Boletín de estética

HAMLET O EUROPA Y EL FIN DEL *TRAUERSPIEL* MODERNO
Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin
· *Fabrizio Desideri* ·

MÚSICA Y "GENIO ACTOR"
La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica
de Mariano Antonio Barrenechea
· *Mauro Sarquis* ·

CELAN / HEIDEGGER
Evocación del encuentro del 25 de julio de 1967
· *Hugo Francisco Bauzá* ·

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Richard Sturgeon* ·

—

Año XX | INVIERNO 2024 | N° 68

ISSN 2408-4417

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

HAMLET O EUROPA Y EL FIN DEL *TRAUERSPIEL* MODERNO
Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin
· *Fabrizio Desideri* ·

MÚSICA Y "GENIO ACTOR"
La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica
de Mariano Antonio Barrenechea
· *Mauro Sarquis* ·

CELAN / HEIDEGGER
Evocación del encuentro del 25 de julio de 1967
· *Hugo Francisco Bauzá* ·

Comentarios bibliográficos

Galería
· *Richard Sturgeon* ·

Año XX | INVIERNO 2024 | N° 68
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 de Salerno)

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

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

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

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

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2024

SUMARIO

Artículos 5

Fabrizio Desideri
Hamlet o Europa y el fin del Trauerspiel moderno. Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin 7-29

Mauro Sarquis
Música y "genio actor". La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica de Mariano Antonio Barrenechea 31-79

Nota crítica 81

Hugo Francisco Bauzá
Celan / Heidegger. Evocación del encuentro del 25 de julio de 1967 83-95

Comentarios bibliográficos 97

Galería 107

Richard Sturgeon
Coventry 108

Artículos

Fabrizio Desideri es profesor emérito de la Università degli Studi di Firenze, donde de 2011 a 2023 se desempeñó como profesor titular de Estética del Departamento de Letras y Filosofía. Cofundador y director de la revista *Aisthesis. Linguaggi e saperi dell'estetico*, es miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Italiana de Estética (SIE). Su vasta producción contempla dos grandes líneas de investigación: una centrada en la historia de la estética moderna y el redescubrimiento de la obra de Walter Benjamin y otra orientada a una reconcepción radical de la estética a partir de la filosofía de la mente. Sus cuatro libros más recientes son *La percezione riflessa. Estetica e Filosofia della Mente* (2011), *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica* (2013), *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio* (2018), *Walter Benjamin e la percezione dell'arte* (2018) y *Oggetti attivi. Sulla singolarità delle opere d'arte* (2021). Correo electrónico: fabrizio.desideri@unifi.

Mauro Sarquis es doctor en filosofía por la Universidad Nacional de San Martín, donde se desempeña como jefe de trabajos prácticos de la cátedra de Estética de la carrera de Filosofía. Miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, integra el Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso" del Centro de Investigaciones Filosóficas. Se especializa en la recepción argentina del pensamiento de Friedrich Nietzsche durante la primera mitad del silgo XX, particularmente en la estética musical de Mariano Antonio Barrenechea y de Juan Carlos Paz. Correo electrónico: sarquismauro@gmail.com.

HAMLET O EUROPA Y EL FIN DEL *TRAUERSPIEL* MODERNO

Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin

· *Fabrizio Desideri* ·

Fabrizio Desideri
Università degli Studi di Firenze, Italia

Hamlet o Europa y el fin del *Trauerspiel* moderno. Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin

DOI: 10.36446/be.2024.68.377

Resumen
El personaje de Hamlet ha sido un punto de referencia para gran parte de la filosofía europea del siglo XX, representando el espíritu y destino de Europa. Diversos autores, como Pavel Florenskij, Lev S. Vygotskij y Carl Schmitt, han visto en Hamlet la contradicción inherente a una transición epocal no resuelta, caracterizada por el dolor interminable de un *interim*. Mi artículo explora la posibilidad de interpretar el tiempo de Hamlet bajo esta luz, en relación con las ideas de Walter Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán. A diferencia de Florenskij, que lee a Hamlet de manera trágica, sigo la tesis benjaminiana que sitúa a Hamlet como el fin del *Trauerspiel* moderno. En este marco, se revela la naturaleza de la conciencia moderna y su relación con la verdad, destacando cómo Hamlet encarna los rasgos aporéticos de la política moderna, en contraste con la visión premoderna de Carl Schmitt.

Palabras clave
Theatrum; Odradek; Melancolía; Conciencia moderna; Teología política

Hamlet or Europe and the end of modern *Trauerspiel*. On some shakespearians motifs in Walter Benjamin

Abstract
Hamlet's character has been the benchmark against which a large part of the European philosophy has had to measure. Various authors, such as Pavel Florenskij, Lev S. Vygotskij, and Carl Schmitt, have seen in Hamlet the contradiction inherent to an unresolved epochal transition, characterized by the endless pain of an interim. My article explores the possibility of interpreting Hamlet's time in this light, in relation to Walter Benjamin's ideas on the German *Trauerspiel*. Unlike Florenskij, who reads Hamlet in a tragic manner, I follow Benjamin's thesis that places Hamlet as the end of the modern *Trauerspiel*. Within this framework, the nature of modern consciousness and its relationship with truth is revealed, highlighting how Hamlet embodies the aporetic traits of modern politics, in contrast to Carl Schmitt's premodern visión.

Keywords
Theatrum; Odradek; Melancholy; Modern consciousness; Political theology

Recibido: 03/03/24. Aprobado: 04/06/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

La figura de Hamlet establece, bajo diferentes formas y extensiones, el punto de referencia con el cual una gran parte de la filosofía europea del muy largo "breve siglo XX" ha tenido que medirse. En el nombre de Hamlet como la más enigmática de las criaturas de Shakespeare, incluso Europa, su espíritu y destino, se identifica, según las palabras de Paul Valery en un famoso pasaje contenido en el texto de 1919, *La crise de l'esprit*:

> Ahora, sobre una inmensa explanada de Elsinor, que va desde Basilea hasta Colonia, que toca las arenas de Nieuport, los pantanos del Somme, el gres de la Champagne, los granitos de Alsacia, el Hamlet europeo mira millones de espectros. (Valéry 1919: 328; 1997: 30)

Al final de un conflicto mundial que habría traído al viejo continente todo menos paz y progreso, la identificación de Europa con el protagonista del drama shakesperiano podría tener el significado de reabrir la herida de la cual la modernidad deriva su origen: reabrirla y proponerla de nuevo como la escena de un drama que ya no tiene su perímetro en las cortes reales o en las cancillerías. La fórmula implicada en el pasaje de Valéry (*Hamlet o Europa*) podría también estar en conexión con aquella otra, *Die Christenheit oder Europa* [la cristiandad o Europa], que Novalis escribió en otro momento de catástrofe, en otra ruptura crítica en la historia europea. El año 1799, en el que se escribió el guion de Novalis (publicado por primera vez solo en 1826, en la tercera edición de los *Schriften*, con el subtítulo *Ein*

Fragment), es el año en que Napoleón, al regresar a Francia, se prepara para derrocar al Directorio, y la Gran Coalición se reconstituye para una nueva guerra, mientras que nadie ocupa el trono papal tras la muerte en el exilio de Pío VI. Evitando interpretar el famoso texto de Novalis en clave nostálgico-reaccionaria y captando más bien su espíritu joánico y el tono profético-mesiánico, la expresión de Valéry también podría sonar como el origen y, al mismo tiempo, el desenlace de ese drama de la aflicción, de ese *Trauerspiel* capaz de unificar, en sus diferentes representaciones, el sentido de la historia implicado en la fórmula teológico-política que identifica a Europa con *Die Christenheit*. Un drama cuyas formas extremas y agotadas podemos ver en el presente, en el *Jetzt-Zeit*, dotadas aún más ominosamente de incógnitas desconocidas.

Al interrogar la crisis de una época en nombre de Hamlet, como si en su enigma –¡"Hamlet" como la más enigmática de las creaciones shakesperianas!– se condensara el carácter y el destino de Europa, Paul Valéry ciertamente no está solo. Muchas otras voces lo preceden y lo siguen, interpretando la cuestión de otras maneras. El rasgo común a gran parte de estas interpretaciones –desde las obras juveniles de Pavel Florenskij y Lev S. Vygotskij (escritas respectivamente en 1905 y 1915) hasta *Hamlet oder Ekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* [Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama] de Carl Schmitt (1956)– está dado por la detección, en la figura de Hamlet, de la contradicción inherente a una transición epocal: el tiempo de un pasaje no resuelto entre dos épocas que solo conoce el dolor interminable de un "ínterin", el tiempo de una transición no resuelta entre dos épocas que no quiere tomar una decisión. Después de todo, ¿no enfatiza el propio Hamlet que "el intervalo es mío" [*the interim is mine*] (*Hamlet* 5.2.73)? De este énfasis a identificar el problema hamletiano en su no-acción, en su incapacidad de resolverse en una

decisión, en la acción capaz de responder al llamado paterno que proviene del mundo de los espíritus, el paso interpretativo a menudo ha sido corto, como si tuviera la fuerza de una inferencia consecuencial. "Hamletiano" se convierte, por lo tanto, en sinónimo de incapacidad de decidir, abdicación de la soberanía sobre los acontecimientos y la fe personal en primer lugar, incluso antes que sobre un Estado.

1. Franz Rosenzweig y «el "problema" Hamlet»

En una entrada de diario fechada el 21 de octubre de 1906, significativamente titulada *Das Hamlet 'Problem'* [El "problema" Hamlet], un joven Franz Rosenzweig afirma que este no es el camino correcto para abordar el personaje de Hamlet y el problema que representa. La razón es que las numerosas "Hamlet-Theorien" no consideran el drama como una obra de arte, sino más bien como una realidad efectiva. Todas estas teorías –sostiene Rosenzweig– se preguntan "por qué no actúa Hamlet". Pero Shakespeare no buscó representar este "¿por qué?", este "Warum?", sino "más bien la no-acción". Al separar tal "por qué" como una potente y autónoma singularidad para oponerse a la trama dramática y la no-acción de su protagonista, los *Hamlettheoretiker* (¿y quién no lo es? –comenta Rosenzweig) no logran ver su inseparabilidad del propio personaje de Hamlet. En términos simples, no ven "lo que Shakespeare les propone no como un problema, sino como un acontecimiento" (Rosenzweig 1979: 61).

Al aceptar y desarrollar el hilo argumentativo de Rosenzweig, podemos sostener, preliminarmente, que los resultados y la fecundidad de una confrontación entre la filosofía del siglo XX (así como la contemporánea) y el *Hamletproblem* dependen en gran medida de la conciencia de enfrentarse a una *Kunstwerk*, una obra de arte cuyo lenguaje específico debemos escuchar y comprender. Así, en el caso mismo de la obra shakesperiana no debemos descuidar lo que podría

parecer tan obvio como para ser olvidado, esto es: el acontecimiento del que Hamlet es al mismo tiempo protagonista y víctima es un acontecimiento en forma de representación. No acción, sino más bien mímesis de la acción, para retomar el tema bajo su terminología clásica. El *theatrum*, la teatralidad humana representada en sí misma, es, por lo tanto, el núcleo filosófico del *Hamlet* shakesperiano, hasta el punto de reflejarse en el nudo que constituye la íntima relación entre su forma y su contenido. Así pues, es solo como mímesis de una acción posible (en el sentido aristotélico) que la actuación de Hamlet debe ser comprendida por su necesidad: en la necesidad del vínculo mimético que pretende representar. Y así también como no-acción, es decir, como posición del problema que la no-acción revela, como expresión de algo que no puede ser decidido: de lo indecidible que precede a toda decisión hasta el punto de llevar en sí mismo el corte (la cesura) que implica. Esto que no puede ser decidido, argumentaré, debe ser identificado con la figura de la conciencia, de la cual Hamlet personifica la naturaleza dramática y dialéctica, al mostrar, escenificar su drama literal y –al mismo tiempo– reflejado: su *theatrum*. Que el conflicto de Hamlet fuera esencialmente un conflicto irresoluble, y por lo tanto trágico, entre dos tipos de conciencia, la del linaje (de la venganza que evoca) y la de una justicia superior, es la intuición fundamental de la interpretación dada en el ensayo epónimo de Pavel Florenskij, quien asemeja el drama a un "monólogo gigantesco" ([1905] 2004: 46).

Al igual que en la lectura de Florenskij, también en la de Walter Benjamin, contenida en particular en el fundamental *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [El origen del drama barroco alemán], se revela y desarrolla la conexión entre el drama de la conciencia y la estructura dramatúrgica (la trama escenificada), aunque negando que esta conexión pueda entenderse en forma trágica. Precisamente porque el *Trauerspiel*, una forma dramática barroca que seculariza la del

Mysterium medieval, el drama de Hamlet –en la interpretación de Benjamin– no puede resolverse en tragedia. Del *Trauerspiel* europeo (en su doble significado de forma dramática y aprehensión de la historia), *Hamlet*, como otros dramas shakesperianos, más bien significa su cumplimiento.

2. DESCARTES, HAMLET Y EL TEATRO DE LA CONCIENCIA

Exactamente en virtud de esta distancia respecto a la dualidad de la tragedia (evocada por la interpretación de Florenskij y otras), el *theatrum* shakesperiano de la conciencia, representado paradigmáticamente en la figura de Hamlet y en el carácter íntimamente dialéctico de su drama, puede ser considerado como correlato necesario del *theatrum* cartesiano del puro *cogitare*.

Aquí es donde surge la distancia formal respecto a los presupuestos poético-literarios del propio Shakespeare: de la saga en la que Hamlet –según la versión de Saxo– "se convierte en rey y reina felizmente". Aquí, la lectura de Benjamin converge, al menos en este aspecto, con la de Giorgio de Santillana. En palabras de este último: "Shakespeare ha enfocado exactamente bien. Ha evitado restaurar el elemento brutal y heroico requerido por la saga y ha hecho del drama, en cambio, completamente uno de la mente" (De Santillana & von Dechend 1992: 19). Precisamente por esta razón, el drama como dramática de la conciencia (entrelazamiento de voces en su constitución plural y por lo tanto literalmente pluri-lógica) puede entenderse como un contrapunto esencial al *theatrum* de la mente cartesiano.

Un teatro de la conciencia, el del *Discurso del Método* y las *Meditaciones*,[1] que gran parte de la filosofía contemporánea de la mente

[1] Véase Desideri (1998: 150-155).

insta a derribar, como si fuera una pura ilusión que podría disiparse por la certeza autorreflexiva bajo la cual el *cogito* fuerza cualquier duda. Si la performatividad del *ego cogitans* cartesiano en su propia enunciación ya supone una audiencia, alguien más que escucha, el drama interior de Hamlet revela la irreductible pluralidad de actores, máscaras, instancias que componen y despliegan la vida de la conciencia humana en el sentido de la actuación teatral: un *theatrum* de representación y autorrepresentación en el que un espectador, situado ante la diferencia entre acción efectiva y no-acción, está siempre constitutivamente implícito.

El drama de la conciencia es un drama tanto literal como alegórico que, en el curso de la trama, como manifiestan los varios monólogos de Hamlet, tiende a coagularse en polaridades conflictivas y diferencias desgarradoras: desde el hiato entre el impulso a la acción y la ejecución, pasando por la tensión paralizante entre "el natural color de la resolución" y "tenues sombras del pensamiento" (*Hamlet* 3.1.84-85), hasta la amplia apertura de una brecha –casi un *intimior intimo meo* del drama– entre lo que se deja a la esfera de la apariencia, de la semblanza ("Todo son cosas que 'parecen'", *Hamlet* 1.2.83), es decir, todo el complejo o *theatrum* de acciones "que el hombre interpreta", y aquello que se mueve en el interior del alma superando cualquier posibilidad de ser expresado y mostrado ("que sobrepasa el espectáculo", *Hamlet* 1.2.85).

También por esta irreductible pluralidad de voces de la conciencia que intentan alcanzar un acorde, Hamlet se confirma como el drama político *par excellence*. Como lo atestigua, después de todo, la conexión explícita, también en forma de parodia, que establece con el *Julio César*, donde la cuestión de la conciencia como autoconocimiento se define inmediatamente por la necesidad de reflejarse, de conocerse a sí mismo en el otro "como en un espejo". Es Casio quien revela a

Bruto, en el diálogo de apertura, que no sabe nada de sí mismo, ya que tiene acceso a su propia visión solo "por reflejo" (*Julio César* 1.2.66-69). Así, la persistente posibilidad de que la naturaleza de la conciencia se convierta, catastróficamente, en un conflicto interno radical, deriva de su inherente confrontación con la otredad, de su disposición constitutivamente política. Hasta el punto de llevar a Bruto, en la primera escena del acto II, cuando los conspiradores deciden matar a César, a dar voz a la agitación interna de la conciencia de la que deriva tal decisión:

> Entre la ejecución de algo terrible y el primer impulso, todo lo que hay en medio es como un fantasma o un sueño horrendo: el genio y los medios mortales están entonces en consejo, y el estado del hombre, igual que el de un pequeño reino, sufre entonces una especie de revolución. (*Julio César* II.1.61-69)

Solo la conciencia de que a través de tal acción la forma de la *respublica* permanecerá segura, permite que tal insurrección, interna al alma, se convierta en acto heroico. De aquí surge la exhortación "matémosle con valentía, pero sin cólera" (*Julio César* II.1.172). De hecho, se trata de contrarrestar al espíritu, al que la sangre no pertenece. Sin embargo, por otro lado, la sangre es lo único que podría resolver tal contraste. Por lo tanto, solo esta conexión íntima entre sangre y espíritu, totalmente interna a la dialéctica de tal acto, otorga a la muerte de César el valor político de necesidad. Su fallecimiento es un destino que se aparta de la pura contingencia, del azar – como de hecho anuncian los oscuros presagios iniciales, mediante la advertencia del "adivino".

Comprendiendo perfectamente este nexo sacro-político, René Girard insiste, en su libro crucial sobre Shakespeare (Girard [1991]

1995), en el carácter sacrificial del asesinato de César: "Seamos sacrificadores, pero no carniceros, Cayo" (*Julio César* II.1.166) clama Bruto con fuerza. En palabras del propio Girard, aquí "el sacrificio es la violencia que cura, une y reconcilia en oposición a la mala violencia, que corrompe, divide, desintegra e indiferencia." (Girard 1995: 273). Lo que se establece es así una conexión entre sacrificio y la racionalidad de lo político; una conexión de la que deriva la transformación del rito en teatralidad política en paralelo con la que opera en el propio teatro, donde la inmolación de la víctima solo es simulada. Sin embargo, mientras que –a diferencia de lo que Girard entiende– en la tragedia clásica se mantiene un recuerdo de su origen sacrificial, en el *Trauerspiel* moderno este origen se borra en el espacio secularizado de la Corte. *Julio César* aún está en el umbral de esta secularización, por su propio tema, entrelazando el fin del *ordo* de la *Respublica* y el de la tradición que la funda con la crisis inmanente al origen creatural de la soberanía. Pero la *stasis*, esa agitación interna en el alma de Bruto que alimenta la decisión de matar a César como un chivo expiatorio capaz, con su sacrificio, de mantener el antiguo orden republicano, se refleja de manera especular en el efecto político de la guerra civil que provoca. Así es como se establece una correspondencia fatal entre el pasado de una insurrección interna de la conciencia y el futuro histórico-político de la guerra civil. Un nexo tanto histórico como dramatúrgico que, según Girard, tiene el efecto de revelar en *Julio César* la crisis de las lógicas sacrificiales inmanentes a la construcción de la racionalidad política, mostrando la violencia de la rivalidad mimética que le da nacimiento. Con respecto al significado de tal conexión (de la agitación de la conciencia a la guerra civil), *Hamlet* ofrece un camino inverso, partiendo de la extrema contingencia que marca la muerte tanto del príncipe como del rey.

A través de *Hamlet*, el más crudo conflicto político exterior se retrotrae, en su origen, a la fenomenología dramático-dialéctica de la vida

de la conciencia, siendo esta el rasgo distintivo de la naturaleza humana. No solo porque la conciencia está a cargo del gobierno de sí mismo, sino también en virtud de la capacidad que tiene de cuestionarse sobre su propio destino y el significado de sus acciones. Por lo tanto, el drama de Hamlet no da cuenta de la conciencia como una generalidad abstracta, sino que se dirige a la de cada uno, precisamente porque es representada (conocida) como esa *quintessentia*, ese vulnerabilísimo *proprium* del hombre que está, a su vez, constantemente al borde de la disolución, de revelarse como nada más que cenizas y polvo: "Y sin embargo, para mí, ¿por qué es sólo la quintaesencia del barro?", pregunta Hamlet (*Hamlet* 2.2.312-313).

Además, comprender este carácter de la conciencia, captarlo a través y más allá (en los límites de) la duda en sus fundamentos, significa llevar el drama a rozar la raíz metaética del Yo, aquella que solo puede atestiguarse por ser anterior a la autodiferenciación individual, anterior al destino del ser singular y, por esa razón, susceptible de ser expresada paradigmáticamente y representada simbólicamente por la figura de la realeza. Aunque con la promesa-anuncio de un nuevo orden político, el drama shakesperiano termina sin un rey, llevando a su culminación las aporías inmanentes al carácter creatural de la soberanía. Una conclusión, esta última, que podría entenderse como totalmente interna a la lógica del *Trauer*, al sentimiento de luto que arrastra y ahoga la propia existencia del "dulce príncipe" en una fe sellada por un fracaso sin esperanza. Como si la dialéctica que surge de las cenizas del *Trauerspiel* solo pudiera ser negativa.

3. Adorno sobre Odradek, Hamlet y el fin del *Trauerspiel*

Quizás Adorno tenía algo similar en mente al establecer con penetrante lucidez, en el transcurso de la célebre *Hornberger Brief* a su amigo fechada el 2 de agosto de 1935, un paralelo entre el *Odradek*

kafkiano y el *Hamlet* en el contexto de esa relación entre el *Passagenarbeit* y el *Trauerspielbuch* que el propio Benjamin había postulado:

> En las mercancías, no de un modo inmediato para los hombres, tenemos la promesa de la inmortalidad, y el fetiche –para continuar la relación con el libro sobre el Barroco que usted estableció tan bien–·es el siglo XIX la última imagen desleal como solo lo es la calavera. Me parece que en este párrafo radica el componente decisivo de Kafka relativo al conocimiento, especialmente el del Odradek en tanto mercancía que sobrevive en vano: con este *Märchen* el surrealismo podría llegar a su fin como la tragedia con *Hamlet*. (Adorno & Benjamin 2021: 145)

El carrete de hilo inútil y olvidado, una mera cosa material desprovista de cualquier valor de cambio ya que trasciende cualquier uso posible, se relaciona con el fin del surrealismo al igual que Hamlet lo hace con el del *Trauerspiel*. Al criticar aquellos que, según su consejo, eran motivos brechtianos inherentes a la exposición de *París, capital del siglo XIX* –temas que se apoyaban en el potencial crítico de la noción de valor de uso en relación con el "carácter de mercancía"– Adorno más bien reclamaba la necesidad de "una radicalización de la dialéctica hasta su incandescente núcleo teológico". Si con respecto al nexo Odradek-surrealismo, la teoría de Benjamin de la imagen dialéctica ya podría configurarse como una apertura para entender la historia como algo que no podría separarse de las categorías teológicas (ese es el tema por excelencia de la última fase del pensamiento de Benjamin, hasta las *Tesis sobre el concepto de historia*), entonces exactamente el vínculo entre Hamlet y el fin del *Trauerspiel* ofrece una prueba magistral, a menudo pasada por alto por los intérpretes de Benjamin, de una radicalización de la dialéctica en un sentido teológico. Una dialéctica que, al mostrarse en la relación histórico-crítica y crítico-gnoseológica con la estética, la política y el *theatrum*, concierne al drama íntimo del problema de representar la idea del *Trauerspiel* en su origen. Para ver cómo este drama no se resuelve en una pura negatividad, necesitamos analizar pacientemente el significado y el papel que juega *Hamlet*, como obra de arte, en el libro sobre el drama barroco alemán, también en el contexto de una relación más amplia que la filosofía de Benjamin establece con Shakespeare.

4. "FUERA DE QUICIO": EL *TRAUERSPIEL* COMO *ZWISCHENFORM*

Ya en uno de sus escritos más tempranos, firmado bajo el seudónimo de Ardor –el texto *Dornröschen*, donde la juventud se identifica con la bella durmiente que un príncipe podría liberar– Benjamin cita dos famosos versos de Hamlet recordados en el título de esta misma charla: "El tiempo está fuera de quicio... ¡Suerte maldita! / Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo" (*Hamlet* 1.5.189-190).

Como los comentaristas más sabios no dejan de ver,[2] hay ironía en las palabras de Hamlet y el lector/espectador del drama no puede dejar de preguntarse si esta enorme tarea (volver a poner el tiempo en su quicio) es realizada o incluso realizable por el protagonista. La forma en que Benjamin da continuidad a esta cita de Shakespeare, en su escrito de 1911, no dice ni podría decir nada al respecto. La tarea de Hamlet de restablecer el tiempo se prefigura aquí en una clave puramente ético-voluntaria o se identifica en ese "sufrir por un ideal" que es propio de otros personajes dramáticos delineados por un Ibsen o un Spitteler. Y, sin embargo, como dice Benjamin en un *Lebenslauf* de 1912, es exactamente durante esta época que el *Hamlet* shakesperiano así como el *Tasso* de Goethe son objetos de estudios rigurosos. Ciertamente mantiene estas investigaciones en consideración en los dos breves ensayos –ambos de 1916– que contienen *in*

[2] Véase, por ejemplo, Keir Elam en Shakespeare (2016: 199).

nuce el libro sobre el *Trauerspiel*, es decir, "*Trauerspiel* y tragedia" y "El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia". A pesar de que en la carta a Hofmannsthal fechada el 28 de diciembre de 1925, Benjamin afirma no ser "un verdadero conocedor de Shakespeare" y haberse "acercado a él solo a intervalos y de manera esporádica" (GB 3: 104-105), probablemente queriendo eximirse de la tarea de explicar el papel de la metáfora en Shakespeare (algo que Hofmannsthal le había solicitado), ambos escritos de 1916 serían incomprensibles sin una referencia, ya sea explícita o implícita, aunque distintamente perceptible, a la obra shakesperiana y a *Hamlet* en particular. No hay duda de que estamos dando cuenta aquí de un Shakespeare romántico. De hecho, en la disertación "Begriff der Kunstkritik" [El concepto de crítica de arte], sobre la base de pensadores románticos como Novalis y los hermanos Schlegel, Benjamin subrayará en los dramas de Shakespeare el valor estratégico del momento retardador, de lo que, junto con la acción, retrasa el cumplimiento. Así es como, en el corazón de "*Trauerspiel* y tragedia", se establece la contraposición entre la completitud del tiempo trágico, donde "el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir" (GS 2.1: 134; OC 2.1: 138) –de ahí que muera de inmortalidad– y el carácter constitutivamente incompleto y cerrado del tiempo en el *Trauerspiel*.

Al representar un tiempo no realizado, aquella del *Trauerspiel* es una "Zwischenform", una forma intermedia. Una forma dramática intermedia, destinada a no ser superada, ya que está gobernada por el principio de repetición. En un sentido, sin embargo, completamente antitético a la forma en que la repetición caracteriza el tiempo del mito. Mientras que en el mito la forma de la repetición está anidada en la del destino, marcando catastróficamente el epílogo de la tragedia con la fuerza de una ruptura vertical, en el *Trauerspiel* el principio

de repetición funciona como la variación de un esquema que representa la imagen especular y simbólica de otro espectáculo. En tal variación, definiendo, por su repetición, el tiempo del *Trauerspiel*, la muerte también se ahoga, ya que no termina el espectáculo en el que todos actúan, sino que más bien lo reinicia en otro mundo.

Así, el carácter de la muerte se ve como transición a una forma superior de vida, así como entrada en un mundo de espíritus. Como se confirma sobre todo en el segundo ensayo, así en el lenguaje del *Trauerspiel* se manifiesta una escisión insuperable entre el sonido y el sentido, esa diferencia entre el carácter creatural de la palabra y el mundo destrozado de significados que, en el libro, llevará a tematizar la forma alegórica. "En medio de ese despliegue –como observa Benjamin, lapidario– el desorientado sentimiento pronuncia la queja de lo luctuoso" (GS 2.1: 139; OC 2.1: 144).

5. LA MUERTE ACCIDENTAL DE HAMLET: *THEATRUM* Y META-*THEATRUM*

El luto resuena, y en esta resonancia como eco del lamento, tal sentimiento encuentra su redención. En consecuencia, la muerte no representa la última palabra del *Trauerspiel*. Motivo, este último, ya formulado explícitamente en los ensayos de 1916. Pero esta vez con una diferencia, en comparación con el gran desarrollo que el tema experimentará en la segunda parte del libro. En los ensayos de 1916 tanto como en la obra de 1925, el fin del *Trauerspiel* es entendido por Benjamin con referencia al *Hamlet* de Shakespeare. Sin embargo, en el primer caso "el resto es silencio" se convierte románticamente en "el resto es música". El fin del *Trauerspiel* se ve, por lo tanto, en la música, como el comienzo del lenguaje y del despliegue sinfónico de los personajes del drama: en la música como "misterio redentor […] el renacer del sentimiento en una naturaleza supra-sensorial" (GS 2.1:

139; OC 2.1: 143). Aunque permanece sustancialmente fiel al espíritu de esta conclusión, el *Trauerspielbuch* se aleja silenciosamente de su resolución romántica. Esto ocurre en términos de una sobriedad especulativa que refleja, en un escorzo enigmático, la compleja arquitectura del libro, partiendo de su "Prólogo epistemocrítico". De hecho, solo al evocar la figura de Hamlet y el drama entero al que da nombre, podemos captar la idea del *Trauerspiel* en los límites esenciales que lo separan de la tragedia y lo definen como una forma dramática caracterizada por la incompletitud constitutiva de un "intervalo" [*interim*]. Siempre que, sin embargo, el drama shakesperiano sea considerado como una representación aporética y como una manifestación de la crisis inmanente a la teología política propia del barroco. Esto, moviéndose desde la radicalización que en esta obra encuentra el tema de la naturaleza creatural del soberano como eje de todo *Trauerspiel*. En tal radicalización, el personaje de Hamlet se establece como figura inaugural de la conciencia moderna, en oposición a la expresión de un pasado bárbaro reivindicado por Carl Schmitt en su *Hamlet y Hécuba*, en directa controversia contra Benjamin. Si, por un lado, Schmitt es definitivamente perspicaz al notar que el rasgo paradigmático del *Hamlet* –lo que hace de esta obra dramática un punto de referencia para cualquier otra– consiste en la implicación de una obra dentro de la obra (un *Spiel im Spiel*), por otro lado, las consecuencias teóricas que se siguen de las breves observaciones de Benjamin dedicadas al *Hamlet* en el *Trauerspielbuch* se oponen a las tesis de Schmitt. Mientras que para Schmitt tal motivo representa una de las principales razones por las cuales el drama shakesperiano se transforma en tragedia, implicando una irrupción del tiempo histórico en el tiempo de la representación (Schmitt 1956: 86), para Benjamin la obra dentro de la obra define la propia naturaleza del *Trauerspiel* en sus límites, dotando al *Hamlet* de un significado autorreflexivo respecto a su propia forma: *theatrum* y meta-*theatrum* al mismo tiempo.

El *Trauerspiel* puede eventualmente llegar a su conclusión literal exclusivamente gracias a Hamlet como "espectador por la gracia de Dios" (GS 1.1: 335; OC 1.1: 373): espectador de su propio destino y, por lo tanto, verdaderamente consciente – testigo de sí mismo hasta alcanzar su redención. En el final de Hamlet, en el "vuelo de ángeles" que le cantan en su descanso (*Hamlet* 2.5. 346), la perfección de un tiempo eternamente no cumplido se muestra en una quietud enigmática. De hecho, es exactamente este aspecto el que sustrae la obra a esa confrontación que sucumbe, y al mismo tiempo triunfa, con el destino que es específico de la muerte del héroe en la tragedia. Hamlet es el personaje puro, que se aparta de su destino sin ningún heroísmo. Como lo testimonia el último diálogo con Laertes, antes de desafiar los floretes para el duelo (*Hamlet* 5.2.220-235). Aquí Hamlet, oponiéndose a sí mismo como aquel que ha agraviado a Laertes ("Pues si Hamlet pierde su conciencia / y, no siendo Hamlet, ofende a Laertes, no es Hamlet / quien ofende, y así Hamlet lo niega", 5.2.227-29), establece cómo la dialéctica de la conciencia pasa por el umbral de la otredad. De este modo, Hamlet llega al punto de considerarse a sí mismo como otro, no solo reconociendo su propia locura sino también negando que su identidad pueda ser condenada y determinada por el espíritu de venganza,[3] que, a su vez, no puede enmendarse de la lógica de la intriga para encontrar cumplimiento. Al apartarse de esta lógica *in extremis*, Hamlet reconoce que el mecanismo de la intriga, tal como es, es sofocante incluso para quien lleva la ilusión de dominarlo. Esto, sin embargo, también significa separarse del fantasma del padre, sin negar la fuerza que ejerce sobre el

[3] En este punto nos sentimos en deuda con la interpretación que Girard da al tema de la venganza al punto de considerar el *Hamlet* como una subversión de dicho espíritu: dialéctica incluso respecto de su semejanza con un drama de venganza. Véase Girard (1995: 346-370).

drama en su conjunto. Solo con este paso o con la distancia del espíritu del padre, cuando se reúne con él (con su mundo), la conciencia de Hamlet alcanza la transparencia del cristal. En un retorno paradójico en sí mismo, la conciencia de Hamlet finalmente encuentra redención. En palabras de Benjamin, lo que entendemos particularmente en la conversación con Osric (donde se reserva una ironía sutilmente mortal a la cortesía cortesana de este último), es que Hamlet "quiere respirar el aire cargado de destino, tal como si fuera un gas asfixiante, en la más profunda inhalación" (GS 1.1: 315; OC 1.1: 349). Un aire denso del que Hamlet parece liberarse con la levedad de un aliento, aunque extremo, yendo hacia la muerte como un evento bajo el signo de la pura contingencia: violencia de la exterioridad sustraída a toda lógica y razón, en primer lugar la del sacrificio.

"Que cuatro capitanes / porten a Hamlet hasta el túmulo, como soldado" – ordena conclusivamente Fortinbras (*Hamlet* 5.2.389-390). En tal final podemos ver también un contrapunto irónico a la exposición del cuerpo de César como la muestra de un chivo expiatorio. El cuerpo de Hamlet se exhibe en el escenario; es *theatrum* a la potencia cuadrada: representación del mismo principio de teatralidad. Tomado bajo esta perspectiva, el símbolo de la realeza llega a una transformación irreversible debido a la cual "los dos cuerpos del rey"[4] se separan funcionalmente. A través de la muerte accidental de Hamlet, el principio de contingencia irrumpe finalmente en el espacio histórico-político de la corte. Con el desarrollo efectivo de tal principio, la secularización de la escatología cristiana se completa, vaciando desde dentro el poder simbólico-substancial de la soberanía real. El hecho de que el propósito de Hamlet de "atrapar la conciencia del rey" [*catch the conscience of the King*][5] mediante una puesta en escena teatral contribuya a este vaciamiento, refuerza la idea hasta ahora defendida, de que el corazón dramático de la obra es la cuestión del *theatrum* de la conciencia y el problema de su representación, en tensión permanente con lo que solo "parece". Esta tensión se alimenta tanto de la filosofía de Wittenberg como de la rebelión contra ella:

> ¿Qué sentido tenía la vida humana si ni siquiera, como en el calvinismo, la misma fe tenía que probarse? ¿Si ésta, por una parte, era desnuda, absoluta, eficaz, mientras por otra no se distinguían las acciones humanas? (GS 1.1: 317-318; OC 1.1: 352)

En el clímax de un sentimiento de devaluación del mundo, que se abre a la mirada del melancólico que se ve a sí mismo "puestos de pronto en la existencia como en un campo de ruinas hecho de acciones a medias, inauténticas [*als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen*]. La vida misma se rebela contra esto" (GS 1.1: 318; OC 1.1: 352). En la intuición-contemplación del mundo como una máscara enigmática, el sentimiento de luto conoce, en la intensificación extrema, el fondo de su objeto como una oportunidad de inversión paradójica, casi un retorno en sí mismo. Este es el paso que Benjamin

[4] Sobre esta noción véase Kantorowicz (1957).

[5] "La representación será / la trampa donde caerá la conciencia del rey" (*Hamlet* 2.2.628-629). En términos del *Sofista* de Platón: un arte mimético *par excellence*, como lo es el teatro, aquí en función de un arte *ktético*, donde se trata de capturar una presa. Es significativo a este respecto que el extraordinario libro de Gilberto Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno* [Sacrificio y soberanía. Teología y política en la Europa de Shakespeare y Bruno], aborde el problema teológico-político de la soberanía en los tiempos modernos justamente partiendo de una curiosa escena de caza de ciervos, a la que la princesa que fue a visitar al Rey de Navarra se dedica, en la primera escena del cuarto acto de *Trabajos de amor perdidos*. Véase la nueva edición con una introducción de Michele Ciliberto en Sacerdoti (2016).

ve cumplido en la figura de Hamlet, en la luz que brilla desde el fondo de su cavilación: "sólo en este príncipe llega a la cristiandad el ensimismamiento", de modo que el *Trauerspiel* alcanza "en su interior la clara luz de la automeditación" (GS 1.1: 335; OC 1.1: 373). "El resto es silencio", y así permanece.

Si "solo en este príncipe la inmersión melancólica alcanza el cristianismo" [*nur in diesem Prinzen kommt die melancholische Versenkung zur Christlichkeit*], el *Trauerspiel* alemán, comenta Benjamin en conclusión a su breve *excursus*, está destinado a permanecer opaco para sí mismo. ¿Un destino similar, entonces, afectará a la forma misma del *Trauerspiel*, su drama perpetuamente inacabado en virtud de su propio origen y, precisamente por esta razón, aun expresando el tiempo que se nos asigna, del *Jetztzeit*?

6. La *Synderesis* de Warburg: en lugar de una conclusión

Lo que tenemos que preguntarnos, en otras palabras, es si la mirada de la autorreflexión del genio alado de la melancolía puede ver más allá del trono vacío y escuchar una música donde no solo las notas de aflicción son dominantes. ¿En el sentimiento melancólico –en su dimensión no meramente aflictiva (recordando la melancolía "heroica" de Ficino y Melanchthon) – es aún perceptible esa chispa de pensamiento capaz de nutrir en las mentes un nuevo espíritu europeo? 1928, el año en que Benjamin publica su libro sobre el *Trauerspiel*, es el mismo en que Aby Warburg descubre a Giordano Bruno[6] y en particular descubre el tema de la *synderesis*, esa noción medieval reservada a la conciencia como principio indefectible, *apex animi*, que el nolano retoma en la "Epistola Esplicatoria" del *Spaccio de la Bestia Trionfante* [Expulsión de la bestia triunfante], su texto más político-programático publicado en la Londres isabelina:

> Ayer por la tarde Cassirer estuvo aquí: escuchó con evidente y participativo acuerdo el informe de viaje bruniano. Y lo que más podríamos desear era que él mismo ya hubiera analizado la *Synderesis* como una palabra clave incluso en relación con Shakespeare. ¿Qué más podríamos haber querido?
> ¡Salvación!
> Dios en el detalle. (Warburg 2001: 484)

Aquí, con estas palabras, el círculo de la reflexión no se cierra, sino que se abre. Ese encuentro que, por muchas razones (algunas de las cuales eran totalmente contingentes) no se produjo entre las investigaciones de Benjamin y Warburg, nos parece una tarea para el pensamiento, en particular con respecto a la nueva *facies* del Hamlet europeo.

[6] A este descubrimiento Warburg es impulsado por un artículo de Leonardo Olschki y también respaldado por la investigación de Cassirer; véase al respecto el ensayo de Johnson (2016).

Referencias

Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (2021), *Correspondencia 1928-1940*, trad. de Martina Fernández Polcuch y Laura Carugati (Buenos Aires: Eterna Cadencia).

Barale, Alice, Desideri, Fabrizio y Ferretti, Silvia (eds.) (2016), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind* (Milán: Mimesis).

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 Gödde y Henri Lonitz, 6 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).

Desideri, *Hamlet o Europa y el fin del Trauerspiel moderno,* 7-29

____ (2006-), *Obras* [OC], edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española de 11 vols., trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).

DE SANTILLANA, Giorgio y VON DECHEND, Hertha (1992), *Hamlet's Mill. An Essay Investigating the Origins of Human Knowledge and its Transmission through Myth* (Boston: David R. Godine).

DESIDERI, Fabrizio (1998), *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosófica* (Milán: Feltrinelli).

FLORENSKIJ, Pavel [1905] (2004), *Amleto*, trad. de Sarah Zilio (Milán: Bompiani).

GIRARD, René (1991), *A Theatre of Envy. William Shakespeare* (Oxford: Oxford University Press). [Traducción al español: 1995]

____ (1995), *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, trad. de Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama). [Edición original: 1991]

JOHNSON, Christopher D. (2016), "In camino verso Bruno. Synderesis e 'intuizione sintetica'", en Barale, Desideri & Ferretti (2016: 17-39).

KANTOROWICZ, Ernst H. (1957), *The King's Two Bodies* (Princeton: Princeton University Press).

ROSENZWEIG, Franz (1979), *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften, 1 Briefe und Tagebucher. 1. Band 1900-1918*, (La Haya: Martinus Nijhoff Publishers).

SACERDOTI, Gilberto (2016), *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, introducción y notas de Michele Ciliberto. (Macerata: Quodlibet).

SCHMITT, Carl (1956), *Hamlet oder Ekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (Düsseldorf: Eugen Diederichs).

SHAKESPEARE, William (1999), *Romeo y Julieta. Julio César*, trad. de José María Valverde (Barcelona: Planeta).

____ (1995), *Hamlet*, trad. de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra).

____ [ca. 1601] (2016), *Amleto*, edición, introducción y notas de Keir Elam, trad. de Gabriele Baldini (Milán: BUR).

VALÉRY, Paul (1919), "La crise de l'esprit", *La Nouvelle Revue Française*, 71: 321-337.

____ (1997), *Política del espíritu*, trad. de Ángel J. Battistessa (Buenos Aires: Losada).

WARBURG, Aby (2001), *Gesammelte Schriften*, vol. VII: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, edición de Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass (Berlín: Akademie Verlag).

MÚSICA Y "GENIO ACTOR"
La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica de Mariano Antonio Barrenechea

· *Mauro Sarquis* ·

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

Música y "genio actor". La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica de Mariano Antonio Barrenechea

DOI: 10.36446/be.2024.68.393

Resumen
El presente trabajo tiene por finalidad constatar que Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) interpretaba la metafísica de artista propia de *El nacimiento de la tragedia* como una aprehensión superficial o impropia dentro del pensamiento nietzscheano. Con vistas a tal fin, el argumento desplegado en el escrito se orienta a los siguientes objetivos: 1) sondear los alcances del conocimiento que Barrenechea tenía de las tesis centrales de la obra sobre la tragedia; 2) reconstruir la interpretación barrenechiana según la cual la irrupción de Wagner en la vida de Nietzsche constituye una torsión de los proyectos helenistas originales del filólogo; 3) analizar la lectura de Barrenechea sobre algunos fragmentos póstumos en los que Nietzsche pone en tela de juicio la posibilidad misma del drama musical wagneriano.

Palabras clave
Recepción; Estética; Drama; Schopenhauer; Wagner; Orestano; Lasserre

Music and "actor's genius". Nietzsche's artist's metaphysics in Mariano Antonio Barrenechea's critical reading

Abstract
The purpose of this paper is to establish that Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) interpreted the artist's metaphysics found in The Birth of Tragedy as a superficial or improper apprehension within Nietzschean thought. To this end, the argument presented in the text is directed towards the following objectives: 1) to explore the extent of Barrenechea's understanding of the central theses of Nietzsche's work on tragedy; 2) to reconstruct Barrenechea's interpretation, according to which Wagner's entry into Nietzsche's life represents a distortion of the philologist's original Hellenistic projects; 3) to analyze Barrenechea's reading of some posthumous fragments in which Nietzsche questions the very possibility of Wagnerian musical drama.

Keywords
Reception; Aesthetics; Drama; Schopenhauer; Wagner; Orestano; Lasserre

Recibido: 21/06/24. Aprobado: 06/09/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Alrededor del año 1904, Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) leyó por primera vez *El nacimiento de la tragedia*, probablemente en la traducción francesa del Mercure de France, aunque es de suponer que acompañado asimismo tanto de alguna versión alemana como de la edición castellana de B. Rodríguez Serra.[1] Por entonces, comenzaba también su carrera como crítico musical en *Diario Nuevo*[2] y,

[1] Antes de su viaje a Alemania en 1911, es probable que Barrenechea haya tenido acceso a la versión alemana publicada en la *Gesamtausgabe ed. Koegel* (GAK I) o en la *Großoktavausgabe*, todavía por entonces impresa por Naumann (GOA I: 1-172) –o, en todo caso, a ediciones germanas compatibles con estas– gracias al estudio emprendido bajo la tutela de Heinrich Walter von Hauff. No caben dudas, por otra parte, de que trabajó con la traducción francesa (Nietzsche 1901a) y la edición castellana de Luis J. García de Luna (Nietzsche 1900). En efecto, intentó traducir a cuenta propia "«El Origen de la Tragedia del Espíritu de la música»" a partir de la versión francesa (Barrenechea 1947: 25). Asimismo, tenía un detallado conocimiento de los avatares de la obra gracias a las recensiones biográficas y editoriales de Förster-Nietzsche (1897: 52 ss.), Lichtenberger (1900 [1898]: 31 ss.), Orestano (1903: 53 ss.) y Meyer (1913: 244 ss.).

[2] En el terreno del periodismo cultural, Barrenechea debutó como columnista teatral en *Diario Nuevo*, dirigido por David Peña, hacia 1904. *Diario Nuevo* comenzó a publicarse el primero de julio de 1904. La fecha de ingreso a *Diario Nuevo*, "si mal no recuerdo –rememora Barrenechea– fue hacia 1904" (1943: 240; véase 1947: 76). La columna de crítica teatral del periódico no presenta, valga aclarar, ni un solo texto firmado con su nombre durante ese año inaugural, como sí contiene, por ejemplo, críticas de Emilio Becher o El Abate Pirracas (Matías de Padilla y Clara). De no fallar el recuerdo de Barrenechea, entonces ha debido colaborar anónimamente o bajo algún seudónimo. Si esto último ha ocurrido, acaso se encuentre nuestro autor detrás del breve artículo sobre el estreno de *Nirvana*, de José León Pagano, refrendado con

desde hacía ya unos años, profesaba un fuerte entusiasmo por la música de Wagner.[3] No es de extrañar, por ende, que las reflexiones del filólogo de Basilea sobre el arte sonoro hayan sido tomadas en atenta consideración. Si tenemos en cuenta, además, que en el lapso estimado de escritura de las primeras notas biográfico-psicológicas sobre Nietzsche (1904-1907),[4] Barrenechea frecuentaba con especial interés la obra de Benedetto Croce y otros trabajos contemporáneos de

la inicial de su apellido (B. 1904), quizás detrás del anónimo texto acerca de "El último amor de Beethoven" (s/d 1904a) o como tácito autor de la reseña anual titulada "El teatro nacional en 1904" (s/d 1904b).

[3] Hacia comienzos del siglo XX, el Politeama, el Coliseo, el Colón y el Teatro de la Ópera eran los destinos regulares de un joven Barrenechea que, desde la afición más entusiasta, comenzó a recorrer el camino de la crítica. Siempre rodeado de amigos y compañeros de estudio, recuerda: "formábamos un grupo de muy incipientes filósofos, pesimistas y músicos, que encontrábamos nuestro mayor placer en esperar horas a que se abriera la puerta del teatro de la Ópera que daba a la calle Suipacha para subir a la carrera, en competencia con otros muchachos, a conquistar los mejores puestos del paraíso y escuchar, con unción ingenua, las dos o tres obras de Wagner que se representaban en aquellos días, y que seguíamos con atención religiosa en las partituras de orquesta que acababan entonces de publicarse en ediciones llamadas «de bolsillo»" (Barrenechea 1947: 25).

[4] El conjunto de textos que terminó volcado en la publicación de la serie de artículos "Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica" en la revista *Renacimiento* (Barrenechea 1909a, 1909b y 1910a), el primer testimonio del abordaje biográfico-psicológico que desembocaría en el *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Barrenechea 1914-1915), había sido compuesto antes de 1908. El propio autor da indicaciones sobre la fecha al afirmar que Elisabeth Förster-Nietzsche mantenía aún inédita una autobiografía del hermano escrita en sus últimos días lúcidos: "Estas notas informativas fueron redactadas mucho antes de aparecer en alemán «Ecce Homo» –indica Barrenechea a pie de página– y las referencias que en nuestro texto hacemos a este folleto fueron tomadas en la gran biografía de la Sra. Forster [sic]" (1910a: 18, n. 1). Si bien no es posible inferir con exactitud la datación de la escritura, no podría ella extenderse antes de 1903, dada la marcada presencia de bibliografía crítica editada en ese año; teniendo en cuenta, además, los avances de Barrenechea en el manejo del alemán y la consecuente posibilidad de acceder a la obra de la hermana del filósofo, es plausible reducir el período de producción de estas primeras notas a los años 1904-1907.

estética positiva (Charles Lalo, Jules Combarieu, Léon Danion y José Ingenieros), a cuya perspectiva adhiere en muchos casos, es esperable que la metafísica de artista de *El nacimiento de la tragedia*, en la que la música es pensada como un modo de acceso al fundamento ontológico del mundo, haya sido –cuanto menos– sometida a crítica.[5]

En lo que sigue, emprenderemos un acercamiento a la recepción de las ideas estético-musicales presentes en la ópera prima de Nietzsche con el propósito de constatar no sólo que el crítico argentino conocía la metafísica de artista, sino también que la consideraba como una aprehensión superficial dentro del pensamiento nietzscheano mismo. Con vistas a tal fin, trabajaremos principalmente sobre el conjunto de textos del *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Barrenechea 1914-1915)[6] y tomaremos en consideración los siguientes puntos: 1)

[5] Hemos estudiado con anterioridad la incidencia de algunas ideas de estética positiva en la recepción barrenechiana de Nietzsche, en especial en torno a la constelación de escritos que gira en torno a *Historia estética de la música*. Véanse Sarquis (2014 y 2016).

[6] Finalizado el 8 de octubre de 1913 (véase Barrenechea 1914-1915: 289), el *Ensayo sobre Federico Nietzsche* concluía un proyecto biográfico-psicológico que se extendía varios años en el pasado. Si recorremos en retrospectiva los hitos que marcaron su desarrollo antes de la primera aparición, observamos que ya en abril de 1913 se preparaba para la publicación una "biografía psicológica" sobre el filósofo (Barrenechea 1913: 113, n. 1). El manuscrito que hacia 1913 adopta la forma definitiva de la primera edición del *Ensayo* tiene como antecedente, a su vez, una serie inconclusa de esbozos publicados entre 1909 y 1910 en la revista *Renacimiento*. Bajo el título general de "Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica", Barrenechea acometió la tarea de articular históricamente la obra y la vida del filósofo para sentar las bases de un estudio biográfico-psicológico que alcance una adecuada comprensión del hombre y sus ideas. En estos primeros intentos por abarcar el pensamiento nietzscheano, el argentino proyecta ya la obra que no sólo le ganaría la aprobación del Nietzsche-Archiv, sino que también atravesaría cuatro ediciones entre 1914 y 1941. En el transcurso de esas cuatro ediciones, algunos artículos publicados originalmente en revistas pasaron a formar parte del cuerpo del *Ensayo*, como son los

la interpretación de la irrupción de Wagner en la vida de Nietzsche en términos de una torsión de los proyectos helenistas originales del filólogo, lectura que Barrenechea comparte con Franceso Orestano; 2) el tratamiento de algunos fragmentos póstumos en los que Nietzsche pone en tela de juicio la posibilidad misma del drama musical wagneriano, atendiendo en este punto a la opinión de Pierre Lasserre, a quien Barrenechea sigue con atención. En la medida en que resulte apropiado para la exposición, realizaremos algunas indicaciones sobre el trasfondo filosófico y estético que sirve de sustento a las expresiones de *El nacimiento de la tragedia*, dado que constituye un punto de referencia necesario para comprender tanto la crítica de Barrenechea a la inautenticidad de la metafísica artística nietzscheana, que el propio filósofo problematizaría en las notas privadas de esa época, como la postura del pensador argentino frente a lo que dará en llamar, en *Historia estética de la música*, la "pseudo-estética wagneriana" (Barrenechea 1918a: 43).[7]

casos de "Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte" (1910b), "La amistad de Federico Nietzsche y Ricardo Wagner" (1913) y "Federico Nietzsche y Ricardo Wagner" (1914). En lo que sigue, trabajaremos con los textos del sistema del *Ensayo* tal como han aparecido, en los casos que corresponda, en su primera versión como artículo de revista. En el caso de las citas y referencias, se indicará en cada caso, mediante una nota al pie, la ubicación del pasaje en otras publicaciones y en las subsiguientes ediciones del *Ensayo*.

[7] En el caso de la obra de Nietzsche, cuando no se trata de las versiones históricas de obras completas (GAK y GOA), citamos los textos publicados y los fragmentos póstumos siguiendo la edición crítica *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, editada por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Nietzsche, 1999) tal como se halla corregida y digitalizada en http://www.nietzschesource.org/ bajo el cuidado de Paolo D'Iorio (Nietzsche, 2009). Indicamos esta edición con las siglas "KSA" seguidas del número de tomo, la paginación y, si el caso lo amerita, ya sea porque se trate de un póstumo o de una referencia puntual, el número de fragmento (fr.) y/o las líneas (ll.). Las traducciones al castellano corresponden a las ediciones de Tecnos (*Obras Completas* y *Fragmentos Póstumos*) dirigidas por Diego Sánchez Meca (Nietzsche, 2008-2010 y 2011-2016).

1. LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Los artículos de Barrenechea en la revista *Renacimiento* (1909a, 1909b y 1910a) incluyen, en el marco de una biografía psicológica de Nietzsche, una caracterización general de las tesis centrales de *El nacimiento de la tragedia*. A lo largo de esta exposición, Barrenechea sigue velada y tácitamente los desarrollos del filósofo italiano Francesco Orestano (1873-1945) en *Le idee fondamentali di Federico Nietzsche* (1903) [Las ideas fundamentales de Friedrich Nietzsche],[8] donde se exponen los postulados principales de la metafísica de artista desde una perspectiva crítica. Veremos ahora el modo en que el crítico argentino realiza una apropiación del texto nietzscheano cruzando la lectura de Orestano y la incidencia de sus propias preocupaciones estéticas.

Barrenechea comienza su recorrido en la sabiduría trágica y popular helénica expresada en la antigua leyenda del rey Midas: "El griego conocía y sentía los sobresaltos y horrores de la existencia", tenía plena consciencia de su condición absurda e incomprensible y valoraba como lo mejor para el hombre, en palabras del sabio Sileno, algo "completamente inasequible: no haber nacido, no *ser*, no *ser nada*" (1909a: 307; véase Nietzsche 1900: 39; KSA 1: 35).[9] En conexión con semejante concepción pesimista de la existencia, el crítico argentino

[8] Barrenechea solo mencionará a Orestano hacia el final del segundo artículo de esta primera serie, de un modo vago e impreciso y sin ofrecer indicios de la profundidad y el alcance que los estudios del italiano tienen en su propio texto. Las paráfrasis del filósofo mediterráneo pasarán completamente inadvertidas a las ediciones ulteriores del *Ensayo*.

[9] Véase también Barrenechea (1914: 27; 1916: 164) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 148; 1918b: 182; 1941: 120.

despliega una sucinta caracterización del "momento apolónico" [*momento apollinico*] y del "momento dionisíaco" [*momento dionisico*],[10] que reconoce como los aportes geniales de la obra en cuestión. Según esta lectura, para poder conjurar las fuerzas titánicas que operan por detrás de la sabiduría popular helénica, el genio griego tuvo que figurarse el mundo olímpico acudiendo a su "instinto de belleza", cuyo símbolo es Apolo:

> Es el dios que mide, imita, individualiza, anima y proporciona el caos indistinto de los fenómenos, es el elemento estético que crea y se complace con el mundo de las imágenes [...] y de todas las realizaciones de las artes plásticas y figurativas. (Barrenechea 1909a: 308).[11]

Por su parte, los "instintos dionisíacos", relacionados con el despedazamiento Dionisos y con el principio de individuación como origen y fundamento de todo sufrimiento, en tanto suscitan en el individuo un estado emparentado con la embriaguez, provocan además una experiencia originaria de unidad ontológica, en virtud de la cual se experimenta luego un letárgico "anhelo hacia un mundo más allá de los fenómenos y de la muerte" (Barrenechea 1909b: 532).

> Bajo la magia de lo dionisíaco –cuya expresión maravillosa se halla en el arte de la música, lengua del dolor de Dionisos–, en aquellas fiestas orgiásticas, fiestas de redención del mundo, cantando y bailando, [...] cada uno tiene la intuición, no únicamente de estar unido a su prójimo, sino de hacer parte de una unidad primitiva, ser un elemento disperso del Uno-Primitivo, de Dionisos. (1909b: 532-533; véase Nietzsche 1900: 30-31; KSA 1: 29-30)[12]

A través de esta referencia al primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*, Barrenechea muestra la naturaleza dionisíaca de la música, un arte que, deslindado del principio figurativo de lo apolíneo, no se resuelve en el mundo de las apariencias y, ajena al principio de individuación, trasciende el fenómeno hasta alcanzar el "Uno-Primitivo" [*Ur-Eine*]. Para nuestro autor no caben dudas de que, en los pasajes donde la argumentación cobra un tono decididamente metafísico, Nietzsche se expresa como un fiel discípulo de Schopenhauer y que, bajo su influencia, "habla de una significación trascendente de la música" (Barrenechea, 1910b: 615).[13] Los momentos "apolónico" y "dionisíaco", hostiles entre sí y constitutivos de la vida y el arte en general, son concebidos de este modo como traducciones de los "aspectos schopenhauerianos del mundo como *representación* o *fenomenalidad* y como *voluntad*" (1909b: 533).[14]

[10] Barrenechea toma las expresiones de Orestano (1903: 54).

[11] Véase también Barrenechea (1914: 27-28; 1916: 165-166) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 148-149; 1918b: 183; 1941: 121.

[12] Véase también Barrenechea (1914: 28-29; 1916: 167) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 149-150; 1918b: 185; 1941: 122.

[13] Véase también Barrenechea (1916: 205; 1941: 90).

[14] La cursiva es de Barrenechea. Véase también Barrenechea (1914: 29; 1916: 168) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 150; 1918b: 186; 1941: 123. Contrástese con Orestano (1903: 54-55). Si bien el crítico argentino no se inmiscuye en la filosofía schopenhaueriana ni por asomo con la misma profundidad que en el autor del *Zaratustra*, es plausible que haya incursionado en ella paralelamente a sus primeras lecturas nietzscheanas. Sin lugar a duda, Walter von Hauff tiene que haber jugado aquí un rol importante, puesto que su tesis doctoral reúne ambos nombres y despliega en ella un cabal conocimiento de la obra capital, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [El mundo como voluntad y representación].

Sarquis, *Música y "genio actor"*, 31-79

En la relectura de estos conceptos metafísicos fundamentales, atiende el argentino, lo "apolónico" y lo dionisíaco se reúnen, por un prodigio del arte griego, en la tragedia ática, señalando de este modo el punto más elevado de la cultura helénica. Entre todas las artes del mundo helénico, la tragedia es la forma más portentosa, dado que nace de la reunión y el equilibrio de los momentos antagónicos: conserva a Dionisos en la musicalidad del coro y retiene a Apolo en la escena y el diálogo.

En el contexto de la elucidación del concepto de "arte trágico", resulta interesante el modo en que Barrenechea recurre tácitamente a la recensión que Orestano hace de un fragmento excluido de *El nacimiento de la tragedia* y proyectado para situarse entre los capítulos cuarto y quinto: "Presupuestos de la obra de arte trágica (Nacimiento del genio)" (GAK IX: 90-123). Allí, Nietzsche realiza una distinción entre tres tipos de genio que luego, en la edición final de la obra solo deja rastros inconexos. Al comentar la convergencia de Apolo y Dionisos en la tragedia, Barrenechea repasa precisamente estos tipos en el mundo griego: los "genios apolónicos" que han creado el orden olímpico y han contribuido al desarrollo de la escultura dórica y la poesía épica; los "genios dionisíacos", representados por los poetas y filósofos que supieron reflejar "la unidad fundamental del Ser"; y, finalmente, el genio "dionisíaco-apolónico [*dionisico-apollinico*] que opera una segunda reflexión de la intuición dionisíaca en apariencias apolónicas" (1909b: 533).[15] Dado que nuestro autor describe la tipología de genios con la misma brevedad que Orestano y teniendo en cuenta que pudo haber leído este fragmento con seguridad en GOA

[15] Véase también Barrenechea (1914: 29-30; 1916: 168) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 151; 1918b: 187; 1941: 123. Contrástese con Orestano (1903: 65).

(IX: 144-179), vale detenerse en él para echar luz sobre el enraizamiento metafísico del arte que Barrenechea concibe en *El nacimiento de la tragedia*.

> El genio, como el «hombre que no vela y sólo sueña» –escribe Nietzsche– [...] es completamente de naturaleza *apolínea* [...]. Con ello nos vemos apremiados a definir el genio *dionisíaco* como el hombre que olvidándose completamente de sí mismo se ha identificado con la causa primera del mundo [*Urgrunde der Welt*] y que ahora, partiendo del dolor primordial, crea para su redención la réplica de aquel dolor; nosotros hemos de venerar este proceso en el *santo* y en el gran *músico* [*grossen Musiker*], los cuales no son más que repeticiones del mundo y segundos calcos del mismo.
> Cuando esta réplica artística del dolor primordial produce desde sí mismo todavía un segundo reflejo, como un sol contiguo, entonces tenemos la *obra de arte dionisíaco-apolínea* común, a cuyo misterio buscamos acercarnos con este lenguaje simbólico. (GOA IX: 146; KSA 7: 334-335, fr. 10[1]; véase GAK IX: 92)

La "segunda reflexión de la intuición dionisíaca" referida por Barrenechea es pues una réplica de aquella repetición que el arte dionisíaco hace de la causa primera o esencia del mundo. Una de las cimas del arte de Dionisos es aquí, precisamente, la música, concebida como una "repetición del mundo" [*Wiederholung der Welt*]. El dolor primordial al que se refiere Nietzsche, por su parte, no es sino el transmitido a través de la sabiduría popular griega y es un dolor que vuelve a presentarse tanto en la obra de arte puramente dionisíaca como en la tragedia.[16]

[16] Las tres clases del genio artístico son también sugeridas en el segundo capítulo de la obra publicada, aunque con una terminología diferente: "Todo artista es […] o un artista apolíneo de los sueños o un artista dionisíaco de la embriaguez, o en fin –como, por ejemplo, en la tragedia griega– a la vez un artista de la embriaguez y de

Puede verse así cómo la lectura barrenechiana de la obra sobre la tragedia reconoce, en virtud de la influencia filosófica de Schopenhauer, la dimensión metafísica en la que se inserta la reflexión musical. El sátiro Sileno no hace más que traducir el mismo conocimiento simbolizado en Dionisos, el dolor de la individuación y el anhelo de una reunificación con el ser primordial. Evocada desde las profundidades del espíritu helénico por la música del coro trágico, la sabiduría popular griega logra redimirse en la apariencia apolínea del drama escénico:

> Al expresarse con el lenguaje de la música aquellos héroes trágicos parecían venir de los abismos del ser, y, precisamente *en las figuraciones artísticas de la tragedia se reproduce la metafísica del mundo*: de la unidad esencial más allá del espacio y el tiempo al dolor necesario de la individualización y a la serenidad del arte que redime. (Barrenechea 1914: 31)[17]

En "Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte", Barrenechea añade que la experiencia de unidad con el "Uno Primitivo" es posible gracias a las "inconscientes relaciones melódicas" propiciadas por una experiencia genuina de la música. Apoyado en esta idea, Nietzsche pretende suscitar y promover, según el crítico argentino, un renacimiento trágico en la Alemania contemporánea, a través de la preparación de un conjunto de hombres "que comprenda el mundo de una

los sueños: al cual nos lo hemos de imaginar poco más o menos como alguien que, en la borrachera dionisíaca y en la autoalienación mística, se inclina solitario y apartado de los coros entusiastas, y entonces, a través del efecto apolíneo de los sueños, se le revela su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo [*seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt*], en una imagen onírica de tipo metafórico" (KSA 1: 30-31; véase Nietzsche 1900: 32).

[17] La cursiva es nuestra. Véase también Barrenechea (1916: 170-171) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 153; 1918b: 190; 1941: 125.

manera musical" (Barrenechea, 1910b: 624).[18] Semejante forma de describir las ambiciones culturales del filósofo remite a un pasaje de *El nacimiento de la tragedia* en la que Nietzsche caracteriza el poder arrobador de la música wagneriana:

> He de dirigirme únicamente a quienes están emparentados directamente con la música, tienen en ella, por así decirlo, su seno materno y se relacionan con las cosas casi sólo a través de relaciones musicales inconscientes [*unbewusste Musikrelationen*]. A esos auténticos músicos les dirijo la pregunta siguiente, ¿pueden acaso imaginarse un ser humano que esté capacitado para sentir el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire bajo un espasmódico despliegue de todas las alas del alma? Un ser humano que, como aquí, haya concentrado el oído, por así decirlo, en el ventrículo del corazón de la voluntad universal [*an die Herzkammer des Weltwillens*] [...] ¿No debería de inmediato quedar despedazado? (KSA 1: 135; véase Nietzsche, 1900: 196-197)

De alguna forma, la música ausculta los latidos más profundos del mundo y quienes sean susceptibles de una verdadera escucha podrán conformar a futuro, de acuerdo con lectura del argentino, las bases de una nueva cultura. A esta clase de ser humano refiere Barrenechea con el término de "hombre intuitivo", esto es, un hombre cuyo cultivo y promoción marca "en Grecia como fuera de ella y en todos los tiempos, el advenimiento y desarrollo de toda cultura verdadera, el dominio del arte sobre la vida" (Barrenechea 1909b: 534).[19] La expresión es tomada nuevamente de Orestano (1903: 114), esta vez de un

[18] La versión de 1910 dice en realidad: "que comprenda el mundo musical", pero Barrenechea la corrige en la forma presentada a partir de la reescritura para la compilación *Música y literatura* (1916: 214; 1941: 97).

[19] Véase también Barrenechea (1913: 118) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 56-57; 1918b: 71; 1941: 40-41.

comentario a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Por esta razón, el recurso barrenechiano a "*l'uomo intuitivo*" para ilustrar el resurgimiento de la tragedia en la música alemana, especialmente en el drama musical wagneriano, podría resultar equívoco si se tiene en cuenta que, en el escrito póstumo de 1873, Nietzsche desarrolla una crítica a la noción de "verdad" nítidamente incompatible con las expresiones metafísicas de la obra sobre la tragedia. Ya sea por la sola lectura de Orestano o por el eventual contacto con el texto en GOA (X: 189-207), Barrenechea no podía desconocer que esas páginas estaban marcadas por lo que él mismo también identifica, al hablar de las líneas fundamentales del pensamiento nietzscheano, como un "agnosticismo que había encontrado su primera expresión en la «Metafísica del arte», escrita para «El nacimiento de la tragedia»" (Orestano 1903: 111). En efecto, la argumentación de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* se apoya en la desconfianza de Nietzsche por el tradicional concepto de "fenómeno", porque "no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico" (GOA X: 200; KSA 1: 884, ll. 17-18). A partir de esta afirmación, si todo conocimiento es producto, no de una causalidad objeto-sujeto sino de una "relación estética" [*ästhetisches Verhalten*], en la que nuestro aparato sensitivo metaforiza sus estímulos en imágenes y luego en palabras, el ser humano nunca podrá auscultar la esencia del mundo, ni a través de la ciencia ni del arte. En esta situación, el "hombre intuitivo" [*der intuitive Mensch*] es aquel que, en lugar de canalizar el "impulso fundamental" de formar metáforas hacia la construcción de un edificio conceptual destinado a asegurar una verdad objetiva, opta por el cauce del arte, es decir, del juego metonímico que recrea constantemente el mundo a través del mito.

No es adecuado, pues, pensar al "hombre intuitivo" como el sujeto que oye el corazón de la voluntad universal y, en definitiva, llamado a realizar una reforma cultural representada, para el joven Nietzsche,

por la filosofía de Schopenhauer y el arte de Wagner. Barrenechea entiende que el proyecto nietzscheano de "germanizar la cultura alemana", sugerido en *El nacimiento de la tragedia* mediante el recurso a estos dos grandes hombres, deriva de la creencia en que el fundamento de toda cultura verdadera consiste en el triunfo de una intuición pesimista de la vida (1913: 117-118). Al mostrar cómo la tragedia pone en escena no sólo el drama propio de la existencia humana, sino también la dinámica misma de la esencia nouménica del mundo, nuestro crítico pretende echar luz sobre la tesis de que "un amor, un gusto bien marcado por el pesimismo puede también denotar fuerza de ánimo, exuberancia de energía" y, asimismo, que "el arte (y no la moral ni la ciencia) redime del dolor, da valor a la vida y constituye la verdadera actividad metafísica del hombre" (1914: 32).[20] Tal es la idea que se desarrolla también en "Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte":

> Al principio de su iniciación filosófica –recuenta Barrenechea–, alrededor de sus 25 años, [Nietzsche] consideraba el pesimismo filosófico del siglo XIX como el síntoma de una fuerza superior al pensamiento, de un valor más temerario, de una plenitud de vida más victoriosa que las que habían caracterizado al siglo XVIII, la época de Hume, de Kant, de Condillac y de los sensualistas. Tomaba el conocimiento trágico como el verdadero lujo de nuestra civilización, como su manera más preciosa, más noble, más peligrosa de prodigarse; mas, sin embargo, en razón de su opulencia, como un lujo que le era permitido. Interpretaba, igualmente, la música de Wagner [*die deutsche Musik*; *la musique allemande*], como la expresión de un poder dionisíaco del alma alemana; creía sorprender [*surprendre*; *hören*] en ella el rumor subterráneo de una fuerza primordial, comprimida desde mucho tiempo

[20] Véase también Barrenechea (1916: 172) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 154; 1918b: 192; 1941: 126.

> atrás, que al fin surgía, indiferente a la idea que pudiera arrasar con todo lo que hoy se llama cultura. (1910b: 626; véase Nietzsche 1901b: 361-362; KSA 3: 619-620, ll. 24-7)[21]

Como puede constatarse, la cita es en realidad una paráfrasis del parágrafo 370 de *La gaya ciencia* extraído de la versión francesa. Barrenechea recurre así a una mirada retrospectiva del propio filósofo (contemporánea, de hecho, al "Ensayo de Autocrítica" de 1886) para sopesar las presencias de Schopenhauer y Wagner como genios dionisíacos, más allá de que Nietzsche reconozca ahora haberlos comprendido mal. Según este atisbo, al suscitar el arte sonoro, la experiencia dionisíaca de la unidad originaria del ser reclama asimismo una constitución anímica fuerte para soportar "los sobresaltos y horrores de la existencia". El inherente pesimismo y la configuración de la obra de arte trágica, nacida del elemento musical, forman parte, pues, de un carácter "temerario" y "victorioso" que, así como floreció en el suelo de la Grecia clásica, bien podría resurgir en los dramas musicales wagnerianos.

Respecto al autor de *Tristán e Isolda*, es revelador el reemplazo de "*musique allemande*" por el nombre de "Wagner", puesto que evidencia una inclinación a eclipsar otros músicos alemanes admirados también por Nietzsche, como Beethoven, Bach o Mozart. Es cierto que el propio filósofo se encargará de hablar de Wagner en el mismo parágrafo de *La gaya ciencia*, pero ello no debería justificar la intervención de Barrenechea, cuya estrategia argumentativa apuntaría a mostrar que la concepción nietzscheana de la música en sus primeras apariciones públicas se apoya sobre la recuperación wagneriana de la metafísica pesimista de Schopenhauer. A propósito de ello, el crítico argentino señala:

[21] Véase también Barrenechea (1916: 217-218; 1941: 99).

> Ricardo Wagner, como Schopenhauer, atribuía a la música un origen distinto del de las otras artes, la proclamaba el lenguaje universal de la Voluntad, la expresión de la esencia de las cosas. El fin de la música no es la belleza, sino la significación de lo trágico, de lo heroico, de lo sublime. El arte, agregaba Wagner, es la suprema actividad metafísica del hombre. Soñaba además con una reforma de los fundamentos de la vida civil, y ambicionaba que sus dramas fueran para la sociedad moderna lo que había sido la tragedia para los griegos, una institución nacional y religiosa. (Barrenechea 1914: 24)[22]

De esta forma, Barrenechea constata en las páginas de *El nacimiento de la tragedia* una reivindicación metafísica del concepto de "música absoluta"[23] que, al mismo tiempo en que se muestra como una continuación de la filosofía de Schopenhauer y su recuperación en Wagner, reaparece problematizado en los póstumos del mismo período. Con el objetivo de sondear la lectura barrenechiana del malentendido estético que subyace a la ópera prima de Nietzsche, pasaremos a estudiar las vicisitudes biográficas que, según nuestro autor, develan un desencuentro originario entre el joven filólogo y el experimentado compositor, para luego dar paso al tratamiento que el argentino hace de los escritos póstumos.

[22] Véase también Barrenechea (1916: 160) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 144; 1918b: 176-177; 1941: 117.

[23] Si bien Barrenechea no hace uso del término "música absoluta" en su lectura de *El nacimiento de la tragedia*, no obstante lidia ya con uno de sus sentidos aludidos. La expresión aparece, además, en los póstumos nietzscheanos consultados por el argentino y en sus escritos en torno a *Historia estética de la música*. Tal como explica Carl Dahlhaus, el término "música absoluta" procede del mismo Richard Wagner y hereda de su "embrollada dialéctica" una ambigüedad valorativa que bascula entre la inferioridad con respecto a la "obra de arte total", por un lado, y la superioridad metafísica de ser un arte universal *a priori*, por otro (véase Dahlhaus 1999: 22).

2. Los comienzos de la amistad entre Nietzsche y Wagner

El nacimiento de la tragedia, no caben dudas para Barrenechea, ha sido escrito en el lenguaje de la estética schopenhaueriana y con grandes esperanzas depositadas en Wagner. Si bien la temprana preocupación de Nietzsche por la metafísica del arte sonoro forma parte de la insistencia del problema musical en la extensión total de su obra, en esta etapa también puede señalarse un indicio sugerente en relación con el "verdadero sentido" de las ideas estéticas nietzscheanas, indicio que Barrenechea persigue en el vínculo biográfico y teórico entre Nietzsche y Wagner. La conjetura barrenechiana a abonar aquí consiste en que el filósofo ha sostenido siempre una concepción de la música coherente, que se revelará ahora esencialmente diferente a la propugnada por la estética wagneriana. Incluso allí donde Nietzsche aparece públicamente como un apologista entusiasta del compositor, el crítico argentino se preocupa por indagar las disidencias liminares que progresivamente llevan a la ruptura entre ambos. Vistas las cosas así, Barrenechea pretende mostrar que el acontecimiento más grave en la existencia de Nietzsche es el efecto de aquella ley de desenvolvimiento interior propia del héroe carlyleano y no la irrupción azarosa de una contingencia ya en el orden de lo biográfico-psicológico, ya en el orden de la teoría estético-filosófica.

La interpretación barrenechiana del rol que Wagner juega en la vida intelectual de Nietzsche puede delinearse primeramente en la caracterización del compositor como una distracción a la que el joven filólogo no pudo resistirse y que acabó por desviar sus planes helenistas originales. Barrenechea presenta esta lectura, en los tempranos artículos de *Renacimiento*, de la siguiente manera:

> Al interesarse por los griegos dijimos más arriba que Nietzsche creía ocuparse implícitamente de los problemas fundamentales de nuestra época. Tal, por lo menos, fue el plan de vida intelectual que se formuló en 1845 [sic]:[24] Hallar la contestación que los Griegos habían dado a los más afligentes interrogantes de la existencia y ver si sus soluciones eran de una posible aplicación a nuestras necesidades. Pensaba estudiar la cultura alemana y general de su época hasta los 30 años, después dedicar diez años a su libro «Griechenbuch», que sería una reconstrucción orgánica del mundo heleno, para emplear el resto de su vida en la redacción y publicación de sus «Discursos a la Humanidad» en que expondría sus juicios e ideales.
>
> Este hermoso proyecto fue desbaratado por atenciones contingentes, que tomaron origen en su profunda amistad hacia Ricardo Wagner. Con algunos materiales de este «Griechenbuch», *modificados en sus afirmaciones más personales y audaces*, compuso la primera obra suya que vio la luz pública: «El Nacimiento de la tragedia del espíritu de la música o Helenismo y pesimismo»,[25] que bajo sus fórmulas schopenhauerianas y su exterior preocupación del estudio estético y filosófico de la tragedia antigua, comprende un entusiasta panegírico de Ricardo Wagner. (Barrenechea 1909b: 535)[26]

El nombre *Griechenbuch* [Libro de los griegos] no pertenece propiamente a Nietzsche, sino que está tomado de Orestano (1903: 52), quien, a su vez, posiblemente lo haya extraído de los *Nachberichte* de Koegel a los tomos finales de su edición de obras completas (Koegel 1895a: 375; 1895b: 467). El editor del Nietzsche-Archiv menciona, además, en una sección relativamente ajena al horizonte de proble-

[24] La fecha correcta es 1875. Barrenechea eliminará luego la referencia en la reescritura de este texto (véase 1914: 23).

[25] Barrenechea adiciona aquí los nombres que *El nacimiento de la tragedia* tuvo en sus ediciones de 1872 y 1886. En la versión ampliada de 1914 el nombre aparece correctamente en su primera formulación (véase 1914: 24).

[26] La cursiva es de Barrenechea. Véase también Barrenechea (1914: 23-24; 1916: 159-160) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 143-144; 1918b: 176; 1941: 117.

mas del mundo griego, cierto "plan de vida" [*Lebensplan*] para ilustrar los vaivenes del filósofo en la estructuración del proyecto de las *Consideraciones intempestivas*: "En un bosquejo de 1875 –refiere Koegel– [Nietzsche] reserva sus treinta años para las «Intempestivas», hasta 1884; en los cuarenta siguen «los griegos» y en los cincuenta, unos «Discursos a la humanidad»" (Koegel 1895b: 461). No publicado en GAK ni posteriormente en GOA, este fragmento (KSA 8: 52, fr. 5[42]) permaneció invisible tanto para Orestano como para Barrenechea. No obstante, es el filósofo latino quien vincula el *libro dei Greci* con el *Lebensplan*:

> Según un escueto plan de vida concebido en 1875 –indica Orestano–, [Nietzsche] quería dedicar a estas [*Consideraciones intempestivas*] su actividad hasta los treinta años, es decir, hasta 1874 [sic].[27] En los diez años siguientes habría acabado aquel «Griechenbuch», que debía contener el resultado de todos sus estudios sobre los griegos. Luego, de los cuarenta a los cincuenta, habría escrito los Discursos a la Humanidad. (Orestano 1903: 82)

De esta manera, la referencia de Barrenechea espeja la síntesis del italiano y la utiliza como un contrapeso para agravar la influencia negativa de la amistad con Wagner. *El nacimiento de la tragedia* no es, desde el punto de vista barrenechiano, sino el resultado de un desvío, de una torsión en la dirección original de Nietzsche que, luego de su diseminación, atravesó diversas etapas hasta su forma final. El crítico argentino muestra así, siguiendo los pasos de Orestano, los sucesivos títulos del nuevo proyecto: *Griechische Heiterkeit* [Serenidad griega],[28] *Die Oper und die griechische Tragödie* [La ópera y la tragedia griega], *Ursprung und Stil der Tragödie* [Origen y estilo de la tragedia][29] y, finalmente, *Die Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik* (Barrenechea 1914: 25).[30] En este contexto, el desbarajuste provocado por Wagner, según la mirada barrenechiana, suscita un sugerente interrogante: ¿cuáles son aquellas afirmaciones más personales y audaces de Nietzsche que han cedido su lugar a la imperiosa exigencia de rendir culto al arte wagneriano? Pretenderemos responderlo a través de un seguimiento de los distintos momentos en los que Barrenechea destaca los pasos de un progresivo desencuentro entre el filósofo y el compositor.

En un sentido cronológico, la primera anticipación barrenechiana de las condiciones para un potencial deslinde de la estética wagneriana nos muestra la precoz inclinación de Nietzsche por la música clásica alemana. Habiendo considerado, en efecto, emprender una carrera profesional como compositor, habiendo estudiado oportunamente la "ciencia musical", logrado una técnica pianística virtuosa e incluso habiendo compuesto "sinfonías, sonatas y poemas líricos" (Beethoven, Bach y Mozart entre los máximos referentes) Nietzsche habría cultivado desde la adolescencia el clasicismo musical (Barrenechea 1910b: 615). Por esta razón, la descripción de los años de formación delinea el contorno de un diletante potencialmente reacio a la desmesura del drama musical wagneriano (Barrenechea 1914: 20), algo que el argentino cree verificar, de hecho, en el primer contacto de Nietzsche con la obra del compositor. En un recurso casi siempre

[27] Probablemente se trate de una errata y Orestano haya entendido aquí el año 1884.
[28] Las traducciones de los títulos perteneces al propio Barrenechea.

[29] El título proyectado por Nietzsche es en realidad *Ursprung und Ziel der Tragödie* [Origen y meta de la tragedia] (GOA IX: 455). Orestano comete la errata que deriva en *Stil* (1903: 54) y Barrenechea la reproduce.
[30] Véase también Barrenechea (1916: 162) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 146; 1918b: 179; 1941: 118-119.

disimulado a la correspondencia privada del filósofo,[31] Barrenechea da cuenta de una lectura casual del texto de *La Valkiria*, partitura en la que el joven filólogo "desde el primer momento halló que los méritos y las bellezas estaban contrabalanceados por igual número de defectos" (1914: 21; BVN-1866, 523).[32] Dos años más tarde, Nietzsche asistió a una representación de *Los maestros cantores* en Dresde que, no obstante, "hizo desaparecer como por encanto sus veleidades críticas" (1914: 21) en una experiencia de arrobamiento que sentó el origen de una fascinación sin precedentes. "Trato en vano –traduce Barrenechea– de escuchar su música en una disposición de ánimo fría y reservada; pero cada uno de mis nervios vibra…" (1914: 21; BVN-1868, 569).[33] De los detalles de la velada en la que filósofo y músico se conocieron, por su parte, leemos los pasajes conclusivos de Nietzsche:

[31] En los desarrollos dispuestos a continuación, la rubricación actual de la correspondencia será indicada inmediatamente después de la referencia a la obra barrenechiana. Si el caso lo amerita, señalaremos también en nota al pie la posible fuente consultada por nuestro autor.

[32] Véase también Barrenechea (1916: 156-157) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 141; 1918b: 172; 1941: 115. Este pasaje corresponde en realidad a una misiva enviada a Gersdorff el 11 de octubre de 1866, en la que Nietzsche, instalado provisoriamente en Kösen y sin un piano a disposición, reconoce haberse ocupado muy poco de la música, salvo por la lectura de "un extracto para piano de la *Walkiria* de Rich[ard] Wagner, que suscita en mí sentimientos encontrados, de manera que no me atrevo a emitir ningún juicio. Las grandes bellezas y *virtudes* hacen de contrapeso a las grandes fealdades y defectos." (Nietzsche 2012, I: 423-424). Barrenechea tuvo seguramente contacto con el contenido de la carta a través de la biografía de Elisabeth, donde se la cita para ilustrar el estado de ánimo de Nietzsche tras la mudanza a Leipzig y su inclusión en el círculo filológico al que pertenecía Ritschl (Förster-Nietzsche 1895: 250-251). La carta también fue publicada en el primer tomo de las *Gesammelte Briefe* (GB I: 53-59) y tanto Zoccoli (1898: 42) como Lichtenberger (1900 [1898]: 71) se hacen eco, asimismo, del acontecimiento narrado en ella.

[33] Carta a Erwin Rohde, entre el 3 y el 4 de mayo de 1868.

> Pero es necesario que te sintetice, mi querido amigo, las impresiones de aquella noche: goces, en verdad, tan intensos y particulares, que aún hoy [un día después] me siento completamente desorientado, y no sabría hacer nada mejor que charlar contigo y contarte *fábulas maravillosas*. […] [Wagner] es un hombre de un fuego y de una vivacidad increíbles […] Imagina cual sería mi felicidad al oírle decir cuánto debía a Schopenhauer a quien consideraba como el único filósofo que ha comprendido la esencia de la música. […] Te escribiré después, cuando haya podido reflexionar sobre esta velada de un modo más objetivo. (1914: 22; BVN-1868, 599)[34]

Puede verse así cómo, desde el primer contacto personal, Wagner ejerció una "fascinación profunda y fatal" sobre el filósofo, una marca indeleble que ni siquiera el transcurso del tiempo conseguiría borrar. En este sentido, Barrenechea se extiende hasta *Ecce homo* para ilustrar cómo Nietzsche aún recordaba, veinte años después del episodio referido en la epístola, el trato íntimo con el compositor: "doy por nada mis relaciones con los demás hombres que he conocido; pero a ningún precio quisiera borrar de mi vida el recuerdo de

[34] Véase también Barrenechea (1913: 114-115; 1916: 157-158) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 142; 1918b: 173-174; 1941: 115-116. El pasaje se encuentra en una carta a Erwin Rohde, el 9 de noviembre de 1868. Barrenechea cita también otros extractos de la correspondencia de Nietzsche. Dos cartas a Rohde, del 29 de mayo de 1869 ("[Wagner] es un espíritu rico, grande, magnífico, grandioso", BVN-1869, 6) y del 3 de septiembre del mismo año ("Mi Italia se llama Triebschen [sic] y me encuentro en ella como en mis dominios […] Es imposible decirte lo que encuentro, veo y oigo. Schopenhauer, Goethe, Píndaro y Esquilo viven todavía, viven en un solo hombre, créeme", BVN-1869, 28); y una carta a Carl von Gersdorff, del 4 de agosto ("En Wagner domina una idealidad tan absoluta, tan profunda y conmovedora humanidad, que a su lado me siento como al lado de una divinidad", BVN-1869, 19). En algunos de estos casos, Barrenechea no sólo elude la fuente epistolar, sino que incluso pone en una contigüidad tan estrecha dos cartas diferentes, que da la sensación de que se trata en realidad de una sola.

los días pasados en Triebschen [sic], días de confianza, de alegría, de azares felices, de momentos profundos" (Barrenechea 1913: 114).[35]

Además de la personalidad y de la mutua coincidencia en los postulados principales de la filosofía schopenhaueriana y su metafísica de la música, un factor teórico decisivo que sedujo a Nietzsche, según Barrenechea, fue el anticristianismo que reverberaba aún en Wagner. El origen de esta concepción radica, según la lectura del argentino, en el opúsculo *Arte y Revolución*, donde se anuncia la necesidad del arte por emanciparse del interés económico de la burguesía y de la impotencia creativa del cristianismo:

> Para Wagner solamente la fusión de la teoría del pobre hijo de un carpintero de Galilea, que todos los hombres son hermanos, con la concepción antigua de la fuerza y de la belleza del Apolo griego, puede salvar el futuro: Jesús que sufrió por la humanidad; Apolo que la elevó a su dignidad feliz. Elevarse hasta esta fusión es el fin del verdadero drama. (Barrenechea 1913: 116-117)[36]

La mirada revolucionaria sobre el cristianismo, agrega nuestro autor, también se manifiesta en los planes para la obra "Jesús de Nazareth",

[35] Véase también Barrenechea (1914-1915: 50; 1915: 52, 1918b: 65-66; 1941: 37).

[36] Véase también Barrenechea (1914-1915: 52; 1915: 54, 1918b: 68; 1941: 39). La exposición barrenechiana de *Arte y revolución* se apoya en las conferencias de Guido Adler, *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien* [Richard Wagner. Conferencias dadas en la Universidad de Viena] en su versión francesa (véase Adler 1909: 127). Seguramente el argentino conociese también las argumentaciones más importantes del texto, allí donde la obra despliega una sucinta descripción histórica de las etapas posteriores a la decadencia del Estado griego y a la dispersión de la unidad de la obra de arte total, con el propósito de mostrar el paralelismo entre las modulaciones de la libertad de una comunidad y las concepciones del arte correspondientes.

melodrama del que por entonces Wagner tenía algunos esbozos. Barrenechea realza la importancia del olvido de los dogmas, la supresión de todo lo sobrenatural y la presencia constante de Jesús en escena como los elementos que, por su carácter original y contestatario, impidieron el acabamiento de la obra. Las máximas del protagonista expresaban un espíritu de insurrección que basculaba entre la crítica a la propiedad privada y la concepción libre del matrimonio. "El drama, en una palabra, –sintetiza el crítico– era una combinación confusa de la política revolucionaria de Dresde y de la oposición de Jesús contra la aristocracia hereditaria judía" (Barrenechea 1913: 117). Por el espíritu insurrecto, por hallarse en abierta rebelión contra múltiples dogmas contemporáneos, Wagner ofreció una imagen atractiva para Nietzsche. Pero el "entusiasta filólogo de Basilea", intercede Barrenechea, no tuvo la oportunidad de tomar la suficiente distancia en su perspectiva sobre el compositor como para poder captar al verdadero hombre detrás de la fachada revolucionaria. Su impresión fue de primer plano y, como tal, no pudo percibir lo que Wagner realmente era, "un simple imaginativo, un puro artista, en política como en filosofía, es decir, un hombre del cual no podía esperarse nunca una actitud decisiva, definitiva, ante los problemas de la existencia" (Barrenechea 1913: 116).[37]

La fascinación de Nietzsche por un maestro con quien confrontará constantemente sus opiniones sobre la naturaleza del fenómeno musical, ya sea en la privacidad de las notas inéditas o a la luz pública de los escritos de "madurez", responde para Barrenechea a una suerte de ilusión provocada por la imagen de Wagner y no por el verdadero carácter detrás de ella. La clave barrenechiana para comprender la temprana atracción hacia el compositor reside en que, tanto en la

[37] Véase también Barrenechea (1915: 53, 1918b: 67; 1941: 38).

simpatía de Wagner por la estética griega antigua como en el pesimismo filosófico compartido con Schopenhauer, el filósofo vio reflejadas, como en un espejismo, sus propias tendencias anti-cristianas y anti-románticas (véase Barrenechea 1914: 25). Estrechamente unida a ellas, arriesga nuestro autor, Nietzsche también habría sostenido siempre, más o menos acabadamente, una concepción del arte musical en constante pugna con la estética wagneriana. Las opiniones abiertamente críticas contra Wagner, se sabe, son fácilmente identificables en los opúsculos de 1888, y hasta cierto punto son rastreables hasta los primeros escritos editados:

> [En los años de Basilea] hay en los mismos textos publicados por él un espíritu abiertamente hostil hacia el wagnerismo, hacia toda clase de pesimismos mejor dicho. Las fórmulas schopenhauerianas de "El origen de la tragedia" no pueden alucinar a nadie a este respecto. Una corriente oculta de pensamiento pagano, anticristiano, una sorda afirmación de las fuerzas misteriosas de la naturaleza, un culto velado de todas las energías de la vida, agitan el espíritu del lector sincero de sus escritos de juventud. (Barrenechea 1913: 118)[38]

Otro tanto podría decirse, en efecto, de la cuarta Intempestiva, cuyas páginas revelan ya ciertas licencias críticas, aunque en el contexto de una prosa que encomia también sin disimulo. Pero más allá de los textos publicados en vida del autor, la atención de Barrenechea se dirige, a propósito de los orígenes del malentendido estético con Wagner, a la obra póstuma del filósofo, donde el desacuerdo asoma bajo la forma de una problematización en torno a la posibilidad del

[38] Véase también Barrenechea (1914-1915: 54-55; 1915: 56-57, 1918b: 72; 1941: 41).

drama musical y puede así constatarse que "Nietzsche se opuso a Ricardo Wagner por razones de estética y, especialmente, por razones filosóficas" (Barrenechea 1910b: 617).[39]

3. HACIA LOS ESCRITOS PÓSTUMOS: LA CRÍTICA DEL "GENIO ACTOR"

En el arco que se extiende entre *El nacimiento de la tragedia* y *Richard Wagner en Bayreuth*, considerada la primera un "panegírico hiperbólico" del compositor y ambas como apologías carentes de "reflexiones directas sobre el arte, la técnica y los procedimientos de Wagner", Barrenechea repasa el modo en que el filósofo se coloca en las antípodas de su mentor y, consecuentemente, continúa la marcha en la búsqueda de sí mismo. Mientras Nietzsche otorga una significación trascendente a la música y eleva la obra wagneriana a dimensiones colosales, en su fuero más íntimo, sin embargo, "estuvo más lejos que nunca del verdadero espíritu del wagnerismo", dando espacio a ideas de estética musical que ponen en cuestión, y a veces contradicen, lo dicho públicamente:

> En 1874 [Nietzsche] empezó a redactar algunas reflexiones inspiradas por la estética wagneriana, que le fueron alejando poco a poco de las obras que tanto había admirado en un principio.[40] Cuando en 1876 publicó *Ricardo Wagner en Bayreuth* su distanciamiento teórico del wagnerismo era ya radical.

[39] Véase también Barrenechea (1916: 207; 1941: 92).

[40] Barrenechea se refiere con seguridad al conjunto de fragmentos agrupados en el tomo X de GOA bajo el título "Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)" de la sección "Die Unzeitgemässe Betrachtungen (1873-1876)" [Consideraciones Intempestivas (1873-1876)]. En efecto, casi todos los póstumos que trataremos en este apartado y que son tratados de algún modo por el crítico argentino provienen de dicho capítulo (GOA X: 425-469) y se encuentran identificados bajo los siguientes guarismos: §§ 306, 323, 332, 360 y 365. Como veremos a continuación, algunas veces la

> En un escrito de juventud habla del genio actor y analiza los recursos que pide a las demás artes y su manera de combinarlos. Nietzsche no nombra a Wagner, pero sus anotaciones le son estrictamente aplicables: El *genio actor*, dice Nietzsche, utiliza el gesto, el discurso, la melodía del discurso y por encima de todo ello los símbolos reconocidos, recogidos en la historia de la expresión musical. Ha de tener a su disposición una gran riqueza de recursos expresivos muy desenvueltos, las formas de expresión determinadas, habituales, de innumerables emociones. Citándolas en su composición el artista trae a la memoria del auditor estados emocionales definidos. De esta manera la música se convierte realmente en "medio de expresión"; pero así, deja de ser orgánica y se la mantiene en un nivel estético inferior […] la música deja de ser orgánica porque su plan y el verdadero lazo del conjunto son extramusicales. Sin embargo, injusto sería hacer por ello reproches al autor dramático. Puede utilizar en provecho de su drama la música como medio, así como utiliza la pintura. Tal música tomada en sí es comparable a la pintura alegórica: su sentido propiamente dicho no reside en la imagen, directamente, razón por la cual puede ser muy bella. (Barrenechea 1914: 128)[41]

Al momento de escribir los párrafos citados, Barrenechea ya contaba con la obra póstuma de la cual está extraído el "escrito de juventud" en cuestión, a saber, el aforismo 323 del capítulo "Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)", incluido en el tomo X de la *Großoktavausgabe* (GOA X: 437-440).[42] Nietzsche esboza allí una serie de significativas reflexiones en torno al célebre señalamiento wagneriano del

lectura de dichos fragmentos se encuentra, además, mediada por la opinión de críticos como Pierre Lasserre o Ernst Seillière.

[41] Véase también Barrenechea (1916: 176-177) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 157-158; 1918b: 197; 1941: 129.

[42] Se trata de un pasaje que copia prácticamente sin modificaciones sustanciales el fragmento 32[52] del cuaderno UII5a, datado entre comienzos y la primavera de 1874 (KSA 7: 770-773).

error de la ópera: "que un *medio de expresión*, la música, se convierta en fin, y que el fin de la expresión, sin embargo, se convierta en medio" (GOA X: 437).[43] Dado que la cita del "genio actor" corresponde al cierre del fragmento, una breve recapitulación de la argumentación presentada por el filósofo se torna iluminadora.[44]

Por detrás del malestar que Nietzsche deja entrever en la *Intempestiva* dedicada al compositor[45] respecto del estilo propio de *Ópera y drama*, el fragmento revela un abordaje crítico de la denuncia wag-

[43] Véase KSA 7: 770, ll. 5-7. Citamos el pasaje en su versión de GOA para permanecer en la cercanía de la lectura barrenechiana.

[44] Con respecto a lo que Wagner da en llamar, en la introducción de *Ópera y drama*, el "error" del arte operístico, es importante notar que se trata de una declaración alineada con opiniones vertidas ya en *Arte y revolución* y *La obra de arte del futuro*. En el primero de estos escritos, Wagner ha caracterizado la ópera como un producto artístico erudito que no logra conciliar la unidad originaria de las artes tal como puede ser evocada en el drama, la "obra de arte total" [*Gesammtkunstwerk*] de la Grecia clásica (Wagner 1849: 10). Como consecuencia, la música adquiere en la pieza operística una preponderancia excesiva y se desvincula del "propósito dramático" [*dramatische Zweck*] (Wagner 1849: 25). En *La obra de arte del futuro*, por su parte, se ha dicho que la ópera, en tanto proviene del aria, crece sobre una perversión de la canción popular y constituye consecuentemente una unificación aparente de las modalidades artísticas humanas primordiales. La verdadera integración de las célebres "tres hermanas" implica necesariamente una mutua interdependencia, ordenada en función de la jerarquía que conduce de las impresiones generalísimas de dolor y placer comunicadas por la figura corporal hasta la determinación del concepto por el lenguaje, pasando por la expresión del sentimiento "general e indeterminado" [*unbestimmtes [und] allgemeinen*] transportado por el sonido (Wagner 1850: 39).

[45] En las páginas de *Ópera y drama*, así como también en las de otras obras del período revolucionario, "la dialéctica se encuentra rota de múltiples formas –señala Nietzsche en *Richard Wagner en Bayreuth*– los saltos que da el sentimiento frenan la marcha más que la aceleran; una especie de disgusto del escritor se proyecta sobre esos escritos como una sombra, exactamente como si el artista se avergonzase de hacer demostraciones mediante conceptos" (KSA 1: 502).

neriana sobre la ópera. Nietzsche comienza por restituir el argumento según el cual si la esencia de la música consistiera verdaderamente en ser medio de expresión de una instancia extramusical,[46] entonces el fin de la expresión de una obra sinfónica no podría estar en ella misma y el concepto mismo de "música absoluta" devendría un absurdo: "surge la pregunta «¿para qué tanto ruido?»" (GOA X: 437; véase KSA 7: 770, l. 15). De aquí proviene, sostiene el filósofo, la auspiciosa valoración wagneriana de la *Novena*, dado que, con la intervención de la palabra, Beethoven reubicaría a la música en su rol mediador.[47] Pero la "teoría más reciente" de Wagner pretende restituir el lugar *sui generis* del arte sonoro y en vez de vertebrar el vínculo música-drama sobre el eje medio-fin, lo hace sobre la dicotomía de "lo universal" [*Allgemeines*] y el "ejemplo" [*Beispiel*]. En una terminología que remite a la veta schopenhaueriana del *Beethoven*, el filósofo concluye que, desde esta nueva perspectiva, dado que lo general

[46] La noción de lo "extramusical" [*das Außermusikalische*], empleada en las discusiones en torno a la distinción y legitimidad de las música programática, por un lado, y de la música absoluta, por otro, constituye, según Carl Dahlhaus, un concepto negativo y amplio que engloba aquellos elementos accidentales respecto de una obra musical: estímulos a la composición, argumentos tácitos literarios o plásticos, programas con pretensión de pertenecer al "objeto estético", decodificaciones hermenéuticas y asociaciones causales (Dahlhaus 1999: 133). En este caso, Nietzsche se refiere, dado el contexto de *Ópera y drama*, a la determinación conceptual de la expresión poética en la canción y del propósito dramático en la acción escénica. En líneas generales, el uso del término "extramusical" que se constata en los pasajes nietzscheanos trabajados por Barrenechea, remite siempre a un contenido relativamente más determinado que el de la universalidad propia del arte sonoro, especialmente tal como es conceptualizado en la metafísica de la música schopenhaueriana.

[47] En efecto, ya en *La obra de arte del futuro* puede advertirse una ponderación de la *Novena Sinfonía* beethoveniana. Apoyada en la jerarquía expresiva de las "tres modalidades artísticas puramente humanas" y en su necesaria unión para poder comunicar e interpelar al hombre "completo" [*vollkommene*] (Wagner 1850: 47), la concepción wagneriana de la obra de Beethoven se inscribe así en una particular interpretación de la historia de la música occidental.

no puede nunca depender del ejemplo, "la música absoluta tiene derecho a existir, y también la música del drama debe ser también música absoluta" (GOA X: 437; véase KSA 7: 770, ll. 23-24).

Nietzsche prepara entonces el nudo argumental del fragmento al establecer que, en lo relativo al movimiento del sentimiento en el drama, la música debe ser lo más universal, mientras que el sentimiento de cada individuo representado, lo "específico" [*das Specielle*]. Sin embargo, la argumentación advierte una paradoja, puesto que la música de un drama es precisamente el movimiento del sentimiento del músico expresado en sonidos. "Tendríamos de este modo –arguye Nietzsche– la contradicción perfecta: una expresión completamente específica y determinada del sentimiento como música" (GOA X: 438). En el drama, se sumaría además una sucesión de expresiones de sentimientos completamente determinados a través de la palabra y del movimiento corporal, correspondiente a la acción escénica, de modo que ya no se estaría frente a una disposición estética de lo universal y el ejemplo, sino ante una combinatoria de elementos del mismo rango cuantitativo. En cuanto a lo específico-musical y lo específico-dramático, pregunta el filósofo: "¿cómo pueden coincidir estos dos aspectos?" (GOA X: 438). Nietzsche toca así el problema de la "simultaneidad" [*Gleichzeitigkeit*] de los elementos estéticos del drama. Puesto que música, concepto y movimiento expresan el sentimiento en diferentes medidas temporales, y dado que el arte sonoro necesita en general más tiempo que los demás para expresar un mismo sentimiento, resulta un problema mayúsculo pretender que el lenguaje conceptual y el lenguaje de los sonidos vayan de la mano:

> [La unión de elemento tan dispares] parece imposible: un músico reproducirá estados de ánimo singulares suscitados por el drama y no sabrá qué hacer con la mayor parte del drama

> [...]. El poeta no será capaz de ayudar al músico y por eso no podrá ayudarse a sí mismo: desea poetizar aquello que se pueda cantar. [...] El actor [*Schauspieler*], sobre todo como cantante, debe hacer una gran cantidad de cosas que no son dramáticas, abrir la boca, etc. (GOA X: 438)

Una posible solución al problema de la simultaneidad, propone Nietzsche, sería que el actor fuese al mismo tiempo músico y poeta, esto es, un actor integral con cuya descripción finaliza el fragmento en cuestión:

> [Un actor que] utiliza gestos, palabras, melodías de la lengua, y a eso hay que añadir además los *símbolos generalmente aceptados* de la expresión musical. Presupone una música muy ricamente desarrollada, que ya ha ganado para un sin número de movimientos una expresión fija, reconocible y repetitiva. Mediante estas citas musicales recuerda al oyente un estado de ánimo determinado, en el que el actor quiere saberse comprendido. Ahora se ha convertido realmente la música en un «medio de expresión»: por eso, artísticamente está en un grado inferior, pues ya no es en sí misma orgánica. Entonces, el maestro musical será siempre capaz de entrelazar los símbolos de la manera más artística: pero puesto que la verdadera coherencia y el plan están más allá y fuera de la música, ésta no puede ser orgánica. Sin embargo, sería injusto reprochar esto al dramaturgo. Él puede utilizar la música como medio en favor del drama, de la misma manera que utiliza la pintura como un medio. Tal música, pura en sí misma, se ha de comparar con la alegoría pintada: el verdadero significado no se encuentra en las imágenes, por eso puede ser muy bella. (GOA X: 440)

El paralelismo con la paráfrasis barrenechiana no deja lugar a duda: el "genio actor" referido por el argentino es aquel que Nietzsche conjetura como solución al problema de la simultaneidad de los elementos estéticos del drama, una vez reconocida la inviabilidad del eje universal-ejemplo para caracterizar la jerarquía estética de la música en la obra de arte total. El alejamiento de la estética wagneriana subrayado por Barrenechea se hace patente en el fragmento, puesto que incluso bajo el supuesto de que el pasaje haya sido compuesto por Nietzsche como contraargumentación para elaborar luego, en calidad de respuesta, un elogio de Wagner,[48] las afirmaciones conclusivas inducen a pensar que allí donde el compositor alemán podría ser rescatado como dramaturgo excepcional, la música sigue siendo degradada a medio, contradiciendo así la postura del *Beethoven* res-

[48] Algunas de las observaciones del fragmento póstumo, en efecto, se repiten en la cuarta *Intempestiva*, pero su potencia crítica se morigera considerablemente. Por ejemplo, Nietzsche constata públicamente el problema de la simultaneidad: "la pasión cantada tiene en términos absolutos una duración algo mayor que la hablada; la música extiende, por así decirlo, el sentimiento: de lo cual resulta, en general, que el artista que actúa en la representación y que a la vez canta ha de superar la demasiado grande excitación –que no es plástica– de tal movimiento" (KSA 1: 489-490). De esta dificultad, que los actores de los dramas wagnerianos tratan de superar con fervor, Nietzsche no deduce, sin embargo, el rebajamiento de la música a un nivel inferior, sino que incluso insiste, aparentemente para salvaguardar la valoración de la música desplegada en el *Beethoven*, que la plasticidad corporal "ya se halla prefigurada en la música" (KSA 1: 490) al modo en que lo *a priori* contiene las condiciones de lo *a posteriori*. Por su parte, Barrenechea también se hace eco del problema de la simultaneidad tal como aparece en el póstumo señalado. Tras las observaciones de Lasserre, el argentino muestra cómo expone Nietzsche las razones por las cuales sería imposible lograr una perfecta concordancia entre las artes que convergen en el drama musical wagneriano. Concentrado en un único factor "que los teóricos no tomaron nunca en consideración" (Barrenechea 1914: 129), el filósofo estudia la temporalidad de los elementos concurrentes: "hay que observar, dice Nietzsche, que las tres formas de expresión obedecen a leyes de duración muy diferentes. Lo que la música, por ejemplo, dice largamente, la poesía lo dice en dos palabras y recíprocamente. De este hecho derivan dificultades de concordancia que en realidad son irresolubles" (1914: 129).

Sarquis, *Música y "genio actor"*, 31-79

pecto al estatus apriorístico del arte sonoro y develando, consecuentemente, que Wagner no se habría corrido lo suficiente de la posición adoptada en *Ópera y drama*.

La terminología del pasaje, en efecto, remite al escrito wagneriano de 1852 no sólo en cuanto a la fórmula "medio de expresión" [*Mittel des Ausdrucks*], sino también en la idea de un plan "más allá y fuera de la música" [*jenseits und ausserhalb der Musik*] y en la metáfora de lo "orgánico" [*organisch*]. Desde este punto de vista, podría decirse que Barrenechea replica en su paráfrasis una crítica de Nietzsche a Wagner en el mismo tono en que este último impugna a la música programática, en las vertientes del neorromanticismo berlioziano y en la utilización descriptiva de la orquesta operística, la "exacta indicación extramusical del objeto" [*genaue außermusikalische Angabe des Gegestandes*] (Wagner [1852] 1869: 306), en un movimiento que desatiende las implicancias de la metáfora de la música como "organismo femenino" [*weiblicher Organismus*] (Wagner [1852] 1869: 100).

Por otra parte, el remate del fragmento nietzscheano deja en claro que, incluso en el recurso a la metafísica de Schopenhauer para absolver a la música de su rol de "medio", la estética wagneriana no queda exenta de crítica, puesto que las observaciones de Nietzsche también tocan a la concepción del arte sonoro de *El mundo como voluntad y representación* en dos puntos esenciales. En primer lugar, como hemos visto, la problematización del abordaje sobre la obra de arte dramática a través de la oposición entre lo universal y el ejemplo pone en jaque la perspectiva metafísica schopenhaueriana, en la medida en que ella apoya la suma universalidad de la música sobre la condición de ser una "copia" [*Abbild*] directa e inmediata de la voluntad. Precisamente en el caso de la ópera, Schopenhauer concibe la relación apropiada entre la música y el texto dramático como un vínculo entre lo Universal y "un ejemplo análogo" producido por la "fantasía", a tal punto que, si

se exige a la música ajustarse a las palabras, es decir, si se espera de ella que descienda de su universalidad para nivelarse a lo específico-dramático, entonces se la somete a una alienación en la que no habla ya un lenguaje propio (véase SSW 1: 365).

En segunda instancia, la mención a las "citas musicales" [*Musikcitate*] que, en virtud de la acumulación y fijación de significados fundados sobre los "símbolos generalmente aceptados" [*anerkannte Symbole*] de la expresión musical, llevan al oyente a "un estado de ánimo determinado" [*eine bestimmte Stimmung*], podría ser un indicio de que la reflexión nietzscheana comienza a tomar en consideración los problemas que conlleva postular la existencia de una expresión musical natural, ya sea en el sentido wagneriano de una expresión "necesaria" (en oposición a los usos arbitrarios del arte sonoro) o en el schopenhaueriano de una expresión verdadera (en cuanto la música reproduce inmediatamente la esencia del mundo). Si bien se presenta como un recurso del "genio actor", cuyo arte es sometido a crítica, una expresión de sentimientos por convención, cultivada al calor de las contingencias históricas, cobra relevancia argumentativa, en un gesto que anticipa de algún modo los desarrollos del capítulo "Del alma de los artistas y escritores" de *Humano, demasiado humano*.[49]

Por otra parte, el uso de la expresión "genio actor", ausente en el fragmento nietzscheano, es consecuencia de la lectura de *Las ideas de Nietzsche sobre la música*, de Pierre Lasserre (1905). En efecto, a propósito del mismo pasaje póstumo, el crítico francés comenta: "este genio actor [*génie d'acteur*], que tiene a su servicio los medios

[49] En efecto, el cuaderno UII5a al que pertenece el fragmento nietzscheano, contiene material preparatorio para *Humano* (Nietzsche 2008-2010, I: 571).

del músico y del poeta, Nietzsche no lo imaginaba. Creía tenerlo delante de sus ojos en la persona de Richard Wagner" (Lasserre 1905: 128). De hecho, Barrenechea no desarrolla la descripción del genio actor a partir de la edición alemana de GOA, sino que se apoya en la versión ofrecida por el escritor galo, quien ubica estos desarrollos de Nietzsche en el contexto de un cuestionamiento general de la posibilidad misma del drama musical. Lasserre interpreta al "genio actor" como una figura que, en lugar de resolver los delicados problemas estéticos de una obra de arte integral, relativos principalmente a la simultaneidad de sus diversos elementos, pasa por encima de ellos, eludiéndolos:

> Preocupado únicamente por ejercer sobre el público la acción más fuerte y sobrecogedora, observar la pureza y las leyes propias de la expresión será la menor de sus preocupaciones; él las subordinará violentamente a su genio demoníaco, echará mano a todos los medios, procedimientos y estilos. Compensará por acumulación y prodigalidad la imperfección y, si es necesario, la grosería de cada medio; la audacia y el descaro en la confusión serán su virtud seductora, lo propiamente suyo. (Lasserre 1905: 159)

Mediante una serie de referencias al mencionado capítulo "Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)", el crítico galo advierte el origen del conocido *topos* nietzscheano, blandido sobre todo en los opúsculos de 1888, que hace de Wagner un "actor frustrado" [*versetzter Schauspieler*; *acteur déclassé*] (Lasserre 1905: 160; véase GOA X: 431 y KSA 7: 756, 32[8]).[50] En una dirección que reconstruye la argumentación de los aforismos tratados por Lasserre y que da paso a una

[50] En una descripción de algunas de las invectivas esgrimidas en *El caso Wagner*, Barrenechea da cuenta de la caracterización nietzscheana del compositor como "un incomparable histrión, el más grande de los mimos" (Barrenechea 1914: 140). No es casual que el crítico argentino se detenga en el apartado octavo de la carta de Turín para

modulación personal y psicológica en la crítica del "genio actor", Barrenechea constata:

> en vez de ser [Wagner] un poeta trágico, reformador de la moral y de las costumbres, con que él [Nietzsche] había soñado, no era más que un hombre de teatro, un operista de inmenso genio. Vanidoso y egoísta, en vez de ambicionar el cambio radical de los fundamentos mismos sobre los que reposan la sociedad y el arte contemporáneos, no deseaba otra cosa que el triunfo de sus óperas desproporcionadas y excesivas. Excesivo, tal es el adjetivo con que clasifica en sus notas inéditas al arte wagneriano. Le parece que Bach y Beethoven son "naturalezas más puras'" que Wagner. Duda de Wagner no ya como artista "integral", sino hasta como especialista, es decir, como poeta, músico, dramaturgo, y hasta como esteta y pensador. Le parece que en el arte de su amigo lo irregular y lo exagerado del esplendor y de lo ornamental, dan la impresión de la riqueza y del lujo. (Barrenechea, 1914: 130)[51]

parafrasear el rebajamiento al que Wagner somete a la música en el drama: "Wagner no era músico por naturaleza. Lo demostró sacrificando toda regla y, hablando con mayor precisión, todo estilo en música para convertirla en lo que él necesitaba, en medio de expresión [*Mittel des Ausdrucks*; *moyen d'expression*], en refuerzo de la poesía, de la sugestión, del elemento pintoresco psicológico. En este punto Wagner se nos presenta también como un inventor y un innovador de primer orden; *aumentó hasta lo infinito el poder expresivo de la música*; es el Víctor Hugo de la música considerada como lenguaje, suponiendo que en determinadas circunstancias la música pueda dejar de ser música trocándose en lenguaje, en instrumento, en *arcilla dramatúrgica*" (Barrenechea 1914: 140; véase Nietzsche 1899: 35-36; KSA 6: 30).

[51] Véase también Barrenechea (1915: 160-161; 1918b: 201; 1941: 131). En función de su conocimiento de los escritos revolucionarios de Wagner, Barrenechea bien podría haber estimado aquí el gesto nietzscheano de señalar el "lujo" [*Luxus*] como una característica del arte wagneriano, propiedad que el compositor achaca al arte moderno propio de la burguesía.

Observaciones que el autor de las Intempestivas "guarda para sí", el énfasis barrenechiano sobre lo "excesivo" y la propensión a la "riqueza y el lujo" revelan, además, trazos del aforismo 360 (GOA X: 453-454), donde Nietzsche identifica las "tendencias peligrosas" de Wagner como las típicas de un "actor dramático" [*Dramatiker*]. Comentado y analizado también por Lasserre, el pasaje suma a la falta de mesura y a la ostentación del compositor, las características de una envidia que lo empuja a sentirse necesario en la comparación con otros artistas y que lo irrita frente al éxito ajeno; una capacidad de comprensión del otro que le permite, en última instancia, dominarlo; y una gran destreza en el arte del engaño, relacionada con la intención de tener siempre la razón. El crítico francés incluye al aforismo 360 entre las "indicaciones psicológicas acertadas" que desenmascaran el uso wagneriano del arte al servicio de un instinto tiránico de dominación y que instalan la incómoda pregunta: ¿a quién describe Nietzsche en *Richard Wagner en Bayreuth*? (Lasserre 1905: 186-187). La respuesta de Barrenechea, en concordancia con su interpretación de la unidad del pensamiento nietzscheano, recurre al propio filósofo: "en todos aquellos de sus pasajes [de la cuarta Intempestiva], que son decisivos en cuanto a la significación psicológica sólo se trata de mí, – se puede substituir mi nombre o la palabra Zaratustra allí donde el texto lleva la palabra Wagner" (Barrenechea 1914: 131).[52]

Eludida la fuente en el artículo barrenechiano, habría razones cronológicas para suponer que se trata de una cita de *Ecce Homo*,[53] pero en realidad Barrenechea reproduce aquí una traducción de Lasserre de la biografía de Elisabeth, donde se echa mano al manuscrito de la

[52] Véase también Barrenechea (1916: 181) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 161; 1918b: 202-203; 1941: 132.

[53] Véase por ejemplo Nietzsche (1908-1909: 630-631).

autobiografía.[54] Con la intención de seguir al francés, Barrenechea entiende que allí donde el escrito sobre la empresa de Bayreuth esboza los caracteres del artista dionisíaco, por ejemplo en el elogio de un "sentido trágico" en el arte wagneriano (KSA 1: 453), la descripción vale verdaderamente para Nietzsche o Zaratustra. Lasserre, por su parte, opone cierta resistencia a seguir en este punto al filósofo alemán, principalmente porque toma en consideración la tesis psicológica de Nietzsche acerca de la doble naturaleza wagneriana, tendida entre una voluntad indómita y tiránica que reclama cada vez más poder y un talante creador e inocente promovido por un espíritu de amor y bondad (KSA 1: 437). "[Estos rasgos] no se adecuan de ningún modo a Nietzsche", disiente Lasserre (1905: 187), aunque concede la posibilidad de que, en otros aspectos menos evidentes y más ambiguos, Nietzsche se busque inconscientemente a sí mismo en los héroes que aparenta ensalzar (Lasserre 1905: 196).

Además de la importante incidencia de Lasserre en la ponderación barrenechiana de los escritos póstumos, valga también señalar la lectura de *Apollôn ou Dionysos*, de Ernest Seillière (1905), conforme a la cual Barrenechea ilustra sucintamente una caracterización nietzscheana del compositor que anticipa los desarrollos posteriores de los opúsculos de 1888. En la segunda parte de las "Notas para una biografía psicológica", el crítico argentino menciona algunos apuntes privados sobre Wagner y su arte que anunciarían las páginas "violentas pero justas" de *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner* y un pasaje de la primera edición de *La voluntad de poder*, correspondiente al fragmento 460. A propósito de esta última obra, cita Barrenechea:

[54] Véase Lasserre (1905: 171); Förster-Nietzsche (1897: 259). Así lo demuestra, por un lado, la extensión precisa de la cita barrenechiana, idéntica a la propia de Lasserre; y por otro, las similitudes terminólogas y sintácticas que descartan por completo las versiones francesas y castellanas de *Ecce Homo* y confirman una estrechísima cercanía con la versión lasserreana.

> Alrededor de 1876 –cuenta el mismo Nietzsche en la «Voluntad de poder»– sentí el espanto de ver comprometido todo lo que había sido hasta ahora entonces mi ideal, a lo que había ido a mi querer. Fue en estos momentos que adiviné a donde iba a parar Wagner: y estaba unido a él por todos los lazos de una profunda unidad de vistas, por la imposibilidad de reemplazarle y por el absoluto desenlace que se me presentaba. Hacia la misma época sentíme como *encerrado* en la prisión de mi filología y de mi profesorado, un azar y una desgracia disyuntiva de mi existencia. Me sentí fatigado, agotado y no sabía cómo librarme de todo ello. Entonces comprendí que mi instinto me llevaba hacia lo contrario de lo que había deseado Schopenhauer: hacia la justificación de la vida hasta en lo que tiene de más terrible, de equívoco y engañador. (Barrenechea 1909b: 537; véase Nietzsche 1903, II: 259-260; KSA 12: 354-355, fr. 9[42])

En lo que constituye la primera mención de Barrenechea a *Der Wille zur Macht*, referencia apoyada en la traducción de Henri Albert,[55] su intención consiste en señalar las marcas de ese "espanto" [*Schreck*; *frayeur*] en ciertas "notas de 1874". Pero en lugar de penetrar aquí en los póstumos correspondientes, nuestro autor compendia las expresiones nietzscheanas sobre Wagner siguiendo tácitamente una caracterización realizada por Seillière: en el orden de lo privado, el compositor aparece como "comediante" [*comédien*], "estático [sic] peligroso" [*extatique dangereux*], "poeta más que discutible" [*poète discutable*], "vanidoso incorregible" [*incorrigible vaniteux*] y "destilador de veneno" [*distillateur de poison*], entre otros (Barrenechea 1909b: 537).[56] A diferencia de los artículos posteriores a 1913, separados de la notas de *Renacimiento* por el viaje a Europa y un nuevo acceso a las fuentes relacionado con la visita al Archivo Nietzsche,

[55] Véase Nietzsche (1903, II: 259-260).
[56] Véase Seillière (1905: 83).

Barrenechea remite en 1909 a la lectura de un crítico, con cuya interpretación de la relación entre el filósofo y el músico tampoco lidia, debido a que Seillière considera impenetrable el periodo de la vida de Nietzsche comprendido entre 1874-1876, en parte a causa de la "imaginación patológica" de Nietzsche (Seillière 1905: 84 ss.).

Escoltado por las ilustraciones que de los póstumos realizan principalmente Orestano, Lasserre y, en menor medida, Seillière, Barrenechea pretende mostrar cómo la ruptura pública con Wagner fue preludiada por un deslinde originario y progresivo en el orden de las ideas estéticas. La vivencia de Bayreuth, en la que el filósofo experimentó con inusitada contundencia la chocante vanidad de Wagner, las extravagancias de Luis de Baviera y la ridícula actitud de un Liszt rodeado de una cohorte de "mujeres histéricas", todo ello desvaneció en el compositor la investidura de poeta trágico, largamente proyectada por el joven panegirista, y reveló en el fondo a un simple operista vanidoso y mundano (Barrenechea 1914: 132; véase Seillière 1905: 104 ss.).

Resulta interesante reparar aquí en la lectura que Barrenechea realiza del aforismo 98 de *La gaya ciencia*, en el que Nietzsche ensaya una interpretación de *Julio César* de Shakespeare. La intención del argentino es exponer el paralelismo que el filósofo ve reflejado entre su propio vínculo con Wagner y la relación de Bruto y César. El aforismo tiene por objeto la "independencia del alma", para Nietzsche el concepto más temible de "la más alta moral", en virtud de la que Bruto sacrifica al emperador. A esa independencia y a su portador, entiende Nietzsche, consagra el poeta inglés su mejor tragedia, de modo que en la medida en que Shakespeare eleva la figura de César, aún mayor es el valor que guarda para Bruto. Barrenechea afirma entonces:

> Si la altura en la que el dramaturgo coloca a César es, dice Nietzsche, el honor más subtil que podría hacer a Brutus, paralelamente puedo decir que la situación única que en el mundo correspondía a Wagner, agiganta el honor que sobre Nietzsche recayó al liberarse de Wagner. (1914: 134).[57]

Podríamos agregar que del mismo modo en que Barrenechea lee el análisis nietzscheano como un testimonio de vida, lectura que se posiciona en el punto de vista de la biografía psicológica, lo mismo intenta Nietzsche con Shakespeare y su obra. En la segunda parte del aforismo, que el argentino deja de lado, el filósofo se pregunta: "¿estamos quizás ante un oscuro acontecimiento, ante una aventura de la propia alma del poeta que permaneció desconocida, y de la que sólo podía hablar por medio de signos?" (KSA 3: 452). En este sentido, Barrenechea no haría sino rastrear los signos que Nietzsche ha dejado en el reverso de la obra publicada.

Para dar finalmente cierre a la etapa previa al rompimiento definitivo, nuestro autor remite, mediante una paráfrasis de dos aforismos del tomo X de GOA pertenecientes a la sección "Aus den Vorarbeiten zu „Richard Wagner in Bayreuth"" [De los preparativos para «Richard Wagner en Bayreuth»],[58] a algunos "elementos reaccionarios" del compositor:

> Señala [Nietzsche] con profunda repugnancia en el arte de Wagner ciertos elementos reaccionarios, su simpatía por la Edad Media y el Cristianismo, sus tendencias Budistas, su amor de lo maravilloso y su excesivo patriotismo alemán. Llega a formular también juicios severos sobre su vida política, sobre su antisemitismo, sobre sus relaciones con los revolucionarios de 1848 y con el rey Luis II. (Barrenechea 1914: 130; véase GOA X: 443, 457-458)[59]

[57] Véase también Barrenechea (1916: 186) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 165; 1918b: 208-209; 1941: 135.

[58] La datación de Barrenechea no es del todo correcta, puesto que el aforismo 360 de GOA (X: 453-454) corresponde a la fusión de dos fragmentos póstumos pertenecientes al verano de 1875 (KSA 8: 191-192, 11[5-6]). El subtítulo del mencionado capítulo de GOA, además, aclara que los textos datan de "(1875/76)".

4. CONSIDERACIONES FINALES

En el recorrido realizado nos hemos ocupado en mostrar que Barrenechea conocía la metafísica artística de *El nacimiento de la tragedia*, pero la concebía como una aprehensión inauténtica de la estética nietzscheana, especialmente en función de la incompatibilidad entre la concepción del drama musical wagneriano (incluso bajo la formulación del *Beethoven*) y el concepto metafísico de música absoluta heredado de Schopenhauer. De estos primeros señalamientos hemos extraído la anticipación de que, para el autor del *Ensayo*, Nietzsche habría mantenido siempre una concepción de la música en pugna con la wagneriana, conjetura que nos hemos encargado de fundamentar remitiéndonos a la interpretación barrenechiana de la irrupción biográfica de Wagner como una torsión de los planes helenistas originales del joven filólogo y a la remisión del argentino a las notas privadas del período comprendido entre *El nacimiento de la tragedia* y *Richard Wagner en Bayreuth*.

Ya sea en la superficie de los textos publicados o en el trasfondo de los escritos inéditos y póstumos, Barrenechea echa luz sobre el modo en que "el abismo había ido abriéndose poco a poco" (1914-1915: 57), desde el cultivo temprano del clasicismo musical hasta la época de inauguración del Festival de Bayreuth, pasando por la fulgurante

[59] Véase también Barrenechea (1916: 180-181) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 161; 1918b: 202; 1941: 131. Para los fragmentos póstumos, véase KSA 7: 766, 32[39]; KSA 8: 190-191, 11[4].

atracción y apego a la figura de Wagner. A propósito de cuáles serían las afirmaciones más personales y audaces de Nietzsche, afirmaciones que demostrarían la unidad de tendencia y la coherencia interna del pensamiento nietzscheano en torno a la música, vale responder, al menos de forma preliminar, que, conforme a la lectura de Barrenechea, esas afirmaciones se hallan estrechamente relacionadas con una crítica de la legitimidad estética del drama musical wagneriano. Reconocida por el crítico argentino en el fragmento póstumo que describe la figura del "genio actor", la crítica se fundamenta en que el drama musical sólo puede erigirse a costa de un rebajamiento de la música a medio de expresión, un precio a pagar que no sólo va contra la imagen del arte sonoro presentada por Wagner en su *Beethoven*, hecho que sugeriría que el compositor no ha superado la crítica a la música absoluta esgrimida en *Ópera y drama*, sino que también demostraría una inquietante similitud entre el drama musical y el arte operístico, profundamente vituperado este último tanto por el joven Nietzsche como por el mismo Wagner. Barrenechea entrevé en la argumentación póstuma inmediatamente posterior a la publicación de *El nacimiento de la tragedia* que la misma crítica wagneriana a la ópera vale también para el drama musical, equivalencia que abona la sospecha de que todo arte que intente una mixtura entre elementos artísticos tan diversos como el sonido, el gesto y la palabra se halla destinada a pervertir la jerarquía estética de la música. En este contexto, tal como piensa Lasserre, el genio actor no haría otra cosa más que pasar por encima de los problemas suscitados por la simultaneidad de estos elementos y por el sometimiento de la música a medio expresivo de instancias extramusicales, desatendiendo así "la pureza y las leyes propias de la expresión", en pos de servir al instinto dominante de una personalidad megalómana, vanidosa y frustrada. De allí la concepción barrenechiana de Wagner como una distracción de los planes helenistas del joven filólogo y la comprensión del

derrotero que lleva a Nietzsche a escribir las duras páginas contra el compositor hacia 1888.

Al mismo tiempo, Barrenechea podía hacerse una idea de que, tanto en la argumentación completa del fragmento en cuestión como en el análisis de Lasserre, si bien Nietzsche articula la problematización del arte wagneriano aún sobre un andamiaje conceptual schopenhaueriano, ofrece asimismo indicios de disentir con la fundamentación metafísica de la ópera tal como se halla expuesta en *El mundo como voluntad y representación* y que hace de la acción escénica un ejemplo análogo del contenido universal expresado por el entramado sonoro. En estas tensiones develadas por los fragmentos póstumos, el crítico argentino pretende denunciar el carácter inauténtico de la metafísica de artista característica de la ópera prima nietzscheana, según la cual la naturaleza dionisíaca de la música dota a la obra de arte trágica "se reproduce la metafísica del mundo". En este sentido, es importante aclarar que, en la crítica del "genio actor", Nietzsche no cuestiona el concepto metafísico de música absoluta, por lo que el contraste con la obra sobre la tragedia no adquiere aún toda su dimensión. Será en otros pasajes donde Barrenechea entrevea un potencial deslinde de la filiación metafísica del arte sonoro – pero eso ya es tema de otra investigación.

REFERENCIAS

ADLER, Guido (1909), *Richard Wagner conférences, faites à l'université de Vienne et revues pour la traduction française*, trad. de Louis Laloy (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

B. (1904), "Nirvana", *Diario Nuevo*, I, 104: 2.

BARRENECHEA, Mariano Antonio (1909a), "Nietzsche. Desenvolvimiento", *Renacimiento*, I, II, 6: 297-308.

____ (1909b), "Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica (Continuación)", *Renacimiento*, I, II, 7: 532-546.
____ (1910a), "Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica (Continuación)", *Renacimiento*, I, III, 8: 13-24.
____ (1910b), "Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte", *El Monitor de la Educación Común*, XXIX, 456: 614-633.
____ (1913), "La amistad de Federico Nietzsche y Ricardo Wagner", *Nosotros*, VII, X, 48: 113-124.
____ (1914), "Federico Nietzsche y Ricardo Wagner", *Nosotros*, VIII, XIV, 60-61: 19-33 y 126-145.
____ (1914-1915), "Ensayo sobre Federico Nietzsche", *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XVII, tomos XLIX-L, diciembre-febrero, 513-548, 47-101 y 265-306. [2da edición: 1915; 3ra edición: 1918b; 4ta edición: 1941].
____ (1915), *Ensayo sobre Federico Nietzsche*, 2da edición (Buenos Aires: Edición de la Revista "Nosotros").
____ (1916), *Música y literatura* (Valencia: Prometeo).
____ (1918a), *Historia estética de la música*, 1ra edición (Buenos Aires: Cooperativa Ed. Buenos Aires).
____ (1918b), *Ensayo sobre Federico Nietzsche*, 3ra edición (Madrid: Editorial-América).
____ (1941), *Federico Nietzsche, su vida y su obra*, 4ta edición (Buenos Aires: Claridad).
____ (1943), "Argentinos en Londres: Nacionalismo musical", *Nosotros*, 2da época, VIII, XXII, 90: 239-255.
____ (1947), *Argentinos en Londres* (Buenos Aires: Edición del Autor).
DAHLHAUS, Carl (1999), *La idea de la música absoluta*, trad. de Ramón Barce Benito (Barcelona: Idea Books).
FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth (1895), *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 1er tomo (Leipzig: C. G. Naumann).
____ (1897), *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2do tomo, primera sección (Leipzig: C. G. Naumann).

KOEGEL, Fritz (1895a), "Nachbericht", en GAK (IX: 373-385).
____ (1895b), "Nachbericht", en GAK (X: 453-478).
LASSERRE, Pierre (1905), *Les Idées de Nietzsche sur la Musique* (París: Société du Mercure de France).
LICHTENBERGER, Henri (1900), *La philosophie de Nietzsche*, 5ta edición (París: Félix Alcan). [Primera edición: 1898]
MEYER, Richard M. (1913), *Nietzsche. Sein Leben und seine Werke* (Múnich: C. H. Beck).
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1894-1897), *Nietzsche's Werke* [GAK], 12 tomos, ed. de Fritz Koegel (Leipzig: C. G. Naumann).
____ (1899), *Le Crépuscule des idoles. – Le Cas Wagner. – Nietzsche contre Wagner. – L'Antéchrist*, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
____ (1899-1926), *Nietzsche's Werke* [GOA], 19 tomos, ed. de Arthur Seidl, Otto Weiss *et al.* (Leipzig: C. G. Naumann).
____ (1900), *El origen de la tragedia ó helenismo y pesimismo*, trad. "directa del alemán" por Luis J. García de Luna (Madrid: B. Rodríguez Serra).
____ (1901a), *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. de Jean Marnold y Jacques Morland (París: Société du Mercure de France).
____ (1901b), *Le gai Savoir. («La gaya Scienza»)*, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
____ (1902-1909), *Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe* [GB], 5 tomos, ed. de Elisabeth Förster-Nietzsche *et al.* (Berlín: Schuster & Loeffler).
____ (1903), *La Volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, dos tomos, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
____ (1908-1909), *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, trad. de Henri Albert, *Mercure de France*, 19-20, LXXVI- LXXVII, 274-278: 196-214, 398-415, 619-639, 50-69 y 244-263.
____ (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari

(Berlín: Walter de Gruyter). [Corregida y digitalizada en http://www.nietzschesource.org/]

____ (2008-2010), *Fragmentos póstumos*, 4 volúmenes, trad. de Luis E. de Santiago Guervós, Manuel Barrios, Jaime Aspiunza, Jesús Conill Sancho, Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).

____ (2009), *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, basada en la edición crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín/Nueva York, de Gruyter 1967, ed. de Paolo D'Iorio. [Disponible en http://www.nietzschesource.org/]

____ (2011-2016), *Obras completas*, 4 volúmenes, trad. de Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares, Luis E. de Santiago Guervós, Marco Parmeggiani, Juan Luis Vermal, Jaime Aspiunza, Manuel Barrios, Kilian Lavernia Biescas y Alejandro Martín Navarro, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).

____ (2012), *Correspondencia,* 6 volúmenes, trad. de Luis E. de Santiago Guervós, Andrés Rubio, Marco Parmeggiani, Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, ed. de Luis E. de Santiago Guervós (Madrid: Trotta).

ORESTANO, Francesco (1903), *Le idee fondamentali di Federico Nietzsche nel loro progressivo svolgimento* (Palermo: Alberto Reber).

PÉREZ, Diana & IBARLUCÍA, Ricardo (comps.) (2016), *Hechos y valores* (Buenos Aires: CIF).

S/D (1904a), "El último amor de Beethoven", *Diario Nuevo*, I, 147: 1-2.

____ (1904b), "El teatro nacional en 1904", *Diario Nuevo*, I, 150: 2.

SARQUIS, Mauro (2014), "El sentido fisiológico de la belleza: Mariano Barrenechea y la estética de Nietzsche", *Boletín de Estética*, XI, 26: 5-46.

____ (2016), "La filiación nietzscheana y evolucionista de la estética de Mariano Barrenechea", en Pérez & Ibarlucía (2016: 143-159).

SCHOPENHAUER, Arthur (1986), *Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke* [SSW], 5 tomos, ed. de Wolfgang Freiherr von Löhneysen (Fráncfort: Suhrkamp).

____ (2004-2005), *El mundo como voluntad y representación*, 2 tomos, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta).

SEILLIERE, Ernest (1905), *Apollôn ou Dionysos. Étude critique sur Frédéric Nietzsche et l'utilitarisme impérialiste* (París: Libraire Plon).

WAGNER, Richard (1849), *Die Kunst und die Revolution* (Leipzig: Otto Wigand).

____ (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand).

____ (1869), *Oper und Drama*, 2da edición (Leipzig: J. J. Weber). [Primera edición: en 3 partes, 1852]

ZOCCOLI, Ettore G. (1898), *Federico Nietzsche. La filosofía religiosa. La Morale. L'Estetica* (Modena: G. T. Vincenzi e Nipoti).

Nota Crítica

Hugo Francisco Bauzá es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y por la Université de Paris IV (Sorbonne). Director del Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, es profesor consulto de la Universidad de Buenos Aires y profesor titular de. Historia de la cultura clásica en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín. Es autor de numerosos trabajos, entre los que destacan: *El imaginario clásico: edad de oro, utopía y Arcadia* (1993), *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (1997), *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica* (1998), *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica* (2005), *Miradas sobre el suicidio* (2018) y *Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito, culto e imagen* (2022). Correo electrónico: hfbauza@yahoo.com.ar

CELAN / HEIDEGGER
Evocación del encuentro del 25 de julio de 1967

· *Hugo Francisco Bauzá* ·

Hugo Francisco Bauzá
Academia de Ciencias de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín

Celan / Heidegger. Evocación del encuentro del 25 de julio de 1967[*]

DOI: 10.36446/be.2024.68.391

Resumen
El texto evoca el encuentro entre Paul Celan y Martin Heidegger que tuvo lugar el 25 de julio de 1967 que, a pesar de la admiración mutua por la poesía, especialmente la de Hölderlin, estuvo marcado por tensiones no resueltas. En el camino de las interpretaciones de Georg Steiner, Rüdiger Safranski, Ezra Pound, Walter Otto y John Banville, entre otros, esta nota hace converger, a partir de lo que puede suponerse en aquella reunión en la cabaña de la Selva Negra, la relación de Heidegger con su pasado nazi, la experiencia del Holocausto en la vida de Celan, el papel del lenguaje y la nominación y el concepto e importancia del silencio.

Palabras clave
Poesía; Hölderlin; Silencio; Lengua alemana

Celan / Heidegger. Evocation of the July 25, 1967 Encounter

Abstract
The text recalls the meeting between Paul Celan and Martin Heidegger that took place on July 25, 1967, which, despite their mutual admiration for poetry, especially that of Hölderlin, was marked by unresolved tensions. Following the interpretations of Georg Steiner, Rüdiger Safranski, Ezra Pound, Walter Otto, and John Banville, among others, this essay brings together, based on what can be inferred from that meeting in the Black Forest cabin, Heidegger's relationship with his Nazi past, the experience of the Holocaust in Celan's life, the role of language and nomination, and the concept and importance of silence.

Keywords
Holocaust; Poetry; Hölderlin; Silence; German language

Recibido: 30/08/24. Aprobado: 16/09/24.

[*] El presente escrito retoma, ampliado, y con el añadido de notas, el artículo subido al portal de INFOBAE el 25 de julio de 2024 (Bauzá 2024).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Cuando en el verano de 1967 el germanista Gerhart Baumann –autor de *Erinnerungen an Paul Celan*– preparaba una lectura con Paul Celan en la Universidad de Friburgo, invitó al filósofo Martín Heidegger, a quien sabía admirador del poeta, a que asistiera al acto. Recibió como respuesta: "Hace tiempo que deseo conocer personalmente a Paul Celan. Él es el que está más adelantado y el que más retirado se mantiene […] Sería saludable poder enseñar a Paul Celan también la Selva Negra" (Safranski 1997: 484). El célebre filósofo contaba entonces con 78 años; el poeta, no menos célebre dado que para entonces ya había obtenido el premio Büchner, la más importante distinción literaria en lengua alemana, con 47 (Celan había nacido en Czernowitz, entonces reino de Rumania, hoy Ucrania, en 1920). Se tenían una admiración mutua, centrada fundamentalmente en la poesía. Heidegger buscaba en ella *lo que la filosofía sola no podía brindarle* y es por ello que alababa a los presocráticos, cuyo pensamiento está volcado en poesía, el lenguaje sublime. En la conversación que ambos mantuvieron en la cabaña de Todtnauberg, propiedad de Heidegger,[1] en el corazón de la Selva Negra, imaginada por el escritor irlandés John Banville, este pone en boca de Heidegger: "Escribí alguna vez que toda mi obra no era más que un esfuerzo por decir filosóficamente lo que Rilke había dicho ya poéticamente" (Banville 2024: 9).

[1] Contrariamente a lo que pueda imaginarse, era una cabaña sencilla, carecía de agua corriente y, en sus orígenes, incluso de luz eléctrica. Se extraía el agua de un pozo, tal como se menciona en una de las más célebres composiciones de Celan –"Todtnauberg"–, escrita luego de haber visitado el refugio del filósofo; en ella habla de "el trago del pozo con el / dado de estrella encima".

En tal sentido evoco el parecer del poeta Ezra Pound cuando, remitiendo al vínculo raigal en alemán de los términos *dicten* [condensar] y *Dichtung* [poesía], Pound señala que "la poesía es la forma más condensada de la expresión verbal" (1968: 30).

Al respecto, cuando el novelista y diplomático argentino Abel Posse visitó al filósofo en ese retiro, mantuvo con él un diálogo tan parco como sustancial. Sabine Langenheim, viuda del escritor y quien entonces ofició de traductora (Heidegger no sabía español y Posse no conocía la lengua de Goethe), me refirió, palabras más, palabras menos, que fue el siguiente: "Ilustre Maestro, ¿cómo iniciar a un joven en el estudio de la filosofía?" La respuesta fue: "Leer a los presocráticos". Y después, prosiguió preguntándole: "Nada más". El escritor evoca ese encuentro en un sustancioso artículo que dedicó al filósofo, publicado en el diario *La Nación* en 1975.

La lectura en el auditorio de la Universidad, a la que asistieron más de mil personas, tuvo lugar el 24 de julio. Heidegger se sentó en la primera fila del vasto anfiteatro. Concluido el acto, el filósofo se acercó al poeta felicitándolo y entregándole un ejemplar de *Was heisst Denken*? [¿Qué significa pensar?]. Celan, sorprendido, agradeció el gesto, aunque se lo vio un poco perturbado. Alguien se acercó a tomarles una fotografía, mas el poeta rehusó pues no quería ser retratado junto al filósofo por razones muy comprensibles: los separaban graves desencuentros político-ideológicos; sin embargo, los unía el *thaûma* [admiración] ante la poesía, especialmente la de Hölderlin, el poeta visionario de orillas del Neckar. Entre ellos, la poesía del citado lírico "se impone como el ámbito de reconciliación", según

formula Pablo Gianera.[2] Ambos, Celan y Heidegger, participaban del sentido fundante de la poesía tal como lo plasmó el citado lírico en el conocido poema "Brot und Wine" [Pan y vino], dedicado a Heinze, donde habla de un tiempo de indigencia en un mundo carente de dioses. En dicha composición, Hölderlin, al preguntarse "*wozu Dichter in dürftiger Zeit?*" [¿para qué poetas en estos tiempos de miseria?] responde "Pero son –me dices–, semejantes a los sacerdotes del dios de las viñas / que en las noches sagradas andaban de un lugar en otro" (Hölderlin 1977: 69).

Pasado ese difícil momento, que Heidegger respetuosa y silenciosamente comprendió, invitó al poeta a que al día siguiente –es decir, el 25 de julio– visitara su cabaña, tan modesta como famosa, de la Selva Negra. Celan, que al principio se mostró dubitante, finalmente aceptó.

La duda procedía del hecho de que, en esencia, estaban en veredas opuestas. Celan, por ser judío, había sido víctima de las atrocidades del nazismo (sus padres perecieron en un campo de concentración: su progenitor, por tifus; su madre de un tiro que le dispararon debido a que, por razones de salud, al no poder trabajar, era un estorbo; en cuanto al poeta, también él sobreviviente de un campo de trabajos forzados, del que logró escapar). Heidegger, por el contrario, había sido miembro del Partido nacionalsocialista y, en el '33, aceptado el Rectorado de la Universidad de Friburgo, en un momento crítico de la historia alemana: el comienzo de la horrorosa barbarie.

[2] Así lo expresa en el artículo "Las sendas perdidas del encuentro entre Martin Heidegger y Paul Celan", publicado en el portal de *El diletante* (10.VII.2024), que llega a mi conocimiento luego de publicado mi artículo en el portal de INFOBAE.

Estuvieron varias horas a solas (se sabe que luego comieron en una fonda pueblerina junto con el citado Baumann que había llevado al poeta en su coche). No hay datos precisos sobre lo que en ese encuentro se dijo, todas son meras conjeturas, aunque podamos intuirlo. ¿Acaso sobre la poesía ontológica del admirado Hölderlin *como manera delicada de eludir toda referencia al pasado sombrío y luctuoso que los separaba*? Celan, probablemente, esperaría del filósofo un *mea culpa* o, al menos, una suerte de explicación sobre su adhesión al Nacionalsocialismo. ¿Le sorprendería y debería angustiarle que omitiera referirse a la *shoá* y más aún, que no condenara explícitamente la "solución final" concertada en la aberrante "Conferencia de Wannsee" del 20 de enero de 1942 donde se planeó el exterminio de los judíos? Georg Steiner (2004) considera ese silencio del filósofo como "un silencio astuto".

La esperada *retractatio* no tuvo lugar, según deducimos del contenido de un poema clave: "Todtnauberg", sugerente composición sobre el genocidio.[3] En él Celan remite a la sensación, inquietante y perturbadora, que le produjo la visita a la cabaña. Ya con antelación, en otra composición de 1945 –"Todesfuge" [Fuga de la muerte], incluida en *Mohn und Gedächtnis* [Amapola y memoria] de 1952 (Celan 2020: 63)–, había anticipado su parecer sobre las impresiones que recogería de un encuentro semejante. Para John Felstiner –el prestigioso *scholar* de Stanford– ese poema se impone como "el Guernica de la literatura de la posguerra", composición que el mismo Celan "consideró como un lamento moral del Arte contra la Historia" (Ortega 2020: 21).

[3] En la citada composición alude a la esperanza "en una palabra que adviene / de alguien que piensa, / en el corazón".

Hay datos que indican que, pese al silencio del filósofo sobre la cuestión capital de la que hablé, la relación entre ambos se mantuvo respetuosa y hasta, me atrevería a decir, cordial al punto de que, más tarde, Heidegger lo invitó a una travesía por el alto Danubio, para peregrinar tras los pasos del mutuamente admirado Hölderlin. Hubo otros encuentros fugaces y el cruce de epístolas, algunas perdidas, pero el viaje no pudo concretarse ya que Celan se suicidó en la primavera de ese año, fue el 20 de abril. El poeta, que entonces vivía en París, se arrojó a las aguas del Sena desde el puente Mirabeau, aquel puente celebrado por Guillaume Apollinaire en una composición hoy famosa, "Le pont Mirabeau".

Rüdiger Safranski, en la muy documentada biografía que escribió sobre el destacado pensador con el "significativo" título *Ein Meister aus Deutschland. Martin Heidegger und seine Zeit* [Un maestro de Alemania. Martín Heidegger y su tiempo] refiere que el último encuentro entre estos dos *maîtres à penser* ocurrió el Jueves Santo de 1970. En él, Celan le leyó algunos poemas, tras lo cual, al comentarlos, ocurrió un incidente aparentemente menor, por el que el poeta se retiró abatido. Baumann, inseparable amigo de ambos, que estuvo presente en esa ocasión, al despedirse de Heidegger recuerda que este, no sin inquietud, le comentó "Celan está enfermo, incurablemente enfermo" (Safranski 1997: 485-486). Poco después, el poeta se despedía de este mundo.

A propósito de *El libro de horas* (1905), donde Rilke aborda la cuestión de la *muerte propia*, concepción que influiría en Heidegger a propósito "de la muerte como la posibilidad más señera del *Dasein* y expresión de la más radical libertad, la *libertad para la muerte*" (Rebok-Holz 2023: 147), la extrema determinación de Celan es un testimonio palpable de la decisión de su propia muerte.

Celan sentía, a la vez, admiración y rechazo por el filósofo. La admiración se debía al deslumbramiento por la hondura de su pensar; el rechazo, por sus ideas políticas. Es conocida la anécdota según la cual, cuando el hegeliano Otto Pöggeler preguntó al poeta si podía dedicarle su libro sobre el filósofo, Celan aceptó el volumen, pero no quiso la dedicatoria pues no deseaba vincular su apellido con el de Heidegger. Sin embargo, merece destacarse que leyó en profundidad la obra de este pensador tal como se advierte en las notas que de puño y letra incorporó en los volúmenes de su autoría. La angustiante paradoja de Celan obedecía a tener que expresarse en la lengua de quienes habían torturado y asesinado a sus padres, siendo la muerte para él un "amo salido de Alemania", frase "resonante" que, con el tiempo, se aplicó a Heidegger, según anota Steiner, apoyándose en el referido poema "Todesfuge". Pongo énfasis en que en su poesía está siempre latente la experiencia de la muerte, diría, incluso, de una muerte próxima.

Volviendo a lo que pudieron haber hablado en el encuentro del 25 de julio en la referida cabaña, considero clave el parecer del mencionado Steiner, que lo juzga "misterioso" y cubierto por una capa impenetrable de silencio. Este estudioso sostiene que el silencio se debió a la "reticencia casi patológica de aquél (Celan) y a la reserva altanera de éste (Heidegger)", tal como apunta en el artículo citado.

El "caso Heidegger" y sus ideas políticas constituyen un asunto complejo sobre el que ha corrido mucha tinta y no es mi propósito ocuparme aquí sobre el particular. Con todo, y en atención a Celan, refiero que cuando el filósofo fue Rector en la Universidad de Friburgo en el '33, por mandato superior, puso fin al contrato de Edmund Husserl como profesor debido a su condición de judío, no obstante haber sido discípulo de aquel, tal como destacó en la dedicatoria de la primera edición de *Ser y tiempo* donde consignó: "A Edmund Husserl en señal de veneración y amistad. Todtnauberg, en la Selva Negra, 8 abril 1926" (véase Heidegger [1927] 1997). Sin embargo, a la hora de la segunda edición de esa *obra monumental*, por consejo del editor, suprimió esa dedicatoria. ¡Ambos, hechos deleznables!

En sentido contrario, hay que destacar cierta valentía al haberse opuesto abiertamente a la designación en la Facultad de Filosofía de un decano nazi como refiere su discípulo, el filólogo Karl L. Reinhardt. También su renuncia al cargo luego de diez meses de agitada labor, lo que en ese momento crítico no dejaba de ser riesgoso: era como situarse al otro lado del régimen. Se ve en su proceder una actitud ambigua.

Sobre su aceptación del Rectorado, el citado Safranski (1997: 304) argumenta que lo hizo porque pretendió "la transformación nacionalsocialista de las universidades", como una suerte "de obra de arte" de la acción fundadora del Estado. Sobre los motivos de su pronta renuncia al cargo, las opiniones son variadas. El estudioso chileno Víctor Farias (1987) fustiga el proceder de Heidegger. Para ello se apoya en el parecer de Jürgen Habermas vertido en 1953. Este entiende que en ese año Heidegger seguía pensando como en 1935; también en el de Guido Schneeberger quien publicó viejos documentos referidos al vínculo de Heidegger con el nacionalsocialismo, partido al que estaba afiliado y del que nunca se desafilió. Más modernamente alimentan esa polémica Alain Badiou y Barbara Cassin (2011) a partir de lo que resta del epistolario entre el filósofo y Elfride, su mujer. A esa cuestión Georg Steiner añade:

> [Heidegger] encarnaba no sólo ciertos aspectos complejos y legados del nazismo, sino también la altiva convicción de que el

> alemán, el idioma de Kant, Schelling y Hegel, y el griego antiguo eran las únicas lenguas capaces de exponer y transmitir el pensamiento filosófico de primer orden. (Steiner 2004: 2)

En tal sentido comparte el parecer de Ezra Pound. Para este poeta "el gran cambio en la historia literaria europea es el paso de los lenguajes con flexión a los lenguajes no flexionados" y que "el alemán, que es la menos desarrollada, es la que retiene más flexión" (1968: 41).

El deslumbramiento de Celan por Heidegger tenía que ver con el rescate de la verdadera función del lenguaje –la nominación– y, tras esta, el desocultamiento, la búsqueda de la *alétheia* [verdad], aspecto que el filósofo entiende clave en el *Edipo rey* de su admirado Sófocles.

Sobre el desocultamiento para llegar a la verdad, conviene tener en cuenta el propósito de Sófocles en su celebrado *Edipo*. Esta pieza, una de cuyas lecturas pasa por el análisis del lenguaje, se impone como *una tragedia analítica*: hay en ella algo oculto que va revelándose. El tema de *Edipo* es la búsqueda del ser, en la que se aprecia la influencia del presocrático Parménides de Elea (no olvidemos la admiración de Heidegger por los presocráticos, como he mencionado). Quienes formulan esta exégesis analítica en la lectura del *Edipo* sofocleo –especialmente Charles Segal (2013)– siguen la interpretación heideggeriana del develamiento en pro del hallazgo de la *alétheia*. Esta lectura atiende a que Edipo va quitando, una a una, como las capas de una cebolla, las sospechas sobre su sino. Sin detenerse, sin sosegar un instante su búsqueda, por infausta que fuere, hasta alcanzar la verdad, ¡la terrible verdad!

Por otra parte, sin restarle mérito a Heidegger, el tema de la nominación había sido una de las cuestiones prioritarias del pensamiento del

filólogo Walter Otto. Este indica que la función prioritaria del lenguaje no es la comunicación –esta es una cuestión ancilar–, sino la proferición del ser. Vale decir que las cosas cobran vida en la palabra; así, pues, lo declara este ilustre clasicista: "Solamente al hablar las cosas llegan a ser reales y vivas" (Otto 2005: 80).

Otro hecho capital que enlazaba a Celan con Heidegger es la valoración del silencio: ambos entienden que este, en ocasiones, es más locuaz que las palabras. Esta paradójica apreciación ¿no podría, acaso, aplicarse al silencio del filósofo en el famoso encuentro con el poeta en la cabaña de la Selva Negra? ¿Para qué hablar? Ya se sabe lo que piensa cada uno: las palabras estarían de más. En otro orden de cuestiones, destaco que los silencios de Celan, en ocasiones, intensifican el deliberado hermetismo de sus poemas.

Tras la reunión en la cabaña, Celan compuso el memorable poema "Todtnauberg" que envió a Heidegger. Este, en una escueta misiva, tras agradecerle el envío, añadió: "Desde entonces, nos hemos dicho mucho calladamente, en un silencio mutuo" (Steiner 2004: 2). Si bien entiendo que Celan no aguardaría un *mea culpa* por parte de Heidegger sobre su pasado y, pese a que la reunión fue cordial, intuyo que el poeta debe de haber salido decepcionado, tal como parecen sugerirlo las entrelíneas del citado poema.

Sobre el famoso encuentro –¿desencuentro?– en la aludida cabaña, el laureado novelista John Banville, años ha, escribió un pequeño texto –*Conversación en las montañas*– que leyó en la B.B.C., recientemente traducido y comentado por Pablo Gianera. Transcribo *el supuesto diálogo* que el poeta habría mantenido con Baumann, según el parecer de John Banville:

> B. – "¿Entonces por qué aceptó?" – C. "No sé… ¿Porque a pesar de todo es un gran filósofo? Además, sus preocupaciones son un eco de las mías: los dos somos moradores de la casa de la lengua. (*Pausa*) Y porque tengo curiosidad de oír si ofrecerá algún tipo de descargo. B. – "No habló nunca en público de su pasado nazi. Nunca. Ni una palabra". C. – "Pero a mí, quién sabe, quizás a mí se atreva a decirme esa palabra. Veremos". (Banville 2024: 19-20)

Si bien lo tratado en dicho encuentro nos es desconocido y todas las suposiciones se reducen a mera suposición, Banville parece sugerir que más que un encuentro se trataría, antes bien, de un desencuentro, enmarcado en un silencio que, por momentos, debe haber sido embarazoso.

Referencias

Banville, John (2024), *Conversación en las montañas*, trad. y presentación de Pablo Gianera (Buenos Aires: Luz Fernández Ediciones).

Badiu, Alain y Cassin, Barbara (2011), *Heidegger*: el *nazismo, las mujeres, la filosofía*, trad. de Horacio Ponz (Buenos Aires: Amorrortu).

Bauzá, Hugo Francisco (2024), "Heidegger y Celan: 50 años de un gran ¿desencuentro? Intelectual", *INFOBAE*, 25 de julio. [Disponible en https://bit.ly/4ddiSnG]

Celan, Paul (2020), *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta).

Farias, Víctor (1987), *Heidegger et le nazisme* (París: Éd. Verdier) [Edición española: *Heidegger y el nazismo*, Barcelona: Muchnik, 1987].

Heidegger, Martin [1927] (1997), *Ser y tiempo*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera (Santiago de Chile: Editorial Universitaria).

Hölderlin, Friedrich (1977), *Poesía completa*, tomo II, trad. de Federico Gorbea, (Madrid: Libros Río Nuevo).

Ortega, Carlos (2020), "Prólogo: Que nadie testifique por el testigo", en Celan (2020: 9-35).

Otto, Walter (2005), *Las Musas*, traducción de Hugo F. Bauzá (Madrid: Siruela).

Pound, Ezra (1968). *El ABC de la lectura*, trad. de Patricio Canto (Buenos Aires, Ed. de la Flor).

Rebok-Holz, María Gabriela (2023), "Rilke y Lou Andreas-Salomé. Una relación incentivada por la poesía de la vida", en Rebok-Holz *et al.* (2023).

Rebok-Holz, María Gabriela *et al.* (eds.) (2023), *Una vida para la libertad. Lou Andreas-Salomé. Musa de Nietzsche y Freud* (Buenos Aires: Uuirto).

Safranski, Rüdiger (1997), *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, trad. de Raúl Gabás (Barcelona, Tusquets).

Segal, Charles, *El mundo trágico de Sófocles*, trad. de Albino Santos Mosquera (Madrid: Gredos).

Steiner, Georg (2004), "Exhumación del silencio", *La Nación*, "Suplemento Cultura", 12 de diciembre. [Disponible en https://bit.ly/4e1FTv8] [Edición original: "Drawn from silence", *Times Literary Supplement*, disponible en https://bit.ly/3MN8l7U]

Comentarios Bibliográficos

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Eduardo Grüner. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen, silencios del arte*. Bahía Blanca: 17grises. Colección *Mundus*, 2022, 460 páginas.

Sobre finales del año 2000, Eduardo Grüner (sociólogo, ensayista, crítico cultural argentino) decide publicar *El sitio de la mirada* (Norma 2001). Un poco más de veinte años después, la editorial 17grises reedita una versión revisada y ampliada del libro, acompañada por imágenes a color y precedida por un prefacio del psicoanalista –y amigo del autor– Jorge Jinkis, con quien compartió, junto a Luis Gusmán y Ramón Alcalde, la dirección de la revista *Sitio* (1981-1987).

Como ya señalaba el propio Grüner en el prefacio a la primera edición, el libro reúne una serie de ensayos atravesados por ciertas ideas recurrentes que le dan unidad. En tal sentido, como apunta el propio autor, el libro es "un objeto relativamente extraño: ni una colección de ensayos, ni un ensayo único, 'con planteo, nudo y desenlace'". Y en este rasgo ensayístico del pensamiento, por el que excede las formas estandarizadas de la academia sin dejar de lado la rigurosidad teórica, radica la singularidad de esta obra que responde a la inscripción ética de una escritura (*Un género culpable,* 1996) que, por su propia naturaleza formal, se revela objetivamente irreductible a una síntesis de contenidos.

Ordenado en tres secciones, *El sitio de la mirada* es la materialización de un *continuum* de pensamiento que no cesa de establecer relaciones, asociaciones y tensiones entre arte, filosofía, historia y psicoanálisis. En él se abren pasajes inesperados entre la imagen y la palabra, entre lo silenciado y lo secreto. Como si el principio activo del análisis fuera concentrar la atención en lo que la obra de arte muestra para hacer emerger lo que al mismo tiempo oculta. No casualmente sus temas son, como ratifica su subtítulo, los *secretos de la imagen* y los *silencios del arte*.

La primera sección del libro se titula provocativamente "Fetichismos de la memoria". Aborda, en términos generales, la cuestión del rol del arte –y, en particular, de la imagen– en la construcción y naturalización de imaginarios histórico-sociales, en la configuración de las ideologías y en la constitución de la memoria

Boletín de Estética 68: 99-105, 2024
ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2024.68.392

colectiva. En este sentido, muestra hasta qué punto, en esos procesos culturales, "la aparente singularidad de la 'imagen concreta' termina sacrificándose a la trascendencia de la Idea (dominante)". Pero también, con suma lucidez, identifica y examina los "contra-procesos" que de hecho "combaten el fetichismo de la memoria y transforman los modos de producción estética en campos de batalla entre la Imagen y la Materia".

La segunda sección está casi en su totalidad dedicada al cine, "*el* lenguaje estético del siglo XX". Bajo el título "La imagen en movimiento", aborda la compleja relación que ese lenguaje entabla con elementos propios de la filosofía, la literatura, las vanguardias y el psicoanálisis en el contexto determinado por el régimen de producción capitalista. Siguiendo esta línea, se enfoca en las principales problemáticas que de esos vínculos emergen: lo intrincado de su compleja materia prima (imagen, movimiento, palabra), el carácter específico de su lenguaje, el conflicto entre su intención de "representación de lo real" y su potencia efectiva para desnudar "las ilusiones ideológicas del 'representacionalismo'", y su facultad para asumir los complejos procesos de transposición de los diferentes lenguajes estéticos en virtud de su singular permeabilidad (su capacidad para absorber rasgos, elementos y cuestiones propias de la narrativa, la poesía, la pintura, la escultura, la música, el teatro, etc.). Pero también revisa críticamente los planteos que ponen en discusión su potencial emancipador y que lo vinculan a los dispositivos de alienación capitalista, es decir, la tensión real entre su "carácter de mercancía-fetiche" y su promesa "de redención social y reconciliación entre objeto y sujeto".

Finalmente, en la sección "*Ut pictura poiesis*", Grüner se aboca al análisis de la dialéctica que se establece entre lo que revela y oculta la imagen. Reflexionando sobre lo que la obra dice en su silencio y sobre lo que calla en el grito, expone aquello que se encubre en lo exuberante y aquello que se proyecta en lo austero. La crítica a la mímesis, perpetrada desde el corazón de la propia mímesis, hace visible un rasgo que caracteriza la condición enunciativa de nuestra contemporaneidad: el potencial efectivo del simulacro como configurador de

verdad, pero también como espacio que "anula la pertinencia de la oposición verdadero/falso, produciendo una Verdad de naturaleza completamente diferente". En ese punto, es una profunda, sensible y valiosa reflexión sobre las condiciones de la percepción, sobre el modo de mirar (de escuchar), de asimilar o de resistir sentidos.

Los veinte años pasados de la primera edición del *Sitio de la mirada* no le han quitado actualidad. En el nuevo prefacio, Grüner lo consigna al afirmar que el tiempo suspendido entre la primera publicación y la reedición "no ha logrado bajar la temperatura de ese mirar situado y *sitiado*". En efecto, es válido afirmar que se trata de un libro cuya mirada sigue teniendo un sitio presente. No sólo porque discute la ilusión de las "formas puras" de la mirada, solapadas bajo el semblante de "no sé qué ingenuidad incontaminada por el barro y la sangre de la historia", sino especialmente la ilusión de la mirada misma. La disposición de la mirada es la disposición del pensamiento. El libro de Grüner piensa los silencios de la palabra y los secretos de la imagen en la medida en que dispone una mirada en desvío: opera como su propia descripción del *trompe-l'oeil* en el paso del Renacimiento al Barroco, esto es, "avanza como operación extrema de dislocación ideológica, con una finalidad precisa, si bien inconsciente: interrogar no tanto lo mirado, sino el lugar desde el cual se mira".

Sol Bidon-Chanal
INEO (CIF-CONICET)

Horacio Banega (ed.). *Cuerpo: escena, voz y plástica*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2022, 290 páginas.

En la introducción a su libro *Erscheinungsdinge* publicado en el año 2010, Günter Figal afirmaba: "el arte no es un tema arbitrario de descripción fenomenológica; no es que una obra de arte pueda, como todas las demás cosas, ser observada como un fenómeno en lugar de en su ser fáctico, sino que es esencialmente fenoménica, es una apariencia que no debe tomarse como apariencia de algo, sino puramente

como apariencia. Por consiguiente, la estética es esencialmente fenomenología; debe ser fenomenología si quiere captar lo que se puede experimentar estéticamente y captarlo a través del arte en su forma más clara y distinta. La estética así entendida no sólo posee un carácter fenomenológico en la medida en que es una forma posible de la fenomenología, sino que al mismo tiempo la estética modifica la fenomenología".

Se debió esperar al año 2022 para que la afirmación de Günter Figal encontrara por vez primera en lengua española confirmación efectiva en los estudios reunidos en "Cuerpo: escena, voz y plástica" al cuidado Horacio Banega, doctor por la Universidad de Buenos Aires. El texto publicado por la reconocida editorial académica colombiana Editorial Aula reúne trece estudios sobre el arte bajo una perspectiva dominantemente fenomenológica. Los estudios que presenta el volumen son fruto del Primer Coloquio de Filosofía y Performance que tuvo lugar en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del litoral de Santa Fe, Argentina, durante agosto de 2019. La nota distintiva del libro, sin embargo, descansa en el dominio estético que se toma por objeto y que en este caso se encuentra íntimamente ligado a las categorías, a su vez profundamente imbricadas entre sí, de cuerpo y *performance*. De modo que la afirmación de Günter Figal ya citada, acerca de que "al mismo tiempo la estética modifica la fenomenología", resulta confirmada.

El libro abre con un ensayo de Guillermo Kemerer, investigador de la Universidad Nacional del Litoral, sobre el arte cinematográfico que rescata los núcleos más significativos de las ideaciones de Vivian Sobchack, Elena del Rio y Rebeca Schneider sobre las dimensiones ceromáticas del cine. El segundo estudio de Guillermo Hernán Arch –de la misma Universidad– también se ocupa de la posibilidad de una lectura fenomenológica-performática del cine. Organizado alrededor de las instancias diferenciadas de "lo cinemático" y "lo cinematográfico", continúa con la orientación de Vivian Sobchack pero otorgándole a la noción de "percepción" como *performance* una dimensión política aportada por un original análisis del film *Operación masacre* de Jorge Cedrón. El estudio de Horacio Banega, quien desempeña tareas de investigación y docencia en las Universidades del Litoral, de Quilmes y de Buenos Aires, toma recurso del reporte de primera persona –en el sentido de Eduard Marbach– para ejecutar una fina descripción eidética con asiento en una experiencia desde la actitud natural. La locación y ocasión de la descripción es el momento de un trastabillar en un desempeño actoral personal del autor del estudio en la representación teatral de la obra *La Guerra de los Mundos* de Orson Welles, el día 4 de julio de 2019. El trastabillar o furcio del autor en la lectura del libreto teatral le permite examinar el papel del *performer* como revelador fenomenológico de una relación original y nueva entre los tradicionales roles del yo espectador y el yo transcendental.

El cuarto estudio, firmado por Emiliano Roberto Sesarego Acosta, investigador de la Universidad de Buenos Aires, persigue al detalle un proyecto posible de desnaturalización del lenguaje a través de una igual desnaturalización de los prejuicios como posibilidad del diálogo, el entendimiento y la comprensión. Tal empresa transita, para el autor, nombres diversos desde Wilhelm von Humboldt, Ludwig Wittgenstein, Edmund Husserl y John Searle hasta otros menos frecuentados como Primo Levi y Michael Polanyi. El quinto estudio que suscribe John Nomesqui, investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), gira su atención al concepto de "praxis vital" y de "demopraxis" del artista italiano Michelangelo Pistoletto. El estudio de Nomesqui se detiene en dos instalaciones artísticas, *El olor de la Guayaba* y *Árboles telares*, para encontrar allí una articulación singular entre los dominios de la naturaleza y la cultura. El sexto estudio es un trabajo de la investigadora María Isabel Vargas de la Universidad de los Andes (Colombia) que asume la cuestión crucial de la *performance* en las artes plásticas a partir de la tradición del *action painting*, el *body art* y las acciones en vivo con la ineludible referencia a Harold Rosenberg. Tomando la figura del gesto como central, la autora distingue dos grupos de artistas precisamente en cuanto se relacionan diferentemente respecto del gesto. Mientras que en las obras de Pollock, Frankenthaler, Louis, Yuichi, Ohtake, Fontana, Scarpitta y Latham el gesto ejer-

cido sobre la materialidad se realiza como gesto original o primordial que está contenido en sí mismo, en cambio, en las obras de Benglis, Kanayama y Lichtenstein los gestos comentan o reinterpretan otros gestos. El texto contempla una meditación novedosa sobre la figura de la huella como resto subjetivo en la acción y la posibilidad de borrar toda huella en las tecnologías de la era digital contemporáneas.

En el estudio de María Florencia Ramírez, la reflexión fenomenológica se dirige a la cuestión de la vocalidad en el ámbito del teatro y la ópera bajo el presupuesto principal de entender la noción de "voz" como el sonido del cuerpo propio. Siguiendo las sugerencias de Linda Fischer sobre las raíces fenomenológicas de la voz, la autora alcanza el concepto de la "voz vivida" que revela a la voz no como discurso sino materialidad y actualidad pura. Más cercano a la letra y espíritu de la obra de Husserl, la meditación de Ivan Vicentín, investigador de la Universidad Nacional del Litoral, gira su atención hacia la dimensión de la materialidad del instrumento musical cuando se pone en relación con el cuerpo propio y la subsiguiente experiencia de la dificultad, de carga, de resistencia, de extrañeza que sucede en el encuentro de instrumento y cuerpo. Volviendo sobre la articulación primera clásica y fundamental entre fenomenología y estética en la figura de Roman Ingarden, el investigador de la Universidad de Buenos Aires Federico Centurión se acerca a la obra musical. Explotando la mirada contrastada de los husserlianos tempranos Waldemar Conrad y el citado Ingarden de la obra musical como objeto ideal para el primero y creado para el segundo, Centurión reflexiona sobre el estatuto de la música contemporánea, sobre todo el caso ejemplar de la performance 4'33" de John Cage estrenada en 1953.

En un sugerente estudio sobre las relaciones entre danza y música, Verónica Cohen, investigadora de la Universidad de Buenos Aires, retoma desarrollos de Sondra Fraleigh, revisando críticamente la fenomenología de la danza propuesta por Maxine Sheets-Johnstone, deficitaria en no tomar en cuenta lo suficiente la dimensión corporal del fenómeno. Cohen propone una distinción crucial entre lo que indica como "musidanzalidad del cuerpo propio", por una parte, y, por otra parte, la "musidanza vivida", siempre ligada al horizonte exterior del mundo percibido. En su estudio sobre las prácticas religiosas-coreográficas de la isla de Bali bajo el ascendente principal de los trabajos fundamentales de Clifford Geertz, la investigadora de la Universidad de Buenos Aires Senda Sferco trabaja las distintas perfomatividades incluidas en el ritual conocido como *Tjalonarang*. Poniendo en primer plano la noción de trance, Sferco deja a un lado su lectura psicológica (Georges Bateson y Margareth Mead) o mítico-religioso (Miguel Covarrubias) y revela el trance en su carácter más puramente fenoménico y perfomativo (Jane Belo). Finalmente, la investigadora María Sol Yuan, adscripta a la Universidad Nacional del Litoral, se sirve de las brillantes intuiciones presentadas por Wittgenstein en la segunda parte de *Philosophical Investigations*, conocidas como "ver algo como", para arribar a la figura de la "obediencia frágil". Un mojón fundamental este propósito resulta el texto de Josep Corbí *Morality, Self-Knowledge and Human Suffering*, en que se presenta el esquema explicativo novedoso de un agente que en sus acciones deliberativas asume un rol pasivo dejándose llevar, y sin embargo en esa misma obediencia al dejarse llevar por las fuerzas del ritmo y la cenestesia desarrolla notables capacidades creativas y expresivas autónomas.

Pablo Dreizik
UBA

Galería

Richard Sturgeon nació en Buenos Aires, Argentina, en 1953. Desarrolló su formación artística en los talleres de los destacados artistas Aníbal Carreño y Carlos Gorriarena, complementando sus estudios en la Academia Americana de Arte en París. Desde 1986 ha participado en una gran variedad de exposiciones individuales y colectivas tanto en Argentina como en el extranjero, destacándose sus presentaciones en la Galería Elsi del Rio, la Galería Isabel Anchorena, La línea Piensa, la Galería Van Riel, el Museo de Arte Moderno en 1995 y su muestra retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta en el año 2000.

A lo largo de su trayectoria, ha sido galardonado con el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Pintura y el Primer Premio del Salón Nacional. Entre sus reconocimientos se incluyen también el Premio Colección Costantini, el de la Fundación Banco Ciudad y el Premio OSDE de Pintura y la Primera Mención en la Bienal Fortabat.

* * *

Romanticismos de un acróbata

La pincelada está viva, se mueve, serpentea, sube y baja por la tela, da un giro, vuelve, se enrosca, ondula, se espirala, zigzaguea. No se detiene. Sturgeon se revuelve los pelos, mordisquea el pulgar, se ríe, achina los ojos. Es ese conjunto de gestos que se repiten: la picardía, la aventura, el movimiento. Hay algo de aquel chico travieso que fue –que es– en su forma de encarar la pintura y la vida. El desorden. Esa libertad.

Sturgeon se aburre rápido de las cosas. El cambio es su forma de vivir. Y de pintar. Siempre distinto. Reinventándose desde cero cada vez que la monotonía llega para quitarle el gusto a su vida. "Mi obra es ecléctica". De una paleta saturada vira a pasteles brillantes que mezcla en latas de sardinas y asesta con pinceles chatos. Como un acróbata del color, va dando saltos mortales en el aire. Ha (pasado) por la figuración, por cierto surrealismo, por la abstracción y vuelve a pasar por esos estilos cada vez que se siente convocado por ellos.

María Paula Zacharias

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional



Coventry, óleo sobre tela, 200 x 230cm, 2021

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

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

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

2. Normas bibliográficas

2.1 Referencias bibliográficas

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

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

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

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

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

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

DAVIES, Stephen *et al.* (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Willey-Blackwell).
WOLTERSTORFF, Nicolas (2009), "Ontology of artworks", en Davies *et al.* (2009: 453-456).

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

GRIMALDI, Nicolas (comp.) (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (París: Presses Universitaires de France).
____ (1983b), "La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature", en Grimaldi (1983a: 72-93).

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

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

DOXIADIS, Apostolos *et al.* (comps.) (2014), *Logicomix. Una búsqueda épica de la verdad*, trad. de Julia Osuna Aguilar (Barcelona: Salamandra).
SAVATER, Fernando (2014), "Introducción", en Doxiadis *et al.* (2014: 11).

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

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

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

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

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

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

2.2 Referencias de citas textuales

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

Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69)
Libro o artículo con número de parágrafo: (Baumgarten 1750: §1)
Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)

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

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

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

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

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

2.2.1 Obras clásicas o completas

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

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

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

2.2.2 Traducciones

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

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

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

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

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

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

2.2.3 Ediciones originales

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

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

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

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

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

BENE, Carmelo y DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions* (París: Éditions de Minuit) [*Superposiciones*, trad. de Pablo Ariel Ires, Buenos Aires: Cactus, 2020].
DELEUZE, Gilles (1979), "Un manifeste de moins", en Bene y Deleuze (1979: 87-131) ["Un manifiesto de menos", trad. de Pablo Ariel Ires, en Bene y Deleuze (2020: 13-37)].

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

HEIDEGGER, Martin (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam).
GADAMER, Hans-Georg (1960), "Zur Einführung", en Heidegger (1960: 102-125) ["La verdad de la obra de arte", en Gadamer (2002: 95-108)].
_____ (2002), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).

2.3 Referencia de citas no textuales

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

Libro o artículo con referencia general: (véase Danto 1981).
Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)

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

Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Riccœur 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.