “todas las naturalezas muertas que intentan vencer el lienzo plano y el barro prestigioso de los colores” (Cocteau 1922: 135).

TRISTAN TZARA
LA FOTOGRAFÍA AL REVÉS

Ya no es el objeto que, entrecruzando las trayectorias de sus puntos extremos en el iris, proyecta sobre la superficie una imagen mal invertida.

La fotografía ha inventado un nuevo método: presenta en el espacio la imagen que lo excede, y el aire con sus manos crispadas, sacando una ventaja de una cabeza, lo capta y lo guarda en su seno.

Una elipsis gira en torno de una perdiz, ¿es un atado de cigarrillos? El fotógrafo convierte el broche de pensamientos en un crepitar de luna mal engrasada.

La luz varía de acuerdo con el vértigo de la pupila sobre el papel frío, según el peso y el impacto que produce. Una brizna de un árbol delicado hace prever estratos metalíferos, potentes candelabros. Ilumina el vestíbulo del corazón con una antorcha de copos de nieve. Y lo que nos interesa no tiene razón ni motivo, como una nube que escupe su voz abundante.

Pero hablemos de arte. Sí, arte. Conozco a un hombre que hace excelentes retratos. El hombre es una cámara fotográfica. Pero, dirán ustedes, le faltan el color y la vibración del pincel. Ese temblor vago que fue primero una debilidad y, más tarde, con el fin de justificarse, se llamó sensibilidad. La imperfección humana, al parecer, posee virtudes más serias que la exactitud de las máquinas. ¿Y las naturalezas muertas? Me gustaría saber si entremeses, postres y canastos de pavo no excitan más el apetito. Escucho el silbido de una serpiente de una mina de petróleo, un torpedo se tuerce la boca, se rompe la vajilla con el sonido de las peleas domésticas. ¿Por qué no hacer el retrato

de todo eso? Pues esto se aplica a una perturbación particular a través de un canal que comunica una connotación particular a los que se acercan, pero que no consume ojos ni colores.

Los pintores lo han visto, lo han captado y conversado largo tiempo, y han descubierto las leyes de la descomposición. Y las leyes de la construcción. Y de la circunvolución. Y las leyes de la inteligencia y de la comprensión, de la venta, de la reproducción, de la dignidad y de la conservación en los museos. Otros llegaron más tarde con gritos iluminados para decir que lo que los primeros habían producido sólo era excremento de pájaro barato. Ellos ofrecieron su mercancía en su lugar, un boceto impresionista reducido a un símbolo vulgar, pero atractivo. Por un momento creí en sus gritos idiotas, bañados por la nieve derretida, pero pronto supe que sólo los celos estériles los atormentaban. Todos terminaron confeccionando tarjetas postales inglesas. Después de haber conocido a Nietzsche y jurar por sus amantes, después de haber quitado todo el barniz del cadáver de sus amigos, declararon que los niños hermosos valían lo que la buena pintura al óleo, y que la mejor fue la que se vendió más cara. Pintura colada, con el pelo rizado, en marcos dorados. Ese es su mármol, ése es nuestro pis de sirvienta.

Cuando todo eso que la gente llama arte se cubrió de reumatismos, el fotógrafo iluminó los millares de bujías de su lámpara, y el papel sensible absorbió gradualmente el negro recortado por algunos objetos usuales. Había inventado la fuerza de un relámpago suave y fresco que rebasaba en importancia todas las constelaciones destinadas a nuestros placeres visuales. La deformación mecánica, precisa, única y correcta fue fijada y filtrada como una cabellera a través de un peine de luz.

¿Es una espiral de agua o el fulgor trágico de un revolver, un huevo, un arco iris relumbrante o una esclusa de la razón, una oreja sutil con un silbido mineral o una turbina de fórmulas algebraicas? Como el hielo relanza la imagen sin esfuerzo, y el eco la voz, sin preguntarnos por qué, la belleza de la materia no pertenece a nadie, pues a partir de ahora es un producto físico-químico.

Después de los grandes inventos y las tormentas, todas las pequeñas estafas de la sensibilidad, del saber y de la inteligencia han sido barridos en los bolsillos del viento mágico. El negociador de los valores luminosos acepta la apuesta hecha por los mozos de cuadra. La ración de avena que dan por la mañana y la noche a los caballos del arte moderno no será capaz de perturbar la marcha apasionada de su ajedrez y su juego de sol.

Agosto 1922

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en colaboración con Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 vols. (14 partes) y 3 suplementos (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (1997-2000), *Gesammelte Briefe* [GB], ed. del Archivo Theodor W. Adorno, a cargo de Christoph Gösde y Henri Lonitz, 6 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- COCTEAU, Jean (1922), “Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américaine”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, 4, 2: 134-135.
- DOESBURG, Theo van (dir.) (1921), *De Stijl*, año 4, 10, Leiden, en Petersen (1968, 2: 125).
- EINLAND, Howard y JENNINGS, Michael W. (2014), *Walter Benjamin: A critical Life* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press).
- GRÄFF, Werner (1964), “Concerning the So-Called G Group”, intr. y trad. de Howard Deasttne, *Art Journal*, 23, 4: 280-282.
- HAUSMANN, Raoul (1965), “More on Group «G»”, *Art Journal*, 24, 4: 350-352.
- ____ (1972), *Am Anfang war Dada*, ed. de Karl Riha y Günter Kämpf (Steinbach-Giesen: Anabas).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2020), *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin* (Buenos Aires, Miño & Dávila).
- MOTHERWELL, Robert (ed.) (1988), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press).
- RAY, Man (1922a), *Les Champs délicieux*, pref. de Tristan Tzara (París: Société Générale d’Imprimerie et d’Édition).
- ____ (1922b), “Photographie”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, 4, 26: s.p.
- RICHTER, Hans (dir.) (1923a), *G — Material zur elementaren Gestaltung*, 1, Berlín-Friedenau.
- ____ (1923b), *G — Material zur elementaren Gestaltung*, 2, Berlín-Friedenau.
- ____ (1924), *G — Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 3, Berlín-Friedenau.
- MERTINS, Detlev y JENNINGS, Michael (eds.) (2010), *G. An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926* (Los Ángeles: Getty Research Institute).
- PETERSEN, Ad (ed.), *De Stijl (1917-1932)*, 2 ts. (Amsterdam y La Haya: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep) [digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren: https://www.dbnl.org/tekst/_sti001stij03_01/]
- TZARA, Tristan (1922), “La photographie à l’envers”, en Ray (1922: s.p.).
- ____ (1922-1923), “La photographie à l’envers”, *Les Feuilles libres*, nueva serie, año 4, 30: 425-426.
- ____ (1924), “Die Photographie von der Kehrseite”, trad. de Walter Benjamin, en Richter (1924: 29-30).
- ____ (1975a), *Œuvres complètes*, t. 1: 1912-1924, ed. de Henri Béhar (París: Flammarion).
- ____ (1975b), “La photographie à l’envers” (OC 1: 415-417).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Miguel Alberti. *Romantizar el mundo. Poesía y filosofía en Novalis*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas / Miño y Dávila, 2024, 336 páginas

Friedrich von Hardenberg (1772-1801), cosecha en nuestro idioma mucho de lo que ha sembrado a lo largo de su fructífera obra. Hoy más que nunca, Novalis sigue siendo una mina de oro. Prueba de ello es *Romantizar el mundo. Poesía y filosofía en Novalis*, el trabajo en el que Miguel Alberti se propone reconstruir, a partir de las distintas etapas de producción de Hardenberg, su posición en torno a lo absoluto o lo incondicionado, una temática por demás recurrente en el Idealismo y Romanticismo alemanes.

La afirmación precedente esconde en parte la tesis central del libro: A lo largo de su breve vida, Novalis utilizaría determinados géneros expositivos para dar a conocer su cosmovisión, su antropología, su estética, su ontología, y principalmente, su perspectiva gnoseológica frente a lo incondicionado. Alberti ve en Hardenberg una búsqueda muy definida por intentar conocer lo absoluto, que comenzaría por la filosofía como modo de expresión por excelencia, pero que pronto lo llevaría a descubrir los límites del pro-

pio pensamiento analítico-racional. Más adelante, Novalis tomaría en cuenta esta insuficiencia de la filosofía y elegiría el fragmento como modo de dar cuenta de lo incondicionado, en un período marcado por la tragedia a nivel biográfico y por la experimentación a nivel filosófico-literario. Finalmente, Hardenberg se decantaría por el lenguaje exclusivamente poético, el único capaz de mostrar aquello que la filosofía fue incapaz de demostrar.

La clave de lectura general de Alberti es sumamente original, hecho que no debe soslayarse. Se trata de un estudio guiado por un hilo conductor más formal que de contenido, una aproximación que se observa en contadas ocasiones en la historia de las investigaciones sobre Novalis (la comúnmente denominada *Novalis-Forschung*). En este sentido, además de examinar la manifestación o ausencia de lo absoluto al interior de la obra de Novalis, Alberti se sumerge en las profundidades del género o tipo expositivo elegido por Hardenberg para dar cuenta de sus inquietudes ontológicas más fundamentales.

Ello no excluye un análisis pormenorizado de los textos fuente, que el autor de *Romantizar el mundo* siempre observa de cerca en cuanto a su historia compositiva y especialmente en cuanto a su historia editorial, esta última por lo general póstuma a Novalis, y por lo general cargada de turbulencias.

Romantizar el mundo se divide en tres grandes secciones. En la primera de ellas, se examina el discurso filosófico de Novalis en torno al texto de mayor riqueza teórica durante esta primera etapa: los *Estudios sobre Fichte* (1795-1796). A lo largo de esta sección, se da a conocer la perspectiva novaliana, por así decirlo, desde la frontera interior de la propia filosofía. Novalis aparece en esta serie de capítulos iniciales como un estudioso de los conceptos filosóficos más complejos que finalmente descubre la insuficiencia de la razón especulativa para dar cuenta de un Yo absoluto. La capacidad meramente ordenadora-analítica de la filosofía, sumada a la recursividad propia de la reflexión (actividad racional cognitiva por excelencia), apenas llegan a remitir indirectamente a un “más allá” en el uso puramente regulativo de la razón. Por ello, Novalis terminaría por convencerse de “la necesidad de

acudir a otro lenguaje para dar la manifestación correspondiente a estos pensamientos, que quedan trancos en el ineficaz lenguaje filosófico” (79).

La segunda gran sección del libro indaga en la búsqueda de ese mismo lenguaje extra-filosófico capaz de dar cuenta de lo absoluto. El autor anticipa que se trata del lenguaje del arte, enteramente incondicionado y libre de las ataduras del discurso argumental que domina la filosofía. La alta estima por parte de Novalis hacia la imaginación productiva en tanto capacidad sintética-creadora se observaba ya en los últimos apuntes de los *Estudios sobre Fichte*; pero esta facultad se concretiza como manifestación de un nuevo lenguaje en la colección de fragmentos titulada *Polen* (1798), así como también en otras obras de la época, como los *Fragmentos Logológicos* (1798) y los *Trabajos preparatorios para distintas colecciones de fragmentos* (1798). En estos textos, Novalis muestra de manera creciente su apuesta por una visión *poiética* de la realidad, en la cual ser humano aparece como figura enteramente creadora a través de un nuevo lenguaje fruto de la imaginación productiva. A nivel teó-

rico, dicho posicionamiento podría identificarse, no sin cierta controversia, con el “idealismo mágico”, un concepto que Novalis acuña para dar cuenta del carácter irrestrictamente creador del ser humano desde su más pura espontaneidad.

La tercera sección del libro es ciertamente la mejor lograda, pues en ella se observa la mayor complejidad de análisis en cuanto al corpus de Novalis, a la vez que se ponen a prueba las hipótesis más audaces del autor, todo ello sin carecer en ningún momento de la solidez histórica, filológica y hermenéutica que caracteriza *Romantizar el mundo*. Esta sección está dedicada a la obra literaria de Hardenberg una vez que la poesía ha sido descubierta como el lenguaje adecuado para la mostración de aquello que la filosofía había sido incapaz de demostrar. A lo largo de este apartado, el más extenso del libro, Alberti indaga en la etapa final del tránsito al lenguaje poético/profético, que finalmente sí consigue dar cuenta de lo incondicionado o absoluto. Este tránsito es concebido como un “pasaje del *lógos* al *mythos*”, en concordancia con las expectativas de Hardenberg de “construir un saber de otra naturaleza” (307). Alberti da sobradas pruebas de

este movimiento propio de la etapa final de la obra novaliana, apoyándose en textos icónicos como las novelas *Los Discípulos en Saïs* (1798-1799) y *Enrique de Ofterdingen* (1799-1801). Pero más valorable aún resulta su uso de textos apenas accesibles para la literatura crítica sobre Novalis en español, como lo son el *Monólogo* (1798-1799) y los *Cantos Espirituales* (1799-1800). Todo ello, a su vez, es cotejado y puesto a prueba de manera constante con los apuntes teóricos del propio Hardenberg, un hecho que se observa paradigmáticamente en las diversas caracterizaciones del *Märchen* como género literario predilecto (287-299). Esta operación le brinda aún más coherencia a la tesis central del libro.

Desde el punto de vista metodológico, *Romantizar el mundo* cumple, tanto en sus tesis centrales como en su análisis pormenorizado de los textos de Novalis, con la difícil labor de matizar y ajustar muchas de las tesis centrales de la *Novalis-Forschung*. Esta tarea lleva a Alberti a situarse, histórica y filológicamente hablando, entre Escila y Caribdis: de un lado, el autor debe alejarse de los mitologistas de un Novalis definido como

“poeta místico irracional y patológicamente romántico” (83), defensor de lo ininteligible, la fantasía y la locura, que ya datan del siglo XIX y se extienden incluso en el imaginario colectivo actual. De otro lado, debe esquivar los actuales abogados de un Novalis cauteloso, filósofo, ilustrado, y plenamente optimista respecto del acceso y la inteligibilidad de lo infinito mediante la razón especulativa. Contra ambos excesos, Alberti emprende su gesta, que es tan simple como inmensa: interpretar de modo congruente la obra novaliana como una totalidad de sentido.

A nivel de estilo y de forma expositiva, es de destacar cómo el autor, lejos de teorizar y argumentar su hipótesis de lectura en todas y cada una de sus afirmaciones, se deja llevar en muchas ocasiones por la propia obra de Novalis, y con ello da una palabra privilegiada a su propia fuente. A ello acompaña una cierta soltura en la redacción y en las intuiciones desplegadas a través de ella, en la que aparecen no una, sino todas voces de Novalis (poeta, teórico literario, filósofo, alumno, amigo, etc.) en combinación con la propia voz interpretativa del autor del libro.

Romantizar el mundo es una obra que carece de deficiencias notables, pues sus hipótesis, su desarrollo argumental y su empleo de herramientas teóricas son sólidos y consistentes a lo largo del texto. Con todo, si fuera necesario indicar algún punto ciego del libro, debería señalarse al gran elefante en la habitación: la ciencia. Novalis no solo estudió detalladamente geología, matemática, física y química, entre otras disciplinas. También era él mismo un científico competente para su época. Aún más: Hardenberg utiliza asiduamente la teoría, experimentación y lenguaje científicos para componer muchos de sus fragmentos, estudios y textos literarios. Prueba de ellos son textos de gran riqueza como el *Borrador General* (1798-1799) o los *Estudios de ciencias naturales de Freiberg* (1798-1799), donde la *Weltanschauung* novaliana aparece profundamente imbricada con su concepción de ciencia en un sentido poético, experimental y enciclopedístico. Todo ello bien podría ir en línea con la propia idea de Alberti respecto de la búsqueda de un nuevo lenguaje para acceder a lo absoluto. Dicho de otra manera: la concepción de las diversas ciencias particulares y también de la

ciencia como una totalidad parece influir y contribuir mucho a lo que Novalis entiende por “conocimiento” al menos a partir de 1798. En este sentido, la inclusión del discurso científico de Novalis, o al menos de su epistemología, habría sido de enorme beneficio para los potenciales lectores que, por descontado, ya cuentan con un referente en lo tocante a la filosofía y la poesía de Hardenberg en las páginas de *Romantizar el mundo*.

Cabe por último destacar dos elementos del libro. En primer lugar, el enorme trabajo de traducción realizado por Alberti a lo largo del texto. Este elemento no puede soslayarse, pues Novalis cuenta, aún hoy, con escasas traducciones satisfactorias en el habla hispana, especialmente respecto de sus apuntes y estudios. En este sentido, el autor de *Romantizar el mundo*, que también es traductor de profesión, logra acercar al público buena parte de la obra novaliana de manera fia-

ble y consistente. En segundo lugar, se destaca el acopio bibliográfico tal como se despliega al final del libro. Este gesto, quizás frívolo en relación con otros autores de referencia, es de vital importancia para un pensador como Novalis, que todavía hoy recibe modesta atención en el mundo de la filosofía y la crítica literaria. En este sentido, Alberti pone a mano de cualquier investigador toda una serie de herramientas teóricas para emprender el estudio de la obra de Hardenberg en prácticamente cualquiera de sus facetas.

Romantizar el mundo constituye una obra de referencia para las investigaciones actuales sobre Romanticismo temprano alemán, a la vez que permite, gracias a su organicidad y coherencia argumentativa, una lectura fructífera por parte de cualquier tipo de público ligado a la filosofía y a los estudios literarios en general.

Santiago Napoli

Universidad Complutense de Madrid

Esteban Buch. *Playlist: música y sexualidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023, 313 páginas

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) es director de estudios en la reconocida Escuela de los Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (*École des Hautes Études en Sciences Sociales*, EHESS). Su trabajo académico y autoral se despliega principalmente a través de las relaciones entre música y ciencias sociales, lo cual en el caso de Buch, pero también, generalmente, da lugar a las disciplinas (o subdisciplinas, según el punto de vista) de la sociología de la música, de las relaciones entre música y política—destacan sus trabajos musicológicos en el contexto político de la dictadura argentina, del himno nacional argentino y de “historia política” musical, en su libro sobre la novena de Beethoven—, y más recientemente, de las relaciones entre música y sexualidad. Es alrededor de esta encrucijada particular que nace *Playlist: música y sexualidad*, un libro escrito como resultado de una investigación realizada en París y presentada entre 2016 y 2020 en el seminario que dirige el autor en la mencionada EHESS.

De entrada, *Playlist* esquivo la normatividad que pudiera sugerir su implacable subtítulo y propone que “infinitas son las historias sonoras de las personas y las comunidades, y también infinitas las variaciones del deseo en el arte musical” (9-10). En una lógica ensayística que puede quizás explicarse por ciertas influencias más o menos gravitacionales de la escuela de Frankfurt —Georg Lukács, Walter Benjamin y, sobre todo, Theodor W. Adorno— el libro de Buch intenta adoptar la forma de una *Playlist*, es decir, la forma de su objeto. Dicho de otra manera, *Playlist* es un ensayo en tanto que investigación especulativa de objetos específicos —la música, la sexualidad, y, sobre todo, los discursos alrededor de éstas—: objetos culturalmente predeterminados.

Por otro lado, como una *playlist* cuya secuencia podemos escuchar en orden o en modo aleatorio, *Playlist* también puede ser leído cronológicamente o en cualquier disposición, “según la ocasión o el deseo” (11); acaso una indeleble marca de argentinidad en Buch, en la tradición de *Rayuela* de Julio Cortázar. Y es

que el libro, como lo admite el autor, “va de una cosa a la otra, como un texto de sociología de la música que se transforma en un texto de musicología” (11). Es decir, que, en su conjunto, *Playlist* preconiza una lógica ensayística de “la forma de su objeto” al menos en dos dimensiones: la de su estructura por capítulos, hilados y relacionados entre ellos tipo *Playlist*, y la de su lectura, variable según el antojo. No en vano Buch reconoce algo que es de alguna manera cierto sobre toda producción intelectual, y particularmente pertinente en un trabajo que aborde la sexualidad: que “la lógica de la investigación converge con la del deseo” (11).

La primera parte aborda la cuestión de las *playlists* que la gente escucha durante el acto sexual, desde el álbum *Music for Lovers Only* de Jackie Gleason hasta la llamada *music for sex* disponible en Internet. La segunda mitad hace referencia a obras clásicas y modernas de música escrita tal como *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, la *Sonata Eroica* de Erwin Schulhoff, *Lady Macbeth* de Shostakovich y la censura staliniana, la *Ópera de dos centavos* de Kurt Weill y Bertolt Brecht o la *Histoire du soldat* de Stravinski. Como bisagra entre

ambas mitades, hay un capítulo “fundamental y solitario” sobre la erótica sonora en Pompeya, pues la cronología es extraña adrede, como dice Buch, cual Disc-Jockey que ha previsto subibajas emocionales hechos de asociaciones de estilos y temáticas más o menos contrastadas.

Un hilo teórico (“artístico-teórico” sería quizás más atinado) heterogéneo y vasto, a veces ecléctico, entrelaza los distintos momentos de *Playlist*. Las referencias más estructurales son quizás a los trabajos hitos sobre la sexualidad que son la película *Comizi d'Amore* (1964) de Pier Paolo Pasolini y el libro *Music in Everyday Life* (2000) de la investigadora anglosajona en sociología de la música Tia DeNora. La película de Pasolini —una suerte de encuesta sociológica callejera musicalizada por la sensualísima ópera *Don Giovanni* de Mozart— aporta la herramienta de un “sismógrafo” popular de la moral sexual a través de apasionadas discusiones que reflejan las tensiones inherentes a un país fuertemente conservador y católico en tiempos los tiempos de postguerra marcados por una cierta apertura y liberación progresiva de las costumbres. Por su parte, el libro

de DeNora recoge variados testimonios-entrevistas sobre el uso de la música en la vida cotidiana de un grupo de estudiantes de música, del cual Buch retiene que obras como el *Boléro* de Ravel serían ricas en “asociaciones coitales”, y, más generalmente, que la música en las parejas puede ser una “herramienta de negociación sexual-política” (Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000: 116). Así pues, *Playlist*, nos dice su autor, es, entre otras cosas, “una investigación sobre la sexualidad de personas reales inspirada por Pasolini y DeNora” cuyos testimonios “muestran las huellas singulares que la música conocida y menos conocida deja en vida íntima de los individuos” (25). A ello se le suman las referencias a la musicóloga feminista Susan McClary, la socióloga Evva Illouz la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, Aldous Huxley, Guy Debord, o incluso, Goethe o Platón, entre tantas otras.

Justamente, en Platón, Buch encuentra uno de los primeros casos de una de las constantes a través de lo que parece ser una especie de “historia de la sexualidad musical”, en onda foucauldiana: la sospecha moral frente al poder

erótico de la música, tan bien ilustrada en la escena de Ulises y sus marinos hipnotizados frente al canto de las sirenas en la Odissea. Platón, nos cuenta Buch, señalaría los caracteres de “embriaguez” y de “pereza” en ciertos modos musicales, preocupado por el efecto de éstos sobre los guardianes de la ciudad. De manera similar Buch habla de San Agustín, quien advirtió de las “tentaciones del oído” bajo las cuales el hombre se encuentra “en lucha consigo mismo”, incluso en la plegaria musical del canto gregoriano, dirigida a Dios, cuyo riesgo pecaminoso sería el de “hallar más emoción en la canción que en lo que se canta” (16). Así, para Platón, como para San Agustín –como para tantas personas a través de la historia y hasta nuestros días– escuchar música representó y representa aún una penetración placentera de la que hay que cuidarse, sea ésta un canto gregoriano, un *concerto* de Vivaldi, o una canción de reggaetón. Esta constante resistencia moral –sea filosófica, religiosa, política, intelectual, etc.– frente al potencial erótico de la música, atraviesa las situaciones socio-musicales que componen *Playlist*. Esteban Buch las integra al análisis como parámetro de

normatividad constante pero cambiante según épocas y contextos, a la vez como *framework* y pulso de tal o cual sociedad en función de tal o cual música presente o pasada.

Los múltiples placeres a los cuales hace ilusión *Playlist* son tan variados como las músicas citadas. De hecho, pareciera que tanto los placeres como las músicas evocadas son finalmente tratados casi superficialmente, o, por decirlo de otra manera: como puerta de entrada al verdadero objeto de Esteban Buch. Éste, al no ser *ni* la música en sí *ni* la sexualidad en sí, parece corresponder más bien a *los discursos* alrededor de éstas, o sea, a las casi infinitas *relaciones* socializadas y subjetivadas entre música y sexualidad. Es así como pasamos de las relaciones entre ciertos sujetos sexualizados y ciertas músicas (del capítulo 3, “Encuesta sobre la sexualidad, *ossia Il Don Giovanni*”, sobre la película de Pasolini, a los testimonios del capítulo 4. *Monique y Rémy y Robert y Tom y Elena*), a la música como *soundtrack* y dispositivo sexual (5. *Máquinas de un mundo feliz*, 6. *Googlear Music for sex*, 7. *Los amantes de Hollywood*, 12. *Amar*

la música), las representaciones de la sexualidad y de la música en épocas y contextos con siglos de distancia (8. “Triángulo en Pompeya”; 9. “Dadá e Isolda”; 10. “Tangos cultos”; 13. “El canto de las muchachas-mercancía”) o de lo que a menudo llamamos amor, por no decir las relaciones interpersonales sexoafectivas (e individuales: la masturbación y el amor propio) atravesadas por fuerzas musicales (16. *Remedio para la melancolía*) o las músicas cuyo contenido evoca directa o explícitamente *pulsiones* propiamente sexuales (Gainsbourg, Birkin, Mina, Madonna en el capítulo 14. *Je t’aime, etc.*, pero también, los *leitmotifs* que son Mozart y Wagner, entre otros, a través del libro). Es aquí donde reside la creatividad investigativa de Esteban Buch en *Playlist*: en la composición constante de variaciones temáticas entre los polos “socializantes” y “subjetivantes” que son la música y la sexualidad a través de un puñado de situaciones y ejemplos tan variados como nuestras músicas, tan extraños como nuestros deseos.

Héctor Cavallaro
Université Paris 8

GALERÍA

Alberto Méndez (1966) vive y trabaja en Buenos Aires. Se recibió de abogado en la Universidad de Buenos Aires. Asistió a cursos y seminarios con Luis Felipe Noé, Eduardo Stupía, Juan Carlos Romero, Valeria González y Hernán Marina. Fue seleccionado en premios y salones nacionales y municipales de Argentina en dibujo y pintura desde 2004 a la actualidad, y en la Bienal Nacional de Dibujo en San Juan 2019 y 2021. Su obra es parte de la colección de Museos Nacionales como el Franklin Rawson de San Juan, el Museo Raúl Lozza y el Museo Municipal de Santa Fe, el Centro Cultural Borges y colecciones privadas de Argentina y del exterior.

Méndez ha realizado muestras individuales desde el 2003 a la actualidad, en el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural Borges, Museo Municipal de Santa Fe, Museo Franklin Rawson en San Juan, Museo Yrurtia, Museo Raúl Lozza, en la Galería Van Riel, entre otros. Ha participado de muestras colectivas del 2005 a la actualidad en el CCEBA de Buenos Aires y Rosario, Santa Fe, Centro Cultural Recoleta, CCK, La Casa del Bicentenario, La Barraca Vorticista entre otros, así como en ferias y Galerías de Arte.

* * *

“*Lugar sin límites*. Las obras se inscriben en conceptos claros de dibujos llevados de lo más ortodoxo de la línea a lo francamente exponencial de prototipos gráficos y tipográficos en los dibujos. La línea está aún mutando en relieves, aglutinaciones, espacios saturados o definidos, una experiencia laberíntica, rica en secretos y hallazgos. Los híbridos arabescos tienen su origen a través de herramientas proyectuales como templetes, letrogrados, plantillas técnicas y cualquier recorte o troquelado. Las ecuaciones gráficas no representan nada salvo a sí mismas y, si quisiéramos seguir la inercia que nos impulsa a leerlas, allí están, perfectamente inteligibles. En la concepción constructiva de las obras siempre hay lugar para la improvisación y la fantasía. Las obras o series siempre conllevan un título, historias, que no siempre surgen o se relacionan con lo que vemos, pero son parte de un misterio a descifrar. Con intenciones deliberadas de crear un enigma, los textos, frases y tramas nos pueden llevar a su lectura. Porque todos los dibujos encierran una sospecha”.

H. M.



De la serie *Lugar sin límites*, 200 x 200cm, tinta sobre tela, 2012.

Obra seleccionada para el Premio Banco Nación

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

1. Forma y preparación de los trabajos

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

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

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

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

Los artículos no deben exceder las 10.000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6.000; las discusiones, las 3.000; y las reseñas bibliográficas, las 1.500. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva.

El título de cada envío debe consignarse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés o portugués, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deben estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras junto a cinco palabras clave en la lengua original y en inglés. Las palabras clave no deben repetir las que aparecen en el título del trabajo.

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

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

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

2. Normas bibliográficas

2.1 Referencias bibliográficas

Todas las obras referenciadas tanto en el texto como en las notas a pie de página deben listarse alfabéticamente al final, bajo el título REFERENCIAS, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Referencias de citas textuales

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

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

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

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

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, *cfr.* y otras semejantes. Cuando se cita repetida e intercaladamente una misma página en una oración, debe evitarse la repetición de la referencia entre paréntesis; en dicho caso, en cambio, la referencia debe comparecer al final de la oración o, si la paginación de esta lo permite, cada vez que se cambia de página.

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

Las citas textuales extensas, de más de cuarenta (40) palabras, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo. La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas extensas deben introducirse por dos puntos y es menester evitar que continúe o complete la frase inmediatamente anterior en el texto del trabajo. Las citas más breves, de menos de cuarenta palabras, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al idioma original del artículo. No deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre corchetes y en bastardillas, por ejemplo: [*mimetiké téchne*], [*imitatio naturae*], [*élan*], [*Pathosformel*].

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

2.2.1 Obras clásicas o completas

Para el caso de citas textuales de obras de autores clásicos u obras completas, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas. Por ejemplo: (Aristóteles, De an. III 2, 426a1-5); (Kant, KrV A 445 / B 473); (Hume, PhW III: 245); (Benjamin, GS II/1: 211-212). Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. En el apartado REFERENCIAS debe indicarse la edición utilizada según lo indicado en el punto 2.1. Si fuera necesario, la abreviatura utilizada en la citación puede introducirse en la entrada bibliográfica entre corchetes, inmediatamente luego del título de la obra:

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

Tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas a pie de página, deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27); (Kant 2005: 287); (Hume 2014: 245).

2.2.2 Traducciones

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

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

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

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

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

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

2.2.3 Ediciones originales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Referencia de citas no textuales

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

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

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

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

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

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

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

2.4 Aclaraciones adicionales

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

3. Criterios de evaluación

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

- A. **(Aceptación incondicional)**: el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.
- B. **(Aceptación con observaciones)**: se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)
- C. **(Publicación condicional)**: la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)
- D. **(Rechazo)**: la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

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

