

Boletín de estética

DECADENCIA DEL AURA Y COMPOSICIÓN MUSICAL

· *Jean-Paul Olive* ·

EL RECONOCIMIENTO ESTÉTICO

Un programa de investigación

· *Jörg Schaub* ·

VIVIR Y NARRAR

· *Leyla Polo del Vecchio* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Juan Lecuona* ·

CIF

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estética y Filosofía del Arte

AÑO XX | PRIMAVERA 2024 | N° 69

ISSN 2408-4417

DECADENCIA DEL AURA Y COMPOSICIÓN MUSICAL

· *Jean-Paul Olive* ·

EL RECONOCIMIENTO ESTÉTICO

Un programa de investigación

· *Jörg Schaub* ·

VIVIR Y NARRAR

· *Leyla Polo del Vecchio* ·

Comentarios bibliográficos

Galería

· *Juan Lecuona* ·

AÑO XX | PRIMAVERA 2024 | Nº 69

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 (Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes) – 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 N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Primavera 2024

SUMARIO

Artículos	5
Jean-Paul Olive	
Decadencia del aura y composición musical	7-32
Jörg Schaub	
El reconocimiento estético: un programa de investigación	33-63
Nota crítica	65
Leyla Polo del Vecchio	
Vivir y narrar	67-79
Comentarios bibliográficos	81
Galería	91
Juan Lecuona	
Obra reciente	92

ARTÍCULOS

Jean-Paul Olive es doctor en musicología. Profesor titular de la Universidad de París 8, ha sido director de la Unidad de Formación e Investigación “Arts, Philosophie et Esthétique” y del Doctorado en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts en esta misma casa de estudios. Cofundador de la revista *Filigrane* y de la colección Arts 8, es autor, entre otras obras, de *Un son désenchanté: musique et théorie critique* (2008), *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XX^e siècle* (1998) y *Alban Berg: le tissage et le sense* (1997), y editor de las compilaciones *Expression et geste instrumental* (2013), *Réfléchir les formes: autour d'une analyse dialectique de la musique* (2013) y *Fragments, timbre, gestes: l'écriture musicale de G. Kurtág* (2009). Correo electrónico: jean-paul.olive@univ-paris8.fr

Jörg Schaub es doctor en filosofía por la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno y profesor asociado en filosofía en la School of Philosophical, Historical, and Interdisciplinary Studies (PHAIS) de la Universidad de Essex. Su investigación se centra en Escuela de Fráncfort y la filosofía postkantiana (particularmente Schiller y Hegel), así como en la filosofía social y política (especialmente, Axel Honneth y John Rawls). Sus trabajos se han publicado en revistas como *European Journal of Philosophy*, *European Journal of Social Theory*, *Critical Horizons*, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* y *WestEnd*. Actualmente, trabaja en un libro sobre el papel y la relevancia de lo estético en la vida democrática. Correo electrónico: jschaub@essex.ac.uk

DECADENCIA DEL AURA Y COMPOSICIÓN MUSICAL

· *Jean-Paul Olive* ·

Jean-Paul Olive
Universidad de París 8

Decadencia del aura y composición musical

Traducción de Sol Bidon-Chanal (INEO-CONICET)

DOI: 10.36446/be.2024.69.399

Resumen

El problema de la desintegración del aura, tratado inicialmente por Walter Benjamin en el último período de su filosofía y retomado por Theodor W. Adorno, ocupa un lugar central en el pensamiento de ambos autores. Pero mientras que Benjamin parece ver en la decadencia del aura ciertos aspectos liberadores, Adorno elige preservar la categoría de aura como esencial a la experiencia artística, cuestión que se encuentra conectada con el desplazamiento que, según se propondrá, opera la reflexión de Adorno de la cualidad aurática al terreno específico de la música y, con ello, al ámbito de la producción, entendiendo esta cualidad como propia de la objetividad de la obra. Apoyándose en un repaso detallado del tratamiento de la categoría de aura en Benjamin y Adorno y siguiendo el traslado del problema al ámbito musical que propone Adorno, este artículo busca adentrarse en el fenómeno de la decadencia del aura en el dominio de la música a partir del análisis de una serie de obras escogidas de los compositores George Crumb, György Kurtág y Helmut Lachenmann.

Palabras clave

Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; Análisis musical; Música contemporánea

Decline of the Aura and Musical Composition

Abstract

The problem of the disintegration of the aura, initially addressed by Walter Benjamin in the later period of his philosophy and later taken up by Theodor W. Adorno, is central in the thought of both authors. However, while Benjamin seems to perceive certain liberating aspects in the aura's decline, Adorno chooses to preserve the category of aura as essential to the artistic experience. This issue is connected to what will be proposed as Adorno's shift of the auratic quality to the specific domain of music and, consequently, to the realm of production, understanding this quality as inherent to artwork's objective nature. Drawing on a detailed examination of the treatment of the category of aura in Benjamin and Adorno, and following Adorno's transposition of the problem into the musical domain, this article seeks to examine the phenomenon of the aura's decline in music through the analysis of selected works by composers George Crumb, György Kurtág, and Helmut Lachenmann.

Keywords

Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; Musical analysis; Contemporary music

Recibido: 19/08/24. Aprobado: 16/12/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

1. WALTER BENJAMIN

El aura, problema que ocupa un lugar fundamental en el pensamiento del último período del filósofo alemán Walter Benjamin, es una categoría compleja y ambivalente. Para comenzar a aproximarse al asunto de manera sencilla, podríamos decir que la cuestión del aura refiere, ante todo, a la relación particular entre la obra de arte y su receptor. Pero en torno a esta primera acepción gravitan, también, las cuestiones vinculadas a la producción de la obra y los problemas relativos al conjunto de cambios que afectan al arte en la modernidad. Fue al abordar la fotografía que Walter Benjamin comenzó a desarrollar un pensamiento específico en torno a la categoría de aura, fuertemente ligada, desde su punto de vista, a la cuestión de la imagen. En su *Breve historia de la fotografía* da una primera definición del concepto, quizás aún la más famosa hasta hoy:

Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. (Benjamin *GS* II/1: 378; *Obras* II/1: 394)

Esta definición presenta una serie de características que es conveniente destacar: combina las dimensiones del espacio y el tiempo

para crear un marco específico; asocia, además, lo lejano y lo cercano, que aquí se entrelazan paradójicamente en la percepción del objeto aurático; toma la experiencia de la belleza natural como situación de referencia para la aproximación al objeto artístico y, finalmente, adopta el modelo de la actitud contemplativa como modo privilegiado de relación entre el receptor y la obra.

Después de esta definición, Benjamin aborda la cuestión fundamental de la desintegración del aura, un fenómeno que, según él, caracteriza la actitud de las masas —el público moderno—, cuyo comportamiento experimenta enormes cambios. Benjamin observa este fenómeno con interés, por no decir con ojos favorables: si la categoría del aura ha conservado e, incluso, extendido en el arte algo de la dimensión religiosa, del culto, Benjamin sugiere —en el contexto de los años 1930— que esta desintegración puede considerarse un gesto de liberación respecto de la “alta cultura” y el peso ideológico que ella puede ejercer. Esta hipótesis será retomada y desarrollada en su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que, reflexionando sobre la evolución técnica de las disciplinas artísticas, intenta pensar las sutilezas de la crisis de la obra de arte en su unicidad, en su autenticidad.

Esta última categoría, la de autenticidad, que convierte a la obra en algo único y excepcional, está estrechamente ligada para Benjamin a la cuestión de la transmisión, de la tradición, o, dicho de otro modo, de lo que ha “coagulado” en torno a la obra única hasta convertirse en parte de ella. Benjamin comprende bien que este punto no concierne únicamente a la cuestión del arte, sino también, de modo más amplio, a la tradición y a la cultura: si el objeto de arte técnicamente reproducido se encuentra en una mayor proximidad con el receptor, siendo de más fácil acceso, es a costa de todo lo que estaba ligado a la

obra única, rasgos que bien podrían desaparecer con estas nuevas y numerosas copias producidas en masa. Benjamin escribe:

La técnica de reproducción —tal podría ser la fórmula general— desgaja la cosa ahí reproducida del dominio de la tradición. Al multiplicar su reproducción, sustituye su existencia única por su existencia en serie y, al permitir que la reproducción, en cualquier situación, se ofrezca al espectador o al auditor, actualiza lo reproducido (Benjamin *GS I/2*: 711; *Obras I/2*: 325).

Benjamin retoma entonces la definición de aura, que aún incluye los elementos antes mencionados, y ahora añade: “De la mano de esta descripción es bastante fácil comprender el condicionamiento social que se deduce de la decadencia actual del aura” (Benjamin *GS I/2*: 479; *Obras I/2*: 57).

Al decir esto, Benjamin destaca la dimensión histórica que está presente en la forma de percibir de los seres humanos, que no es sólo natural, sino además y sobre todo social. Con ello, intenta también descifrar la naturaleza de las nuevas herramientas técnicas que están transformando la producción artística. Un poco más adelante en el artículo, analizará, por ejemplo, la aparición de la técnica en el cine como manifestación concreta y a gran escala de procesos que estaban en germen en las explosiones artísticas de principios de siglo, especialmente en el movimiento dadaísta. La categoría de “shock”, esencial para comprender el dadaísmo y el surrealismo, se vuelve central para él en este momento de la discusión: los shocks a los que Dada sometía a sus obras son los mismos que el cine absorbe en su propia técnica, aunque se vuelvan muy diferentes en este nuevo contexto. En cierto sentido, y esto queda muy claro cuando leemos a Benjamin, tales shocks forman, en gran medida, parte de los elementos que contribuyen a la desintegración del aura. Es, de hecho, uno de los puntos

a partir de los que Theodor W. Adorno construirá su propio razonamiento sobre la dimensión aurática en la música, su desintegración y las condiciones de su salvación. El resto de este texto de Benjamin, escrito en tiempos de grandes tensiones sociales, pone en relieve la dimensión política de la problemática en cuestión, demostrando una posición comprometida y radical. El final del artículo no deja lugar a dudas: bajo la influencia de Bertolt Brecht y contra la estetización de la política a la que se entregan ciertas corrientes de la época, ante todo el futurismo italiano y su líder Filippo Marinetti, Benjamin promueve con claridad una politización del arte en aquel período histórico.

Sin embargo, Benjamin no ha dicho su última palabra sobre la cuestión del aura, porque aparece un tercer momento de su reflexión en un escrito que matiza y enriquece los aspectos anteriores: nos referimos al ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Nos encontramos, en esta instancia, en el último período de la obra de Benjamin y su punto de vista parece haber cambiado. Es la idea misma de la decadencia del aura la que ahora pasa a primer plano y es casi repensada por el filósofo, una decadencia del aura que se encuentra en el centro de su interpretación de la obra de Baudelaire. Para Benjamin, que trabaja también en esta época en el texto de su *Paris, capital del siglo XIX*, un gigantesco ensayo basado en montajes de citas, se trata de sumergirse en la historia primitiva de la modernidad, una inmersión que requiere de nuevas categorías para poder pensar los procesos artísticos desde cero. Por ejemplo, la idea de una trama espacio-temporal propia del aura, que se encontraba ya en la primera definición, parece ahora estar integrada a un pensamiento más dinámico gracias a la reflexión de Benjamin sobre lo que llama la imagen dialéctica, un concepto cuya ambigüedad él mismo señala.

En la misma línea, otro punto central es abordado de modo diferente por el autor: la mirada del sujeto, de la que ya se hablaba en la primera definición del aura, se encuentra ahora en cierto modo transferida, al menos parcialmente, al objeto que se mira; una transformación que contempla la relación artística como un comportamiento singular entre sujeto y objeto, en el que la obra no sería menos activa que el receptor:

La perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa invertirla con la capacidad de ese alzar la mirada. A lo cual corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire*. (Benjamin GS I/2: 646-647; *Obras* I/2: 252-253).

Benjamin precisa que un poder tal –este potencial de interacción entre la obra y el sujeto receptor– es una de las fuentes de la poesía. Según él, y aquí reaparece algo de la primera definición, es la mirada de la naturaleza misma, de este modo despertada, la que sueña y arrastra al poeta a su sueño.

En lo que resta del artículo, Benjamin identifica el proceso de decadencia del aura como centro neurálgico del arte de Baudelaire. Esto sería, incluso, lo que hace de la obra de Baudelaire, en el sentido más profundo, una obra sintomática del arte moderno. El filósofo construye entonces esta imagen hoy tan conocida del poeta que se vuelve contra la multitud con la furia de quien lucha contra la lluvia y el viento. Para Benjamin, éste es el precio que Baudelaire tuvo que pagar en su búsqueda de modernidad: “la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*” (Benjamin GS I/2: 653; *Obras* I/2:

259). Si el aura en las obras puede ser considerada como una categoría central de lo que, dentro del despliegue artístico, crea vínculo, entonces la problemática estética puesta en marcha por Benjamin abarca tanto la interrogación crítica sobre la constitución de este vínculo, como la constatación de su desintegración por la tecnología moderna, el cuestionamiento sobre su posible salvación y la evaluación del precio a pagar por tal salvación.

2. THEODOR W. ADORNO

Es probable que Theodor Adorno, reconociendo el interés de esta categoría para la reflexión sobre las obras y su devenir, retomara de su predecesor la problemática del aura; él la trasladó, por así decirlo, al ámbito de la música, llegando incluso a definir la música, en ciertos textos, como la más aurática de todas las artes. Sin embargo, no es tan fácil aclarar lo que llega a ser la noción de aura en la obra de Adorno, ya que en su pensamiento el aspecto vinculado a la recepción se entrelaza inextricablemente a ciertas características técnicas del lenguaje musical. Para entenderlo, es necesario referirse a una serie de textos en los que esta categoría entra en juego y se discute.

Quizás sea a una nota al pie de *Filosofía de la nueva música* lo primero a lo que debemos remitirnos, porque en ella se desarrolla una reflexión sobre el aura que proporciona una base interesante para analizar la trasposición de Adorno. En efecto, el filósofo construye allí su razonamiento en un contexto propiamente musical: según él, el concepto benjaminiano de obra de arte aurática coincide con el de obra cerrada, entendiendo por ello una obra que forma un todo indivisible, que tiende a ocultar la diversidad de los elementos que la constituyen bajo una superficie homogénea y continua. La obra cerrada enmascara así su fabricación, es decir, el hecho de ser un artefacto producido por la mano humana. En cierta medida, el sistema

tonal —como otros sistemas tradicionales, en realidad— tiende ya por sí mismo a conformar las obras como totalidades cerradas. Entre los elementos de esta unidad casi inmanente, se pueden mencionar el arraigo en una tónica y la vuelta a ella, una lógica intrínseca de desarrollo homogéneo, una serie de relaciones jerarquizadas y el empleo del cromatismo como desplazamiento “orgánico” —particularmente a través del fenómeno de la sensible. El aura, insiste Adorno, “es la adherencia ininterrumpida de las partes al todo que constituye la obra de arte cerrada” (Adorno GS 12: 119; 2003: 113). Con este desplazamiento de la definición del aura hacia elementos técnicos propiamente musicales, Adorno traslada la cualidad aurática al ámbito de la producción, la convierte en una característica objetiva de la obra y, al hacerlo, la define en el plano de la técnica compositiva.

Sin embargo, y quizás más aun porque trabaja sobre esta dimensión técnica, Adorno, al igual que Benjamin, se interesa en la manera en que los cambios de la modernidad han alterado dramáticamente la dimensión aurática y desarrolla, también, una perspectiva histórico-filosófica a este respecto. Podemos resumir el estado de la cuestión afirmando que Adorno no está, en verdad, de acuerdo con el análisis que Benjamin había llevado a cabo en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y esto se expresa con claridad en la correspondencia entre ambos: allí donde Benjamin veía en su texto una emancipación de la obra de masas por su liberación en relación con el aura y por una modificación en el comportamiento del espectador, Adorno desconfía, en cambio, de la producción técnica en masa, que le parece capaz de reconstruir, incluso, una dimensión aurática engañosa, y prefiere trabajar en un posible rescate de la obra autónoma, ya que considera que ésta poseía una dimensión crítica pese a la complejidad de su intrincación social.

No obstante, lo que es seguro, es que Adorno comparte con Benjamin la convicción de que la cuestión de la decadencia del aura es esencial, pero concibe esta decadencia como un fenómeno que, lejos de ser unívoco, es ambivalente y debe ser estudiado en toda su complejidad. Tal cosa resulta muy clara en este pasaje de la *Filosofía de la nueva música*: “Aquello en que, a saber, se convierte una obra de arte aurática o cerrada en disgregación, depende de la relación de su propia disgregación con el conocimiento” (Adorno GS 12: 119; 2003: 113). Para Adorno, si esta disolución permanece en un estado inconsciente, irreflexivo, entonces la obra de arte corre el riesgo de compartir la suerte de la producción en masa en el tiempo de sus técnicas de reproducción; así, no se puede pensar de manera inequívoca la decadencia del aura: su sentido y su valor dependen de la forma en que suceden las cosas dentro de las obras. En cierto modo, es la conciencia de lo que ocurre con los fragmentos y las “ruinas” del aura lo que define su verdadero contenido. Si la obra asume, de alguna manera, su posición frente a la decadencia del aura (o frente a su disolución de la unidad), entonces asume su carácter fragmentario y despliega una posición crítica.

Arnold Schönberg y Pablo Picasso, James Joyce, Franz Kafka y Marcel Proust son los modelos citados por el filósofo, que establece, entonces, una tipología política radical, como en otras oportunidades: “La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía” (Adorno GS 12: 120; 2003: 113). A los ojos de Adorno, si la obra fragmentaria comporta una dimensión utópica es precisamente porque, aunque aspira a una síntesis de sus elementos, rechaza la “bella apariencia” al no ofrecer al receptor una “totalidad cerrada sobre sí misma”. Las tensiones del mundo, que la obra incorpora, se metamorfosean pero permanecen bien presentes, y la configuración que

toman nos permite, sin embargo, vislumbrar en lo sensible la dimensión de un posible, de una utopía. Toda la discusión de *Filosofía de la nueva música* debería leerse, en el fondo, como una discusión sobre este punto: una vez abandonada la obra cerrada, ¿cómo pensar las divergencias en las soluciones encontradas por Schönberg e Igor Stravinsky? Más allá de las posiciones agresivas y de las disputas hoy en día anticuadas, es, sin duda, en estos términos que esta discusión conserva, para nosotros, una actualidad intensa.

Años más tarde, en la *Teoría Estética* y los *Paralipomena* que la acompañan, Adorno volvió sobre el concepto de aura. Partiendo siempre de la primera definición de Benjamin, continúa interesándose prioritariamente en el hecho de que, en el proceso aurático, cada elemento de la obra musical no se presenta como cerrado sobre sí mismo, sino que contiene el potencial de ir más allá de sí mismo. Se puede sugerir que esta potencialidad concierne a dos dimensiones: por una parte, una dimensión propia de la técnica musical, esto es, el hecho de que un sonido musical, en el acto de composición, entra en un sistema de relaciones dinámicas con otros sonidos; pero también, por otra parte, una dimensión que podríamos calificar como semántica o “poética”, es decir, una dimensión que activa todas las connotaciones que un día despertaron y que despiertan aún las configuraciones musicales. Si Adorno, a pesar de ciertas reservas respecto del aura, se esfuerza por proteger esta dimensión, es porque para él no cabe duda de que ella es esencial para que las obras escapen a la simple cosidad, para que se vuelvan más que simples objetos o, en pocas palabras, para que se espiritualicen. Para él es claro que tal dimensión es tan fugaz, efímera y frágil como esencial. Sin embargo, el aura no deja de constituir un elemento objetivable de las obras. Adorno lo expresa sin dar lugar a ninguna duda: “El momento aurático no se merece la maldición hegeliana, porque el análisis insistente lo puede presentar como determinación objetiva de la obra de arte. No sólo

forma parte del concepto de obra de arte que ésta remita más allá de sí misma, sino que además esto se puede inferir de la configuración específica de cada obra” (Adorno GS 7: 408-409; 2004: 363).

En este contexto, el proceso de disolución del aura, su decadencia, no significa tanto que el aura haya desaparecido, sino más bien que el modo en que ella aparece se ha transformado, se ve impedido en tanto totalidad, en tanto unidad a priori. Subsiste, entonces, de forma fragmentaria y, en el pensamiento de Adorno, al igual que en el de Benjamin, lo que subsiste conserva siempre un vínculo íntimo con la naturaleza, con los elementos dispersos de esta naturaleza que no puede aparecer en el arte moderno más que de forma negativa. Al menos en este aspecto, Adorno está de acuerdo con Benjamin. Es la relación misma entre la obra de arte y la naturaleza lo que está en juego en la cuestión del aura, incluso en las obras que quieren librarse de ella. Adorno afirma, finalmente: “Percibir en la naturaleza su aura del modo que Benjamin exige para ilustrar ese concepto significa captar en la naturaleza lo que hace esencialmente de una obra de arte una la obra de arte. Se trata de ese significar objetivo al que no llega ninguna intención subjetiva” (Adorno GS 7: 409; 2004: 363).

Esta concepción del aura se inscribe en el pensamiento de Adorno en el marco de una reflexión general sobre la experiencia estética, tal como la define desde la primera introducción a la *Teoría Estética*. Sus elementos principales —que presentamos aquí brevemente a título informativo— pueden resumirse de la siguiente manera:

- el apego a la primacía del objeto: lo que nos mira en las obras no es meramente fruto de la invención del receptor, sino que se encuentra de hecho en la obra misma;

- la necesidad de distancia ligada a la contemplación, comportamiento que se sitúa en las antípodas una actitud interesada que quisiera apropiarse del objeto;
- la capacidad de no ceder ni a la identificación inmediata ni a la proyección de fantasías personales, sin por ello aplanar a la obra al punto de reducirla a una literalidad que la convertiría en un objeto reificado;
- el lugar central de un gesto que consiste en avanzar hacia la obra, en “respirar su aura”, en entrar en ella en el sentido de que se haga posible seguir sus curvas, sus tensiones: entonces, a partir de este momento, la obra está en condiciones de liberar su contenido (en cierto modo, se trataría del camino subjetivo hacia la objetividad de la obra).

Por todas estas consideraciones, Adorno, que comprendió perfectamente el razonamiento comprometido de Benjamin y la complejidad de su pensamiento, preserva la categoría de aura, a pesar de los reproches que pueda dirigirse cada vez que el aura amenaza con convertirse en un instrumento ideológico. Una frase de la *Teoría Estética* atestigua la importancia que este problema tenía para Adorno: “La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esta cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagórica están entrelazadas inextricablemente” (Adorno GS 7: 158; 2004: 142).

Para ir más lejos en la comprensión concreta del fenómeno de la decadencia del aura en el ámbito musical, proponemos ahora estudiar tres piezas que se caracterizan por asumir una posición consciente frente a esta categoría, tres estilos de escritura de compositores muy diferentes. Las tres posiciones pueden definirse como críticas, pero

conducen, sin embargo, a obras distintas, incluso divergentes, porque son el resultado de comportamientos singulares. En cierto sentido, podría considerarse que se trata de modelos de posturas compositivas: abordaremos, entonces, sucesivamente, algunas obras del estadounidense George Crumb, del húngaro György Kurtág y del alemán Helmut Lachenmann.

3. GEORGE CRUMB

Nacido en 1924, George Crumb ocupa un lugar particular entre los compositores estadounidenses porque tiene una relación privilegiada con la cultura europea: de ella toma muchas de sus fuentes de inspiración, aun cuando su escritura sea, en cierto sentido, típicamente estadounidense en su gusto por lo divergente. Su música se caracteriza por la búsqueda de timbres poco comunes y sonoridades elaboradas, rasgos que lo acercan a Stravinsky, así como por el uso del montaje y de una forma de intertextualidad. Al igual que Stravinsky, Crumb nunca abandonó realmente el mundo de la tonalidad y de los modos, pero desarrolló una habilidad particular para transportarlo a un lugar distinto, en el que se vuelven a barajar las cartas. Su posición frente a la historia rechaza toda cronología mecánica; en lugar de cualquier direccionalidad histórica, Crumb considera una historia musical “total” cuyas producciones hoy están disponibles gracias a los medios de difusión sonora. Por lo tanto, no duda en tomar prestados elementos de todas las culturas musicales para obtener, mediante su manipulación, combinaciones nuevas y originales, un poco como si su música quisiera liberarse de cualquier obligación histórica y cultural. Esta emancipación puede lograrse esencialmente a través de dos tipos de procesos:

- en primer lugar, por el uso de instrumentos de diferentes culturas, a menudo mezclados para obtener sonoridades sorprendentes;

- en segundo lugar, mediante el uso de técnicas de citación en sus obras, en formas múltiples: pastiches, préstamos estilísticos o fragmentos directamente insertados.

Tomaremos aquí como ejemplo una pieza muy conocida de Crumb, que es emblemática de su escritura: *Dream Images (Love-Death Music)*, el undécimo movimiento del primero de los cuatro volúmenes de *Makrokosmos*. Cada pieza de esta colección está asociada a un signo del zodiaco e incluye, al final de la partitura, las iniciales de una persona nacida bajo este signo, a quien está dedicada la pieza. *Dream Images* está escrita bajo el signo Géminis y termina con las iniciales del poeta español Federico García Lorca, un autor muy importante para Crumb, del que musicalizó varios poemas.¹

En tres ocasiones, a lo largo de la pieza *Dream Images*, el compositor introduce una cita de *Fantasia Impromptu en Do sostenido menor* de Chopin, que aparece, así, como “una música que recordamos vagamente”. La primera vez, la cita parece venir desde lejos, como si emergiera del propio texto de Crumb, que se desvanece para cederle su lugar. La segunda vez, aparece en un clima de plenitud, como la eclosión de una burbuja del tiempo pasado que vuelve al presente. La tercera vez, se vislumbra como mucho más integrada en la continuidad del discurso musical. La dimensión aurática de un fragmento musical conocido y connotado, muy fuerte en esta conjunción sonora, se declina así según tres variaciones que amplifican sus efectos.

Dentro este dispositivo finamente articulado, la escritura gráfica de *Dream Images* es en sí misma particular y cumple un papel. La partitura puede ser leída como un poema sugestivo debido a su caligra-

¹ Para escuchar la pieza con su partitura, véase Crumb (1972-1973).

fía, que requiere tiempo para ser asimilada, con un pentagrama dedicado a la música de Chopin insertado entre los dos pentagramas del texto pianístico de Crumb. La presentación no es sólo una superficie gráfica, sino que forma parte de aquello que es el núcleo de su escritura musical: es una manifestación concreta del carácter “inexpresable” de la música. La música “fastasmal” de la *Fantasia-Improptu* de Chopin aparece literalmente por entre los pentagramas principales y es “acariciada” por ellos. El trabajo de matices, pedales e indicaciones de tempo o de carácter también contribuyen en gran medida al efecto de magia que surge de la relación entre dos espacios musicales cuidadosamente preparados por el compositor. Si tuviéramos que calificar el tratamiento del aura en el momento de su decadencia que lleva a cabo Crumb, podríamos decir que el compositor, sin duda, reconoce y asume plenamente la brecha entre los materiales que reúne, pero que sigue convencido de que el objeto del pasado, tan pronto le damos una oportunidad para reaparecer, llega a nosotros con su potencial de presencia, de deseo y de ensoñación. La red de relaciones a través de las cuales la escritura integra la cita —especialmente mediante un trabajo refinado sobre las resonancias— es pensado como un diálogo apropiado para el desarrollo de este estado receptivo. Si tenemos en cuenta esta manera sutil de jugar con el shock y el montaje, así como la relación en cierto modo “deseante”, amorosa, hacia el fragmento extraído y citado, podríamos comparar esta posición con la de los artistas surrealistas, precisamente aquellos surrealistas que apreciaba y defendía Walter Benjamin (Benjamin GS II/1: 295-310).

4. GYÖRGY KURTÁG

El problema del aura se plantea de forma diferente en el caso del húngaro György Kurtág, que enseñó música de cámara toda su vida y da muestras de una relación privilegiada con el repertorio musical del

pasado y su interpretación; este repertorio, experimentado sin un verdadero corte, vivido en el presente a través de la interpretación tal como la enseña el compositor, parece estar igualmente presente en sus composiciones. Con Kurtág, la interpretación tiene una influencia muy fuerte en la composición: los gestos musicales son verdaderamente materiales y asumen la apariencia de caracteres u otras formas —puede tratarse de gestos básicos como el del caminar o la caída, de gestos intensamente expresivos o incluso de gestos musicales técnicos. A su vez, permiten una segunda elaboración: son reelaborados con refinamiento por el compositor, que los transforma y les da una frescura renovada, un carácter nunca oído.

Esta dimensión es aun más amplia: en Kurtág hay un imaginario musical que atraviesa tanto su historia personal como la historia de la música, pero además la Historia en general. Su mundo musical está plagado de referencias, lleno de homenajes, citas, objetos encontrados o robados y distorsionados, pero también de evocaciones sutiles, casi en filigrana, que el intérprete debe conocer y reconocer al tocar esta música. Sin embargo, a pesar de los préstamos, las citas y las influencias que propone a los músicos que la interpretan y a los oídos que la reciben, la escritura de Kurtág no se rige por un mero neoclasicismo o por su versión postmodernista. La razón es que la música de Kurtág se caracteriza por una dicción particular; hay en la obra de Kurtág una cualidad dinámica en la elección, el tratamiento y la articulación de los elementos que bien podría corresponder a la categoría de “tono” mencionada varias veces por Adorno, especialmente en relación con Gustav Mahler y Alban Berg. Es esta cualidad del tono la que actúa sobre los elementos de una manera singular en el compositor húngaro para mantenerlos en tensión.

En la obra de Kurtág, el tono y el aura parecen estar vinculados: es como si los fragmentos del aura en disolución, que también son los

fragmentos de la historia musical, conservaran en su música una luminosidad lo suficientemente viva como para nutrir la textura y activar aun más las cualidades del material. Para ser más precisos, quizá convendría decir que tono, aura y gesto están íntimamente conectados en Kurtág. Parecería ser que, en su música, el gesto es lo que vuelve a dar vida a un material del pasado (una escala, un ritmo, un intervalo, un motivo); pero, al producir además un timbre nuevo y una expresión renovada, el gesto es también aquel que crea o reconstituye la distancia con el material reutilizado. Este material, entonces, es de nuevo compuesto y percibimos, en el intersticio entre el modelo activo y su devenir singular, el trabajo de escritura. Es, en cierto modo, como una mirada que se dirigirá de manera simultánea hacia adelante y hacia atrás. Sin embargo, no se trata de una música reservada para una élite musical: el receptor, sin poseer necesariamente todas las referencias involucradas, recibe a través del intérprete la profundidad compleja, el espesor de la textura, la puesta en tensión temporal sobre los planos vertical y horizontal. En cierto sentido, quizás sea aquello que podríamos llamar la responsabilidad del intérprete, sobre quien recae esta delicada transmisión. También podría decirse, quizás, que una de las condiciones para convertirse en músico —como productor o receptor— es expandir tanto como sea posible el campo de sensibilidad hacia esta profundidad, hacia este territorio de intensidades.

Podrían ofrecerse multitud de ejemplos diferentes para ilustrar estos rasgos de la escritura de Kurtág: piezas que rinden claramente homenaje a otro compositor (como el *Trío para piano, clarinete y viola* en homenaje a Robert Schumann), piezas en las que la cita es muy claramente identificable (algunos números de *Jatekoks*), o incluso piezas que trabajan sobre la categoría misma de aura como envoltura móvil y espacializada (el último movimiento de *Quasi una fantasia*). En este

caso, observaremos un ejemplo, por así decirlo, “micrológico”, estudiando una de las pequeñas piezas del segundo cuarteto para cuerdas de Kurtág, *Microludios*, una colección de doce aforismos organizados cada uno en torno a una nota de la escala cromática.²

En la sexta pieza de los *Microludios* (Kurtág 1978: 4’17”), sobre la nota fa, es el acorde perfecto de Fa mayor el que está en el centro de una escritura organizada en dos niveles: en el primer nivel, el acorde es repetido por los dos violines según un procedimiento de disposiciones y duplicaciones que renuevan discretamente su sonoridad en cada compás. Para este acorde existe un camino, una evolución, que va desde el acorde perfecto mayor hacia acordes cada vez más tensos, que incorporan disonancias, para regresar finalmente al acorde perfecto de Fa mayor. Alrededor de este acorde evolutivo, los otros dos instrumentos —la viola y el violoncello— construyen un segundo nivel, haciendo intervenir de manera variada distintas notas que entran en tensión con el acorde de Fa. Hay aquí, por lo tanto, una doble evolución: una es construida por el movimiento interno del acorde, la otra refiere a la constelación de intervenciones —como una serie de intervalos— que brotan de manera fulgurante, superponiéndose al acorde. No se trata aquí de reproducir las tensiones que habían pertenecido a la tonalidad, sino más bien de una meditación sonora sobre un objeto conocido, meditación hecha dinámica gracias a la calidad del sonido —timbre y armonía—, así como sobre la luminosidad asociada a estos intervalos y sus disposiciones. En la misma colección se encuentran otros ejemplos: podríamos así referirnos a la primera pieza, que juega con la sonoridad de un Do fundamental con su quinta Sol, al igual que con las tensiones de la escala. La quinta pieza, por su parte, presenta el montaje entre una melodía modal que evoca la música popular y una sonoridad extraña que la interrumpe

² Para escuchar los doce *Microludios* con su partitura, véase Kurtág (1978).

de forma regular, creando un contraste que nos distancia de un material tradicional cuyo efecto sensual y melancólico, sin embargo, seguimos sintiendo.

En este tipo de piezas, resulta claro que Kurtág, mediante de una serie de procesos que parecen simples en sus principios, pero que son muy complejos en su refinamiento, propone al intérprete y al receptor un comportamiento de resistencia sensitiva, de reactivación auditiva, para luchar contra la neutralización de un material agotado por la usura y la reificación. El compositor encuentra y renueva cada vez los medios para recalificar el material musical, sabiendo que éste no puede volver a ser lo que una vez fue. Aquí es donde se encuentra la relación específica con la categoría del aura: ella es perceptible a través del material reconocido, pero, al mismo tiempo, su aparición posee una dimensión crítica por el tratamiento de este material, a través del tejido estrechamente entrelazado entre lo viejo y lo nuevo, entre lo conocido y lo nunca oído, que da una luz y una vitalidad específicas a esta música.

5. HELMUT LACHENMANN

Para el compositor alemán Helmut Lachenmann, quien desarrolló un modo de composición por él denominado “música concreta instrumental”, el sonido no puede ser considerado como un simple resultado abstracto, sino que es lo que contiene y hace sentir el modo de producción “concreto” que lo genera a partir del gesto del músico y la energía que lleva asociada. Para inventar una música tal, Lachenmann utiliza una gran riqueza de modos de ejecución, de manipulaciones gestuales a veces desconcertantes aplicadas al instrumento, explorando la totalidad de las posibilidades en un abanico sonoro que a menudo se ha descrito como “ruidista”, aunque esta palabra no corresponda a las intenciones del compositor.

La música de Lachenmann se basa así en una nueva topología del instrumento que es también un enfoque sistemático sobre las sonoridades posibles. El compositor lleva a cabo una especie de clasificación de este universo sonoro y gestual que combina múltiples criterios; a partir de esto, desarrolla, dentro de estas categorías gestuales, series que agrupan los tipos de sonidos y que son útiles tanto para crear variaciones como para generar una red coherente de relaciones dinámicas entre los instrumentos dentro de una obra. La postura compositiva de Lachenmann no consiste en liberar un mundo aleatorio de ruido, sino en continuar, por una línea de fuga inesperada, la tradición de Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Schönberg o Anton Webern, manteniendo una relación “crítica” con los objetos sonoros desde una perspectiva dinámica. En cierto sentido, aunque se omita mencionarlo, Lachenmann continúa dialécticamente una tradición que fundaba la coherencia y el dinamismo musicales a partir del material mismo: no en las múltiples connotaciones y la imaginaria desarrolladas a lo largo de la historia de la música (particularmente en relación con la dimensión literaria), sino de forma inmanente. En el fondo, ésta ya era la preocupación de Schönberg cuando inventó el sistema dodecafónico.

Desde tal punto de vista, el pensamiento de Lachenmann es extremadamente radical. Para él, la composición es un acto de resistencia que debe escapar de los hábitos y convenciones: componer es, desde un principio, construir un instrumento,³ lo que significa no aceptar las sonoridades sedimentadas de la música sinfónica burguesa y el universo musical prefabricado que de ésta se desprende. Considerando este contexto intelectual, resulta fácil comprender que, de los tres compositores mencionados en nuestro texto, Lachenmann es el que forma el juicio más severo sobre la dimensión aurática de la música.

³ “Componer quiere decir: construir un instrumento” (Lachenmann 2009: 134).

En un artículo titulado “Cuatro aspectos del material musical y la escucha”, Lachenmann definió las dimensiones que considera esenciales para la composición: para comenzar, cita la tonalidad como dimensión histórica; luego, la realidad física como materialidad del sonido; después, la estructura como conjunto de principios de organización de una obra y, finalmente, el aura como conjunto de elementos atados a los materiales a través de la experiencia de la percepción.

Lachenmann escribe que “cada material está marcado de manera decisiva por el papel que desempeña en la existencia del hombre; se carga así de asociaciones que definen su ‘aura’, es decir, la forma particular en que nos es familiar” (Lachenmann 2009: 267). Lachenmann —y esto es interesante para comprender su posición— parece considerar únicamente este aspecto connotativo de la dimensión aurática y no, como lo hacía Adorno, el aspecto técnico que tiende a unificar las partes con el todo en la constitución del tejido musical. El compositor hace esta separación porque ha trasladado ese aspecto técnico de la textura dinámica a otras dimensiones de la composición, especialmente en su uso de series de sonoridades y gestos. Sin embargo, Lachenmann reconoce que es imposible eliminar completamente la dimensión del aura porque nadie puede permanecer sordo a la sensación de familiaridad que ella genera. Se trata de experiencias de la realidad vinculadas a lo musical o traídas por estas: actividades cotidianas, esfera religiosa o cultural, paisajes, universo técnico, histórico o incluso onírico.

Precisamente por estas razones, Lachenmann entiende el aura como una red de connotaciones delicadas, incluso peligrosas, de las que el compositor debe desconfiar. Según él, los objetos culturales transmiten y establecen una escucha predeterminada por la sociedad, un conjunto de hábitos que hay que combatir si queremos renovar la percepción de la música y ser capaces de volvernos sensibles a un

flujo musical renovado, “concreto” y material en el sentido de que este último se liberaría de los elementos idealistas adheridos a los sonidos, dimensión profundamente ideológica que se infiltra subrepticiamente para el compositor. En cierto sentido, el aura es para él un fenómeno aun más vasto que la tonalidad, es la huella que el material ha dejado en la experiencia, una huella inconsciente que persiste y renace con cada nueva escucha. Por lo tanto, sería mejor, tal como nos invita a hacer Lachenmann, distanciarse de ella para garantizar un comportamiento crítico.

La pieza *Accanto* es un buen ejemplo de la manera en que Lachenmann concibe un trabajo de confrontación con la dimensión aurática. Se trata de una obra para clarinete, orquesta y cinta magnética compuesta en 1984. La obra está escrita siguiendo la técnica de la música concreta instrumental, con una impresionante explotación de la paleta de timbres producidos por el clarinete, pero rechazando los “bellos sonidos” tradicionales del instrumento. La cinta magnética consiste en una grabación, reproducida dos veces, del *Concierto para clarinete* de Wolfgang A. Mozart (el “bello sonido”, precisamente). La cinta en general no es audible, excepto en algunos momentos indicados en la partitura, en los cuales el técnico debe subir el volumen. En la mayoría de los casos, son fragmentos tan breves que el oyente no tiene tiempo de reconocer el concierto de Mozart. En toda la pieza, sólo hay dos momentos un poco más largos que permiten escuchar verdaderamente el fragmento mozartiano, pero la música interpretada en vivo aparece entonces para imponer una distancia, incluso una oposición, con la grabación, a través de sus sonidos contradictorios, casi chocantes, en comparación con la grabación de la música aurática de Mozart.⁴

⁴ Para escuchar *Accanto*, véase Lachenmann (1984).

Para Lachenmann, el *Concerto* de Mozart representa la “quintaesencia de la belleza, de la humanidad, de la pureza, pero también y, al mismo tiempo, el ejemplo de un medio de evasión de uno mismo, a través de un uso fetichizado” (citado en Kaltenecker 2001: 117). Para él, de hecho, es por estas cualidades que el concierto se ha convertido en una mercancía sujeta a una serie de relaciones burdas que han dañado la obra. Por el uso particular que hace de la pieza de Mozart, *Accanto* mantiene una distancia con ella; no intenta integrar su calidez, sino que examina las cualidades de esta música a través del contraste y el shock. En cierto sentido, la materialidad de la pieza interpretada en vivo examina la espiritualidad mutilada del *Concerto*.

Quizás, pese a que esta cuestión jamás haya sido claramente mencionada en sus escritos, sea en la obra de Arnold Schönberg donde la confrontación con la cuestión del aura ha sido más intensa, en todas las etapas de su producción. Lo que parece fascinante en su música, y que ha sido poco estudiado, es cómo Schönberg ha buscado sin cesar luchar contra la dimensión de la imagen ligada al carácter aurático; él, que manejaba esta potencialidad con la destreza del creador de *Pierrot lunaire*, fue capaz de inventar, en los años que siguieron a esta obra maestra aurática, un sistema que ya no quería deber nada a lo extramusical para generar su propia coherencia inmanente. Sin embargo, Schönberg, que tanto había contribuido a deshacer la coherencia apriorística de la tonalidad, también quería preservar lo que permitía seguir escribiendo obras redondas por la elección del material, al igual que por el cuidado de la articulación. Cada etapa de la escritura, en la obra de Schönberg, es como un replanteamiento del problema del aura, como un intento de escapar de una “mala aura”, del poder de la imagen y, al mismo tiempo, un intento de reconstruir aquello que podría llegar a ser un lenguaje musical unido que no renunciara a la expresión. En cierto modo, el combate de un compositor con, contra y en favor del aura.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986), *Gesammelte Schriften* [GS], tomos 7 y 12, edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (2003), *Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz (Madrid: Akal).
- ____ (2004), *Teoría estética*, trad. de J. Navarro Pérez (Madrid: Akal).
- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], tomos I y II, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (2007), *Obras*, libro II, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2008), *Obras*, libro I, vol. 2, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- CRUMB, George (1972-1973), *Dream Images (Love-Death Music)*, no. 11 de *Makrokosmos*, vol. I. [Disponible en <https://youtu.be/Ky051F7xhuU> (consultado el 26 de agosto de 2023)].
- KALTENECKER, Martin (2001), *Avec Helmuth Lachenmann* (París: Van Diemen).
- ____ (ed.) (2009), *Helmut Lachenmann, Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps).
- KURTÁG, György (1978), *Microludios*. [Disponible en <https://bit.ly/4fVRrkJ> (consultado el 26 de agosto de 2023)].

LACHENMANN, Helmut (1991), “Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l’écoute”, trad. de Jean-Louis Leleu, *Inharmoniques*, 8/9: 261-270.

____ (1984), *Accanto*. [Disponible en <https://youtu.be/KjYqe0u5piI> (consultado el 28 de agosto de 2023)].

____ (2009), “De la composition”, en Kaltenecker (2009: 129-141).

EL RECONOCIMIENTO ESTÉTICO

Un programa de investigación

· Jörg Schaub ·

Jörg Schaub

Universidad de Essex

El reconocimiento estético: un programa de investigación

Traducción de Jorge Schulz (INEO CIF-CONICET)

DOI: 10.36446/be.2024.69.395

Resumen

El presente trabajo sostiene que el reconocimiento estético constituye una variante independiente y desatendida del reconocimiento. Desarrolla una concepción del reconocimiento estético que amplía el espectro de relaciones desarrollado por G. W. F. Hegel y Axel Honneth en el horizonte de una reinterpretación de la estética moderna. Argumenta luego que el reconocimiento estético se centra en la consideración que nos debemos mutuamente como seres dotados de percepción sensible, capacidad de respuesta emocional y facultad de imaginación. Finalmente, el texto esboza el programa de investigación de una teoría crítica de la estética, deteniéndose en dos tareas fundamentales que se ilustran con casos de patologías y formas de desprecio estética.

Palabras clave

Teoría crítica; Axel Honneth; Hegel; Sensibilidad; Autorrealización

Aesthetic Recognition. A Research Program

Abstract

This paper argues that aesthetic recognition constitutes an independent and neglected variant of recognition. It develops a conception of aesthetic recognition, which broadens the spectrum of relations developed by G. W. F. Hegel and Axel Honneth, in the horizon of a reinterpretation of modern aesthetics. It then asserts that aesthetic recognition focuses on the consideration we owe each other as beings endowed with sensitive perception, emotional responsiveness, and the faculty of imagination. Finally, the text outlines the research program of a critical theory of aesthetics, delving into two fundamental tasks illustrated of aesthetic pathologies and aesthetic disregard.

Keywords

Critical Theory; Axel Honneth; Hegel; Sensibility; Self-Realization

Recibido: 23/09/24. Aprobado: 04/12/24.

Los seres humanos somos seres estéticos. Percibimos nuestro mundo de manera sensible, reaccionamos a él con movimientos afectivos y, mediante nuestra facultad de imaginación, podemos representarnos determinadas circunstancias de un modo diferente a como son. En este ensayo, quisiera examinar si hemos llegado a ser plenamente conscientes de las implicancias filosóficas y sociales que encierran estas intuiciones aparentemente banales.

A pesar de que existen numerosas investigaciones filosóficas sobre la percepción sensible, las emociones y la facultad de imaginación, estos aspectos no se señalan explícitamente como dimensiones valiosas de nuestra personalidad en las concepciones de la persona empleadas por las teorías convencionales de la justicia. Estas concepciones predominantes destacan, en cambio (y no sin justificación), que las personas son receptivas a razones, disponen de un sentido de la justicia y poseen la capacidad de desarrollar y, cuando corresponda, revisar una concepción de la vida buena (Rawls 2003: § 7). En efecto, hay una pregunta que ha recibido hasta ahora poca atención en los debates filosóficos: ¿Qué consideración nos debemos mutuamente como seres que perciben sensiblemente el mundo, lo experimentan emocionalmente y poseen facultad de imaginación? Ante esta omisión, no sorprende que a menudo tengamos dificultades para clasificar adecuadamente los conflictos y demandas sociales que afectan estas dimensiones de nuestra personalidad. Estas dimensiones estéticas a veces son difíciles de reconocer, en parte porque en tales conflictos

suelen intervenir otros tipos de consideraciones (no estéticas). A pesar de esta dificultad, quisiera comenzar con tres ejemplos que sugieren que las demandas de consideración pueden fundamentarse en la percepción sensible, las reacciones emocionales y la facultad de imaginación.

Un primer ejemplo son las demandas de los empleados neurodiversos hacia sus empleadores, las cuales se basan en cómo experimentan sensiblemente su entorno laboral. Adaptaciones como un espacio de trabajo más silencioso para ciertos empleados constituyen formas de consideración que responden a la dimensión estética o perceptiva de su personalidad.

El segundo ejemplo que propongo se refiere a la consideración (o falta de ella) hacia las emociones. En octubre de 2015, en el Silliman College de la Universidad de Yale, surgieron protestas luego de que Erika Christakis, vicedirectora del College, enviara un correo electrónico antes de Halloween en el que afirmaba adoptar una postura liberal respecto a los disfraces, y que no consideraba que fuera su tarea establecer códigos de vestimenta con el objetivo de evitar “daños y ofensas emocionales” (cf. Christakis 2015). Los estudiantes que participaron en estas protestas, que finalmente desembocaron en la renuncia de Christakis, expresaron con vehemencia que esperaban que la vicedirectora de su College se ocupara de asegurar que Silliman fuera un espacio donde se respetaran los sentimientos de todos los estudiantes. Además, enfatizaron que sólo bajo esa condición podrían considerar nuevamente a Silliman como su hogar.

Por último, un ejemplo vinculado a la facultad de imaginación —la tercera dimensión estética de nuestra personalidad— lo encontramos en las demandas de las feministas de principios de los años 70. Ellas insistieron en que se tomaran en serio sus concepciones nuevas

o “poéticas” sobre el significado del papel social de una mujer y un hombre en la sociedad (Ware 1970: 113).

En todos los ejemplos mencionados, por lo tanto, estamos tratando con individuos que exigen ser considerados adecuadamente como seres que perciben de modo sensible, que reaccionan con sentimientos y que están dotados de la facultad de imaginación. Es decir, en mi opinión, aquí no se trata simplemente de que los individuos reaccionen con indignación ante violaciones de normas establecidas (no estéticas).

Estos ejemplos motivan dos preguntas que abordaré en este ensayo. En primer lugar, quisiera examinar si la teoría del reconocimiento ofrece un marco adecuado para captar conceptualmente las demandas de consideración que nos planteamos mutuamente como seres que perciben sensiblemente, reaccionan emocionalmente y disponen de facultad de imaginación. En segundo lugar, quisiera investigar si los ejemplos mencionados y otros similares apuntan a una subespecie de reconocimiento o desprecio que no se encuentra ni en Georg Wilhelm Friedrich Hegel ni en Axel Honneth, a saber, el reconocimiento estético o el desprecio (o falta de reconocimiento) estético. Con este propósito, esbozaré en primer lugar una nueva perspectiva sobre la estética moderna, para luego, sobre esta base, considerar cómo podría concebirse el perfil de tal concepción del reconocimiento estético. En la última sección, utilizaré algunos casos de estudio para demostrar cómo la concepción del reconocimiento estético así elaborada puede utilizarse para desarrollar una teoría crítica del reconocimiento capaz de identificar y examinar críticamente ciertos fenómenos como manifestaciones de desprecio estético o patologías estéticas.

1. UNA NUEVA MIRADA SOBRE LA ESTÉTICA MODERNA

He comenzado este ensayo con la afirmación —necesitada de explicación— de que los seres humanos son seres estéticos porque disponen de las facultades de percepción sensible, emociones e imaginación. Pero, ¿en qué medida justifica esta enumeración de facultades poner en juego a la estética? Para explicarlo, debemos hacer una digresión sobre la estética moderna, que, siguiendo a Paul Guyer (2014), entiendo como un campo discursivo surgido en la primera mitad del siglo XVIII y caracterizado por una gran diversidad.

Esta diversidad, sin embargo, no ha impedido a los filósofos proponer definiciones para la disciplina de la estética. Una estrategia popular consiste en determinar el arte o la belleza como conceptos fundamentales de la estética. Así, Hegel, por ejemplo, en sus influyentes *Vorlesungen über die Ästhetik* (1986b [1823]), la equipara con la filosofía del arte. Esta focalización en el arte ha marcado desde entonces muchos debates estéticos que giran en torno a preguntas como las siguientes: ¿En qué se diferencia el arte del no-arte? ¿Posee la historia del arte una lógica interna de desarrollo? ¿Qué une o separa las diferentes formas artísticas (como la música y la pintura)?

De acuerdo con otra importante propuesta, la estética se ocupa de un tipo específico de experiencia, a saber, la experiencia estética (cf. Nany 2019). Esta tradición sitúa en el centro de su investigación cuestiones como: ¿Qué es la experiencia estética? ¿Qué características distintivas separan las experiencias estéticas de otros tipos de experiencia? ¿En qué consiste la relevancia de la experiencia estética?

De ningún modo quisiera negar que estas dos interpretaciones corrientes de la estética moderna posean plausibilidad y hayan inspi-

rado debates fructíferos, sino simplemente señalar que estos dos enfoques no son capaces de captar completamente todas las contribuciones social y políticamente significativas e influyentes de la estética moderna. Algunas de estas contribuciones sólo se hacen claramente visibles cuando se opta por un enfoque diferente de la estética moderna que sitúe ciertas capacidades humanas en el centro. Desarrollo esta interpretación alternativa de manera histórico-reconstructiva, elaborando las similitudes estructurales que existen entre tres planteamientos pioneros para el desarrollo posterior de la estética moderna: la estética de la percepción de Alexander Baumgarten, que desarrolla en sus *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) y en su obra principal *Aesthetica* (1750-1758); la estética de las emociones de Jean-Baptiste Du Bos, que elabora en sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719); así como la estética del libre juego de la imaginación de Joseph Addison, que diseña en una serie de ensayos con el título *The Pleasures of the Imagination* (1712).

La interpretación que sugiero plantea que estas obras representan enfoques modernos de la estética, ya que atribuyen un valor intrínseco al uso exploratorio y no instrumental de la percepción sensible, los sentimientos y la facultad de imaginación. Según esta interpretación, la dimensión estética se pone en juego cada vez que los individuos exploran sensiblemente su mundo (atendiendo al modo en que lo experimentan), cuando observan las resonancias afectivas que su entorno suscita en ellos (con el fin de examinar tales movimientos emocionales), y cuando permiten que su imaginación juegue libremente con el mundo (para indagar lo que este juego libre revela). Esta línea tradicional de la estética moderna resulta significativa para la teoría cultural y social, porque enfatiza que los ejercicios de las facultades de percepción sensible, emotividad e imaginación deben valorarse especialmente —o sobre todo— cuando no persiguen fines prácticos,

epistémicos o morales. Sostengo, además, que la individualidad, que desempeña un papel importante en la eticidad moderna, se cultiva mediante esta referencia estética al mundo. En otras palabras, resulta inconcebible explorar y describir lo constitutivo del individuo sin examinar cómo este percibe sensiblemente por sí mismo el mundo, cómo responde emocionalmente a las múltiples facetas de su existencia y cómo se representa determinados aspectos del mundo transformados mediante su imaginación y fantasía.

Desde esta interpretación de la estética moderna, pueden comprenderse (también) como estéticos numerosos fenómenos que, si se operara desde concepciones centradas en el arte, la belleza o las experiencias estéticas, tradicionalmente no se vincularían con la estética. Ilustremos esto brevemente con el ejemplo de la autoconciencia feminista [*consciousness-raising*], que jugó un papel importante en el feminismo de los años 60 y 70. La autoconciencia feminista constituye, a mi juicio, una forma de relación estético-comunitaria con el mundo. Las protagonistas de estos grupos se reunían regularmente para reflexionar juntas sobre su percepción y experiencia emocional de los más diversos aspectos de sus vidas (Ware 1970: 100). Esta práctica generaba, simultáneamente, un espacio para el ejercicio libre de la imaginación, nutrido por esta atención compartida a las propias percepciones sensibles y reacciones emocionales. Así, los grupos de autoconciencia feminista no sólo produjeron una gran cantidad de obras poéticas (cf. Howe y Bass 1973; Morgan 1970), sino que también acuñaron conceptos diagnósticos como “acoso sexual” (Brownmiller 1990: 280 ss.) y articularon nuevas reivindicaciones como la “igualdad de placer y satisfacción sexual” para las mujeres (Reed 2005: 89). Las mujeres se presentan aquí, por tanto, de manera consciente y deliberada, como seres que enfatizan aquello que es importante para ellas mismas y que desean que así sea considerado por

otros: cómo experimentan sensiblemente la sexualidad y cómo se imaginan una sexualidad plena.

En este punto de nuestras reflexiones, resulta necesario establecer un vínculo entre la estética moderna y la teoría hegeliana del reconocimiento. Porque las feministas de los años 60 y 70 no sólo pretendían reflexionar estéticamente sobre sus sociedades, sino también plantear reivindicaciones orientadas hacia la consideración igualitaria y adecuada de las dimensiones estéticas de la personalidad femenina. Sin embargo, el establecimiento de este vínculo se ve obstaculizado por una limitación en la teoría hegeliana del reconocimiento: ni en *Grundlinien der Philosophie des Rechts* de Hegel (1986a [1821]) ni en *Das Recht der Freiheit* de Axel Honneth (2011) se encuentra una concepción del reconocimiento estético (cf. Schaub 2019). Por tanto, procederé a explicar cómo debería ampliarse el espectro de relaciones de reconocimiento establecido por Hegel y Honneth para identificar el reconocimiento estético como una subespecie de reconocimiento (Schaub, en prensa). Posteriormente, abordaré la cuestión de si esta concepción del reconocimiento estético nos permite identificar y examinar críticamente las manifestaciones de desprecio estético.

2. EL RECONOCIMIENTO ESTÉTICO COMO SUBESPECIE INADVERTIDA DEL RECONOCIMIENTO

Siguiendo a Hegel, Honneth concibe nuestras sociedades liberal-democráticas como órdenes de reconocimiento que comprenden cinco relaciones de reconocimiento complementarias entre sí, a saber, relaciones de reconocimiento moral, jurídico, personal, económico y político. Quien aboga por una ampliación de este espectro de relaciones de reconocimiento —como lo hago aquí en nombre del reconocimiento estético— asume tres cargas argumentativas. En primer

lugar, es necesario mostrar que las formas convencionales de reconocimiento no abarcan todas las facultades humanas ni las valiosas dimensiones de la personalidad. En segundo lugar, es necesario demostrar que la subespecie del reconocimiento estético puede integrarse en la estructura que confiere a la concepción del reconocimiento de Honneth su forma específica. Y, en tercer lugar, debe exponerse que estas dimensiones de la personalidad, desatendidas por la teoría del reconocimiento, ya forman parte de la eticidad democrática. En cuanto al último punto mencionado, el de la eficacia social, debo limitarme en este ensayo a diversos ejemplos que, aunque de manera somera, tienen la intención de mostrar que el reconocimiento y el desprecio estéticos ya forman parte del tejido social de la eticidad democrática. A continuación, deseo esbozar brevemente cómo pretendo abordar las dos primeras cargas argumentativas.

Según la interpretación que propongo, son tres las características que pueden considerarse estructurantes con respecto al concepto de reconocimiento de Honneth. En primer lugar, se trata de determinar qué es lo que se reconoce en el reconocimiento. Honneth responde a esta pregunta refiriéndose a dimensiones valiosas de la personalidad, que son siempre facultades humanas (Honneth 2002: 506; cf. Congdon 2020). Las diferentes subespecies del reconocimiento están así vinculadas con diferentes facultades. Por ejemplo, el reconocimiento como sujeto de derecho se basa en la facultad de tomar decisiones por uno mismo. El reconocimiento como sujeto moral, en cambio, se fundamenta en la facultad de reflexionar autónomamente sobre si algo es (moralmente) correcto o incorrecto. En segundo lugar, cada subespecie del reconocimiento está vinculada con un estatus social propio que empodera socialmente a un sujeto así reconocido para hacer determinadas cosas. Como sujeto de derecho, por ejemplo, estoy autorizado a celebrar contratos con otros. Y como sujeto moral puedo siempre plantear la cuestión de si las concepciones de rol y las

normas que subyacen a una institución social (como el matrimonio) son justas. En tercer lugar, las relaciones de reconocimiento están mediadas por normas propias (a menudo controvertidas) que nos indican qué formas de tratamiento o consideraciones debemos a los demás en función de su estatus de reconocimiento social. La libertad de movimiento y de expresión de un sujeto de derecho, por ejemplo, no puede ser restringida de manera arbitraria. Y como sujeto moral, soy despreciado si mi convicción de que alguien está siendo tratado injustamente es simplemente desestimada sin ser examinada. Una diferencia entre las normas jurídicas y morales del reconocimiento consiste en que las normas jurídicas pueden hacerse cumplir con ayuda del poder estatal, mientras que las normas morales son más bien expectativas culturales.

Sobre el trasfondo de esta visión general, podemos ahora examinar las dos primeras cargas argumentativas. En primer lugar, deseo señalar que el reconocimiento estético se basa en tres facultades que la estética moderna distingue como dimensiones valiosas de la personalidad y que hasta ahora no han sido consideradas por ninguna otra subespecie del reconocimiento, esto es, la percepción sensible, las emociones y la facultad de imaginación. En este punto quizás sea útil realizar una breve comparación con las relaciones de reconocimiento personal, ya que éstas también se basan en una emoción: el amor (o la capacidad de amar). A diferencia del reconocimiento personal, el reconocimiento estético no está limitado a sujetos que se sienten vinculados entre sí (como parejas o amigos) en virtud del amor. El reconocimiento estético está, como el reconocimiento moral, presente en todos los contextos sociales, aunque generalmente permanezca en un segundo plano. Lo decisivo es que los individuos siempre se perciban a sí mismos como culturalmente autorizados para plantear cuestiones concernientes a la equidad y exigir consideraciones que

están relacionadas con cómo perciben una situación, la experimentan emocionalmente o se la imaginan de otra manera. Por supuesto, el contexto desempeña un papel importante. Si, por ejemplo, un grupo de estudiantes se acerca a mí después de un seminario para comunicarme que mi estilo de enseñanza los intimida o les da la sensación de que no los tomo en serio, tienen la expectativa cultural de que yo, como su docente, no desestime estas reacciones emocionales ni sus ideas sobre cómo podría proceder de otra manera. Por ello, reaccionarían con indignación si les respondiera que mi tarea consiste únicamente en transmitir conocimientos y competencias disciplinarias, y que sería completamente inapropiado que me molestaran con sus reacciones emocionales y sus propuestas de cambio de ellas derivadas.

En segundo lugar, el reconocimiento estético también está vinculado a un determinado estatus social. El estatus social como sujeto estético empodera a los individuos para relacionarse estéticamente con el mundo, es decir, para explorar libremente (y comunicar) cómo perciben su mundo, cómo lo experimentan emocionalmente y, a través de la facultad de imaginación, cómo se lo representan de manera diferente. Por consiguiente, retomando mi ejemplo anterior, resultaría inadecuado que, en mi papel de docente, manifestara a los estudiantes mi negativa a tolerar que dirijan su atención a sus reacciones emocionales ante mi estilo de enseñanza, en lugar de concentrarse en las exposiciones sobre filosofía política.

En tercer lugar, el reconocimiento estético, al igual que todas las demás subespecies del reconocimiento, remite a normas que nos informan sobre qué tipo de consideración nos debemos mutuamente como sujetos sensibles, emocionales y dotados de facultad de imaginación. Estoy plenamente dispuesto a admitir que, respecto a estas normas estéticas, aún nos encontramos muy inseguros en muchos

contextos. Sin embargo, los ejemplos que presento en este ensayo, junto con muchos otros que, por razones de espacio, no puedo desarrollar, sugieren, en mi opinión, que estas normas ya han sido objeto de luchas por el reconocimiento estético en nuestras sociedades, aunque todavía no se reconocen como tales.

El reconocimiento estético, tal como lo he delineado aquí, comparte también con otros tipos de reconocimiento un perfil igualitario, ya que todas las subespecies del reconocimiento se basan en facultades de las que todos los sujetos disponen. Los ciudadanos, por ejemplo, son igualmente capaces tanto de emitir juicios morales como de prestar atención a sus percepciones sensibles. No obstante, de esto no se sigue, ni en un caso ni en otro, que todos los juicios morales sean igualmente plausibles ni que todas las aproximaciones sensibles a un fenómeno sean igualmente esclarecedoras.¹

3. UNA TEORÍA CRÍTICA DE LA ESTÉTICA: ESBOZO DE UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN

En esta última parte, quisiera explicar cómo puede desarrollarse el programa de investigación de una teoría crítica de la estética sobre la base de mi concepción del reconocimiento estético y la comprensión hegeliana de la eticidad democrática desarrollada por Honneth. Según Honneth, el “valor de la libertad individual” igualitaria (Honneth 2011: 124) representa el horizonte normativo de las sociedades modernas y democráticas. En tal modo, este autor concibe las dife-

¹ Lamentablemente, no puedo entrar aquí en la difícil cuestión de cómo podría configurarse una crítica de la percepción sensible, las reacciones emocionales y la facultad de imaginación (así como de lo que produce el ejercicio de estas facultades). Responder a esta pregunta constituye un aspecto adicional que debe tenerse en cuenta en la elaboración de la teoría crítica de la estética que tengo en mente.

rentes relaciones de reconocimiento y sus institucionalizaciones sociales como “encarnaciones funcionalmente específicas” y complementarias entre sí “del único valor comprensivo de la libertad individual” (Honneth 2011: 120, n1). Sobre este trasfondo, sostengo que la tarea de una teoría crítica de la estética consiste en identificar y examinar críticamente todas las formas en las que se socava (innecesariamente) el potencial del reconocimiento estético para promover una libertad individual igualitaria para todos. Siguiendo una terminología de la Escuela de Fráncfort, podría decirse que la teoría crítica de la estética se ocupa de las patologías del reconocimiento estético.² En lo que sigue, se abordarán dos tareas fundamentales de esta teoría crítica de la estética, para luego ilustrarlas mediante algunos casos de estudio.

La primera consiste en identificar en cuanto tales las «conceptualizaciones patológicas del reconocimiento estético» (aquellas que son socialmente efectivas o podrían desarrollar una efectividad social). Tales conceptualizaciones son problemáticas, ya sea porque no desarrollan una concepción plausible de la libertad estética, o porque violan el imperativo de igualdad que subyace a la eticidad democrática, al resultar incompatible, de una u otra manera, con la pretensión de que todos los individuos poseen el mismo derecho a la libertad individual (y, por tanto, también a la libertad estética).

La segunda tarea de una teoría crítica de la estética consiste en la identificación de las «patologías sociales del reconocimiento estético». Estas patologías designan aquellos mecanismos o dinámicas sociales (evitables) que conducen a una consideración inadecuada de

² Sobre el papel que juega el concepto de patología social en la Escuela de Fráncfort, véase por ejemplo Freyenhagen (2018).

ciertos individuos (o grupos) como seres dotados de sensibilidad, emocionalidad y facultad de imaginación.

Examinemos, en primer lugar, las conceptualizaciones patológicas del reconocimiento estético. Como ejemplo de una patología de la igualdad —esto es, una concepción de lo estético que transgrede la norma igualitaria fundamental para la eticidad democrática— cabe considerar las *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) de Immanuel Kant. En esta obra, Kant promueve una variante del desprecio estético que podría caracterizarse como «racismo estético» o, en términos más generales, como «inferiorización estética».³ Kant se ocupa explícitamente de las facultades que subyacen al reconocimiento estético —las emociones y la facultad de imaginación— sin abordar otras formas de reconocimiento. Sus exposiciones son estético-racistas, porque afirma que las facultades emocionales e imaginativas de los individuos no blancos deberían considerarse constituidas de manera deficitaria (en comparación con las facultades de los individuos blancos). Así, por ejemplo, afirma que los “negros de África” no poseerían “por naturaleza ningún sentimiento que se eleve por encima de lo pueril” (Kant 1913 [1764]: 72); los asiáticos como los “japoneses [...] muestran”, según Kant, “escasos indicios de un sentimiento más refinado” (Kant 1913 [1764]: 74).⁴ Y en referencia a la población indígena del continente americano, expone: “Los [...] nativos de esta parte del mundo muestran pocas

³ Véase también Roelofs (2014: 36).

⁴ Al citar busco mantener un significado preciso, incluso en los detalles lingüísticos. A veces, las particularidades históricas del uso de los términos entran en conflicto con los requisitos de un lenguaje sensible a la discriminación. Para que el análisis contemporáneo pueda captar los significados específicos de cada época en los términos despectivos de las citas históricas, se mantienen los términos originales en cursiva y sin sustitución.

señales de un carácter anímico predispuesto a sentimientos más refinados, y una extraordinaria insensibilidad constituye el rasgo distintivo de estas especies humanas” (Kant 1913 [1764]: 74). También respecto a la facultad de imaginación, que jugará un papel central en su principal obra estética *Kritik der Urteilskraft* (Kant 1969 [1790]), Kant enfatiza la supuesta “inferioridad” de los individuos no blancos. El “árabe”, al que Kant considera “el más noble ser humano en Oriente”, poseería una “imaginación patológicamente exaltada” que conduciría a que todas las “cosas fueran representadas en imágenes antinaturales y distorsionadas” (Kant 1913 [1764]: 71). Kant sostiene algo similar también sobre el “chino” (Kant 1913 [1764]: 72).

De estas caracterizaciones se desprenden dos aspectos fundamentales. En primer lugar, Kant defiende en este texto una concepción de lo estético que, al igual que en la concepción de la estética moderna propuesta en este ensayo, sitúa en el centro las facultades emocionales e imaginativas. En segundo lugar, se evidencia que confiere a esta concepción un giro racista y antiigualitario, al sostener que los individuos no blancos sólo son capaces de realizar contribuciones estéticas de rango inferior, porque considera que sus facultades emocionales e imaginativas están constituidas de manera deficiente. Kant se refiere, entonces, a dimensiones valiosas de la personalidad de los individuos no blancos, pero, al mismo tiempo, los desprecia, degradándolos o inferiorizándolos como sujetos estéticos. Sobre esta base, argumenta que no debemos a los individuos no blancos la misma atención y consideración estética que a los individuos blancos. Más aún, sugiere que el valor estético de aquello que emerge de la aproximación estética al mundo de los individuos no blancos debe evaluarse como fundamentalmente inferior al valor de las producciones estéticas de individuos blancos (Kant 1913 [1764]: 73). Para el propósito que persigo en este ensayo, resulta ahora decisivo que el desprecio

del que se trata aquí no puede describirse (directamente) como moral, jurídico, personal, económico o político, sino exclusivamente como estético, dado que implica la degradación de facultades que fundamentan el reconocimiento igualitario como sujeto estético.

Este ejemplo, que lamentablemente constituye uno entre innumerables casos, evidencia que la lucha por el reconocimiento de los individuos no blancos como personas iguales —descrita de manera penetrante por Charles Wright Mills (2017: 94)— posee también una dimensión estética que no debería soslayarse. Cuando se los busca, es fácil encontrar otros ejemplos de degradación estética motivados por el género [*gender*] o la clase social.

Un segundo ejemplo de conceptualizaciones patológicas del reconocimiento estético no concierne a una «patología de la igualdad» (como en Kant), sino de una «patología de la libertad», esto es, una concepción de lo estético que socava —o no agota sin coerción— el potencial del reconocimiento estético para promover nuestra libertad. El caso de estudio al que me referiré es el discurso de la (mera) creatividad, que se ha vuelto cada vez más influyente en las sociedades capitalistas occidentales durante las últimas décadas.⁵ Este discurso reduce lo estético de una manera problemática que restringe el potencial de libertad. Porque una concepción de lo estético sólo puede desarrollar plenamente su potencial para contribuir a nuestra libertad cuando abarca las tres dimensiones de la estética moderna (es decir, percepción sensible, emociones y facultad imaginativa) y garantiza tanto su ejercicio libre como su libre interacción. Los discursos sobre la creatividad se concentran generalmente en la facultad

⁵ Véase Reckwitz (2017). Este ejemplo también muestra que las nociones patológicas del reconocimiento estético pueden estar estrechamente vinculadas a las patologías sociales de lo estético.

de imaginación mientras limitan simultáneamente su libre juego, al considerarla principalmente como un medio para la consecución de objetivos (económicos). El discurso de la (mera) creatividad no atribuye, por tanto, un valor intrínseco ni al libre juego de la facultad de representación ni a la libre interacción de la facultad de imaginación con las exploraciones perceptivas y emocionales que realiza un individuo. Por ello, sostengo que nuestra libertad estética se ve limitada cuando tales concepciones unilaterales de lo estético adquieren eficacia social y desplazan otras comprensiones no reduccionistas (y por tanto no patológicas) de lo estético.

Estudios recientes sobre sociología de la estética (Reckwitz 2017) demuestran que hay motivos para esta preocupación. Estos trabajos revelan que la creatividad constituye actualmente un fenómeno que permea casi todos los aspectos de nuestra vida (desde la manera en que nos valoramos, pasando por nuestras expectativas sobre las relaciones, hasta las actividades que realizamos). Según estos estudios, estos procesos de estetización son sobre todo una reacción a la crítica estética al capitalismo, que se volvió influyente en los años 70 y condujo a una crisis de legitimación del orden capitalista (Boltanski & Chiapello 2005: 343-536). En los años 90, la retórica de la creatividad fue descubierta también por la política. En el Reino Unido, por ejemplo, fue el gobierno del Nuevo Laborismo bajo el liderazgo de Tony Blair el que reconoció que las llamadas “industrias creativas” [*creative industries*] representaban un factor económico significativo que debía promoverse de manera dirigida (Mould 2018: 17-18).

Los estudios sociológicos sobre lo estético han realizado en los últimos años contribuciones esclarecedoras respecto a cómo el auge de la creatividad en nuestras sociedades se vincula con la evolución del capitalismo. Sin embargo, estos análisis sociológicos no proporcio-

nan una crítica estética de la creatividad, porque no abordan la siguiente cuestión: ¿Qué hay de problemático o reduccionista en la creatividad como concepción de lo estético? Resulta necesario, por tanto, dar un paso más allá de estos estudios sociológicos y afrontar la tarea filosófica de describir con precisión qué hay de insatisfactorio en la creatividad como concepción de la libertad estética. Si bien no puedo desarrollar esto aquí en detalle, quisiera al menos señalar algunas insuficiencias mediante una anécdota biográfica.

Durante mi servicio civil (entonces una alternativa al servicio militar obligatorio) reflexioné mucho sobre qué carrera universitaria emprender. Una de las opciones que consideraba era postular a una escuela superior de artes escénicas, impactado por dramaturgos como Heiner Müller y Christoph Schlingensief. Comencé a asistir regularmente al teatro e incluso a escribir una obra teatral propia. En resumen, contemplaba una “carrera profesional” como dramaturgo y/o director de teatro. Con esta idea en mente, fui entonces a la oficina de empleo local para averiguar más sobre esta “carrera profesional”. Las oficinas de empleo en Alemania disponían entonces de centros de información con folletos sobre todas las profesiones posibles, además de ofrecer la posibilidad de mantener entrevistas personales de orientación con asesores profesionales. A través de los folletos, pude informarme sobre las escuelas superiores que ofrecían los programas de estudios correspondientes, así como sobre la importancia de las prácticas y las limitadas perspectivas laborales y económicas vinculadas a mi aspirada “profesión”.

Durante la entrevista, el asesor identificó rápidamente mi inclinación hacia el trabajo creativo con textos. Sin embargo, la conversación tomó un giro inesperado cuando intentó reorientar mi atención de la dramaturgia y la dirección hacia programas de grado que preparan

para carreras como redactor publicitario o redactor de discursos. Argumentó que estas profesiones me ofrecían todo lo que buscaba, ya que también implicaban el uso creativo del lenguaje y la escritura, con la ventaja adicional de mejores oportunidades laborales e ingresos. Todavía recuerdo bien que me sentí engañado por este asesor. Intuitivamente sabía que ser redactor publicitario y dramaturgo (en el sentido de Heiner Müller) son dos profesiones muy diferentes y que Müller nunca habría intercambiado la segunda por la primera. Pero en ese momento me resultaba difícil explicar al asesor por qué estas profesiones no eran equivalentes, aunque ambas se centraran en el trabajo creativo con textos.

Al recordar esta conversación ahora, más de un cuarto de siglo después, mi concepción del reconocimiento estético emerge como una explicación tardía. Ahora me doy cuenta de que el enfoque del asesor era característico de una época en la que el discurso de la creatividad comenzaba a tener gran influencia. Este discurso equipara (erróneamente) lo estético con una noción unilateral de creatividad. En la oficina de empleo, mediante la “retórica de la creatividad” (Mould 2018: 23), se me presentó y promocionó un único aspecto de lo estético como si fuera lo estético en su totalidad. El asesor me propuso que me concentrara en el juego imaginativo (especialmente con el lenguaje), pero dejando de lado mis propias exploraciones perceptivas y emocionales. Esta separación entre la imaginación y mis facultades sensibles y emocionales reduce inevitablemente el valor del aspecto estético que debería conservar. Esto se debe a que el juego de la imaginación es especialmente valioso para nuestra libertad cuando se nutre de cómo se nos muestra el mundo a través de la exploración sensible y emocional.

Además, en las profesiones creativas el juego de la imaginación ya no es libre. La razón es que la imaginación de los redactores publicitarios, por ejemplo, está al servicio de un propósito predefinido (como el de hacer que un producto parezca más atractivo y aumentar sus ventas); en el caso de la redacción de discursos, la imaginación tiene el objetivo de promover eficazmente la agenda del orador. Las profesiones creativas que el asesor me sugirió limitaban el juego de la imaginación tanto en su libertad como en su anclaje en la exploración libre de las propias percepciones y sensaciones.

La concepción de lo estético aquí propuesta insiste tanto en el libre juego de la facultad de imaginación como en que esta facultad pueda interactuar libremente con nuestras percepciones exploratorias y reacciones emocionales, porque sólo entonces lo estético permanece como una dimensión de nuestra libertad o autorrealización. Retomando la anécdota anterior: la experiencia de escuchar, observar y leer a Christoph Schlingensiefel y Heiner Müller resultaba particularmente significativa por su capacidad de revelarme nuevas formas de percibir aspectos del mundo (como el capitalismo, las guerras mundiales, el proceso de reunificación alemana, la historia de la RDA, Brecht, la mitología griega, diferentes óperas), de aprehenderlos emocionalmente y de reaccionar imaginativamente ante ellos. Resultaría, por tanto, absurdo sostener que Heiner Müller habría mantenido para mí su singular relevancia artística si su facultad imaginativa hubiera sido explotada meramente como medio para la consecución de fines predeterminados, separándola de su modo receptivo y emocional de aproximarse al mundo. Y esto es así porque fue precisamente a través de la libre interacción de estas facultades que Heiner Müller pudo realizarse estéticamente y aparecer ante nosotros como un individuo.

El propósito de mi anécdota biográfica no es desacreditar las profesiones creativas como la redacción de discursos o la publicidad, ni en abogar por su abolición, sino explicar por qué resulta problemático equiparar la (mera) creatividad con la libertad estética. Para nuestra autorrealización estética no basta con que en el ámbito laboral se nos anime regularmente a emplear la facultad imaginativa de manera lúdica (pero no libre). Las concepciones de lo estético que se propagan en los discursos de la (mera) creatividad amenazan, por tanto, nuestra libertad estética cuando no somos conscientes de que la creatividad constituye una concepción unilateral o reduccionista de lo estético, y cuando esta concepción reduccionista de lo estético se convierte en socialmente dominante y desplaza cada vez más a las concepciones no reduccionistas (o no patológicas) de lo estético.

Hasta ahora, mediante dos ejemplos, nos hemos ocupado de la tarea de una teoría crítica de la estética que consiste en identificar y examinar críticamente las conceptualizaciones patológicas del reconocimiento estético. Para concluir, quisiera abordar otra tarea: el diagnóstico de la «patología social en el reconocimiento estético». Los mecanismos o dinámicas sociales (evitables) que llevan a que ciertos individuos (o grupos) no sean reconocidos de manera adecuada como seres perceptivos, sensibles y dotados de facultad de imaginación pueden adoptar diversas formas y manifestaciones. Para ilustrar las patologías sociales he seleccionado dos ejemplos del mundo laboral.

El primer ejemplo es el estudio de Simone Weil sobre la «opresión estética» de los trabajadores de las fábricas durante los años 30, que se basa en sus propias experiencias. En su ensayo *Factory Work* (1946) para la revista británica *Politics*, Weil describe la ausencia total de consideración hacia los trabajadores de la fábrica como seres perceptivos, que reaccionan emocionalmente a su entorno y están

dotados de facultad de imaginación. Desde la perspectiva del reconocimiento estético aquí propuesta, puede identificarse como una forma de desprecio estético la indiferencia hacia los efectos negativos que la organización de los procesos laborales de la fábrica ejerce sobre las facultades sensibles, emocionales e imaginativas del personal. Desde mi perspectiva, el texto de Weil alerta a sus compañeros socialistas sobre cómo la clase trabajadora no sólo sufre explotación económica y exclusión de la cogestión empresarial, sino también menosprecio u opresión estética. Weil expone cómo la fábrica transmite a los trabajadores, desde el momento del ingreso, la impresión de que en este lugar “no cuentan”, y que aquí nunca se “sentirán como en casa” (Weil 1946: 370). Explica que la organización del proceso productivo adormece tanto la facultad de los trabajadores “de sentir” y “conmoverse” como su facultad de imaginación. Producto de este estado de “aturdimiento” les resultaría impracticable a los trabajadores siquiera “imaginarse” el “cambio” (Weil 1946: 371). Al terminar el turno, los trabajadores “abandonan” “la fábrica completamente vacíos; y sin embargo [...] sin haber puesto” nada de sí mismos “en su trabajo” (Weil 1946: 372). En breve, la intervención de Weil pretende despertar la conciencia sobre el hecho de que los trabajadores de las fábricas también se enfrentan a una forma de injusticia u opresión que recibe poca atención en los discursos socialistas. La concepción del reconocimiento estético que aquí se plantea permite captar (de manera directa) esta dimensión de la injusticia, a diferencia de las concepciones sobre el reconocimiento moral, jurídico, personal, económico o político desarrolladas por Hegel y Honneth.

Con el segundo ejemplo, que caracterizaría como un caso de «heteronomía estética», nos adentramos en el mundo laboral contemporáneo. En *Organized Self-Realization* (2004), Axel Honneth analiza un fenómeno en el ámbito laboral que podría describirse como una patología social del desprecio estético. Desde los años 70, en parte

como respuesta a la crítica estética al capitalismo (Boltanski & Chiapello 2005: 343-536), se ha vuelto cada vez más común presentar el trabajo mismo como un espacio para la autorrealización. En este contexto, se ha destacado cada vez más que los empleadores consideran significativas las experiencias emocionales de los empleados. Sin embargo, la forma en que esta dimensión de la personalidad ha sido integrada en la vida profesional (a menudo) puede ser considerada problemática y contraria a la autorrealización estética. Los empleados se enfrentan a una situación en la que, si bien los empleadores resaltan la relevancia de sus experiencias emocionales y la conexión entre trabajo y autorrealización, también imponen expectativas sobre su sensibilidad emocional y su expresión. Se espera que los empleados realicen su trabajo en ciertos estados emocionales o al menos exhiban estos estados emocionales de manera claramente visible para otros. Por ejemplo, se espera que inicien nuevos proyectos con entusiasmo e idealmente transmitan ese entusiasmo a los clientes. Así, en lugar de incentivar la exploración sincera y la expresión genuina de cómo perciben y sienten una situación o tarea específica, los empleadores dictan cada vez más las emociones que los empleados deben sentir y proyectar. Esta tendencia se muestra también en los anuncios de empleo, que suelen estar impregnados de la retórica de la autorrealización personal y llenos de descripciones de estados emocionales. Se buscan, por ejemplo, consultores que se alegren ante problemas complejos y plazos ajustados porque los impulsan a alcanzar el máximo rendimiento, o gerentes de transporte que encuentren satisfacción en ofrecer la mejor experiencia de viaje posible a cada pasajero. Cuando un académico de nuestra universidad participa en un “Open Day”, se espera que proyecte el “espíritu de Essex”, que nuestro equipo de *marketing* describe como una “mentalidad rebelde” combinada con una impaciencia por el cambio.

Desde la perspectiva del reconocimiento estético que propusimos en estas páginas, no resulta patológico *per se* valorar las emociones en el entorno laboral, ya que estas representan una dimensión importante de nuestra personalidad. Lo problemático, en cambio, es cómo se integran las emociones en el ámbito del trabajo. Los empleadores tienden a tratar la vida emocional, tanto interna como externa, de sus empleados como un aspecto más de la relación laboral, y, en consecuencia, consideran legítimo establecer expectativas sobre cómo estos últimos deben experimentar y expresar emocionalmente su trabajo. Sin embargo, esta integración de las emociones en el ámbito laboral no logra que los empleados se sientan motivados a explorar y expresar libremente sus reacciones emocionales. Tampoco fomenta que, a partir de estas exploraciones, imaginen cambios que les permitan aspirar a un ambiente de trabajo en el que se sientan más como en casa (valorados y reconocidos en su carácter perceptivo, sensible e imaginativo).

A la luz de la concepción del reconocimiento estético que aquí se propone, se entiende claramente por qué la dinámica social descrita por Honneth es perjudicial para la libertad y la autorrealización estética individual. En primer lugar, dicha dinámica implica que los empleadores consideran los estados emocionales de sus empleados como aspectos sobre los cuales pueden tener expectativas legítimas. Así, los trabajadores son responsabilizados por su estado emocional (“Deberías ser más resiliente”) y se les sugiere que, al menos con el tipo adecuado de apoyo (“¿Por qué no participas en nuestro programa de entrenamiento en resiliencia?”), deberían ser capaces de manipular sus estados de ánimo *ad libitum*. En cambio, la perspectiva del reconocimiento estético entiende las reacciones emocionales como un fenómeno (principalmente) pasivo-receptivo, es decir, nuestras reacciones emocionales se exploran y clarifican a través de la autoexpresión. Sólo una atención receptiva y libremente dirigida a

nuestras percepciones y experiencias emocionales, así como su libre expresión, contribuye a nuestra libertad estética. Desde una perspectiva de la teoría de la libertad, resulta problemático considerar las emociones como estados que deben ser manipulados y exhibidos en función de las expectativas de los otros.

En segundo lugar, los trabajadores que no consideran su trabajo como parte integral de su autorrealización y no logran experimentar las emociones esperadas hacia su trabajo enfrentan una carga emocional adicional. Se les da a entender que esta falta de sintonía equivale a un fracaso personal. Aquí también, el contraste con el reconocimiento estético no podría ser más evidente. Las personas que se relacionan estéticamente con el mundo exploran sus vivencias emocionales de manera libre, buscando formas adecuadas de expresarlas. En este proceso, no existen expectativas preestablecidas sobre las reacciones emocionales que deben manifestarse, por lo que tampoco hay fundamento alguno para interpretar cualquier estado emocional que se descubra de esta manera como un fracaso personal.

En tercer lugar, los trabajadores que descubren que sus estados emocionales relacionados con el trabajo no se alinean con las expectativas de sus empleadores no quedan exentos de la obligación de exhibir emociones que no sienten. De este modo, los empleados, como parte de su vida profesional deben involucrarse con representaciones, emocionalmente desgastantes de emociones ajenas a su experiencia personal. Para muchos, la demanda de autorrealización y presencia emocional en el trabajo se convierte en una situación en la que deben ocultar sus verdaderos estados emocionales y simular otros diferentes. Esta dinámica implica una intervención drástica en la vida emocional de los trabajadores. Para evocar y representar de manera creíble emociones positivas como entusiasmo y fervor, los empleados podrían verse forzados a recurrir a vivencias emocionales personales

(es decir, situaciones en las que realmente experimentaron las emociones que se les exigen en el trabajo). En definitiva, la integración de las emociones en el ámbito laboral, tal como la esboza Honneth, puede entenderse como una forma de desprecio estético, aunque esta se enmascare bajo la retórica de que los empleadores valoran a sus empleados como seres sensibles (y dotados de imaginación).

La dinámica de estetización descrita en el mundo laboral equivale, por tanto, a una forma de «heteronomía estética», ya que los trabajadores se ven confrontados con la expectativa de ignorar o manipular sus verdaderos estados emocionales y de exhibir aquellos que se alinean con los intereses de sus empleadores. De este modo, se les sugiere que es legítimo que los empleadores prescriban las emociones que deben experimentar. Además, por este medio, se crea la ilusión de que los trabajadores pueden ser responsabilizados por sus reacciones emocionales. Por lo tanto, no es sorprendente que Honneth relacione estas nuevas dinámicas laborales con la aparición de una serie de “síntomas” psicológicos y emocionales, como un agudo sentimiento de alienación, “vacío interior... y falta de sentido” (Honneth 2004: 463).

4. CONCLUSIÓN

En este ensayo, me propuse plantear la cuestión de si los fenómenos que he mencionado apuntan a una subespecie del reconocimiento hasta ahora desatendida, que podría plausiblemente denominarse reconocimiento estético. He esbozado cómo podría concebirse una noción de reconocimiento estético y he explicado su relación con la estética moderna. A partir de este marco, he argumentado que, con la ayuda de esta concepción del reconocimiento estético y la concepción hegeliana de la eticidad democrática que la complementa, puede desarrollarse una teoría crítica de la estética. En este contexto, me he

centrado en dos tareas que debería abordar tal teoría crítica: la crítica de concepciones patológicas del reconocimiento estético, por un lado, y de patologías sociales del reconocimiento estético, por otro. Las patologías del primer tipo las he ilustrado mediante la «inferiorización estética» de los individuos no blancos por parte de Kant y la «unilateralidad estética» de los discursos sobre la creatividad. Como ejemplos de patologías del segundo tipo, he abordado los fenómenos de la «opresión estética» en las fábricas y la «heteronomía estética» de los trabajadores. Las tareas, patologías y formas de desprecio estético que he discutido sirven únicamente como ilustraciones. La elaboración de una taxonomía exhaustiva de las formas de patología y desprecio estéticos forma parte del desarrollo de un proyecto de investigación para una teoría crítica de la estética que aquí sólo se ha esbozado. Además, la realización de este proyecto requiere la definición de tareas adicionales. Por ejemplo, habría que investigar con mayor precisión la normatividad de lo estético o del reconocimiento estético. He argumentado que debemos considerarnos mutuamente como seres perceptivos, sensibles e imaginativos. Además, he afirmado que fundamentamos algunas de nuestras demandas mutuas en cómo percibimos un fenómeno determinado, cómo reaccionamos emocionalmente ante él y cómo podemos imaginarlo de otra manera. Sin embargo, esto plantea la cuestión de cómo manejar demandas estéticas contradictorias. También debemos preguntarnos cómo determinar si el reconocimiento estético o las demandas de consideración estética estarían interfiriendo demasiado en el ámbito de validez de otras formas de reconocimiento (moral, jurídico, etc.).

Sin embargo, todo depende de si he logrado convencer a mis lectores de que el reconocimiento estético constituye, en realidad, un fenómeno que hasta ahora no hemos comprendido ni apreciado lo suficiente en cuanto a su significado, tanto a nivel individual como so-

cial. Sólo en ese caso, el programa de investigación de una teoría crítica de la estética se presentará ante ellos como una iniciativa en la que realmente valga la pena invertir mayores esfuerzos intelectuales.

REFERENCIAS

- ADDISON, Joseph (1712), “The Pleasures of the Imagination”, en Steele & Bond (1965: 527-531, 536-582).
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1983) [1735], *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, edición latín-alemán (Hamburgo: Felix Meiner).
- ____ (2007) [1750–1758], *Ästhetik*, 2 tomos, edición latín-alemán (Hamburgo: Felix Meiner).
- BOLTANSKI, Luc & CHIAPELLO, Eve (2005) [1999], *The New Spirit of Capitalism* (Londres: Verso).
- BROWNMILLER, Susan (1999), *In Our Time. Memoir of a Revolution* (Oxford: Clarendon Press).
- CHRISTAKIS, Erica (2015), “Dressing Yourself. Email to Silliman College (Yale) Students on Halloween Costumes”. [Disponible en <https://bit.ly/3OBPwp8>]
- CONGDON, Matthew (2020), “The Struggle for Recognition of What?”, *European Journal of Philosophy*, 28, 3: 586–601.
- CONGDON, Matthew & KHURANA, Thomas S., (en prensa), *The Philosophy of Recognition. Expanded Perspectives on a Fundamental Concept* (Londres: Routledge).
- DU BOS, Jean-Baptiste (1993) [1719], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, ed. de Dominique Désirat (París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).
- FREYENHAGEN, Fabian (2018), *Critical Theory and Social Pathology*, ed. de Espen Hammer, Axel Honneth y Peter Gordon, Routledge Companion to the Frankfurt School (Nueva York: Routledge).

- GUYER, Paul (2014), *A History of Modern Aesthetics*, Vol. 1: “The Eighteenth Century” (Nueva York: Cambridge University Press).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1986a) [1820], *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke*, Tomo 7, ed. de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (1986b) [1818, 1820/21, 1823, 1828/29], *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke*, Tomo 13, ed. de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- HONNETH, Axel (2002), “Grounding Recognition. A Rejoinder to Critical Questions”, *Inquiry*, 45, 4: 499-519.
- ____ (2004), “Organized Self-Realization. Some Paradoxes of Individualization”, *European Journal of Social Theory*, 7, 4: 463-478.
- ____ (2011), *Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit* (Berlín: Suhrkamp).
- HOWE, Florence & BASS, Ellen (eds.) (1973), *No More Masks! An Anthology of Poems by Women* (Garden City: Anchor Press).
- KANT, Immanuel (1913) [1764], *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Leipzig: Insel Verlag).
- ____ (1968) [1790], *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe*, Tomo 10, ed. de Wilhelm Weischedel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- MILLS, Charles Wright (2017), *Black Rights/White Wrongs. The Critique of Racial Liberalism* (Nueva York: Oxford University Press).
- MOULD, Oli (2018), *Against Creativity. Everything You Have Been Told About Creativity is Wrong* (Londres: Verso).
- NANAY, Bence (2019), *Aesthetics. A Very Short Introduction* (Nueva York: Oxford University Press).
- MORGAN, Robin (ed.) (1970), *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women’s Liberation Movement* (Nueva York: Random House).
- RAWLS, John (2003) [2001], *Gerechtigkeit als Fairneß. Ein Neuentwurf*, trad. de Joachim Schulte (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- RECKWITZ, Andreas (2017) [2012], *The Invention of Creativity* (Cambridge: Polity).
- REED, Thomas Vernon (2005), *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- ROELOFS, Monique (2014), *The Cultural Promise of the Aesthetic* (Londres: Bloomsbury).
- SCHAUB, Jörg (2019), “Aesthetic Freedom and Democratic Ethical Life. A Hegelian Account of the Relationship Between Aesthetics and Democratic Politics”, *European Journal of Philosophy*, 27, 1: 75-97.
- ____ (en prensa), “Three Models of Aesthetic Recognition”, en Congdon & Khurana (en prensa).
- STEELE, Richard & BOND, Donald F. (eds.) (1965), *The Spectator*, vol. 3 (Oxford: Clarendon Press).
- WARE, Cellestine (1970), *Women Power. The Movement for Women’s Liberation* (Nueva York: Tower).
- WEIL, Simone (1946), “Factory Work”, *Politics*, 3, 11: 369-375.

NOTA CRÍTICA

Leyla Polo del Vecchio es estudiante avanzada del Corso di Laurea Triennale en Filosofia e Storia, en el Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, de la Universidad de Venecia Ca' Foscari. Correo electrónico: 892935@stud.unive.it

VIVIR Y NARRAR
· *Leyla Polo del Vecchio* ·

Leyla Polo del Vecchio

Universidad de Venecia Ca' Foscari

Vivir y narrar

DOI: 10.36446/be.2024.69.398

Resumen

En esta nota crítica se examina *Die Krise der Narration* de Byung-Chul Han, ensayo filosófico sobre la transformación de la narrativa en la era digital. Han argumenta que la información fragmentaria ha reemplazado las historias tradicionales, erosionando nuestra capacidad para transmitir experiencias y sabiduría. El libro sostiene que el *storytelling* contemporáneo ha reducido las narraciones a mercancías consumibles, destruyendo su función original de generar cohesión social y comprensión existencial. Mediante un diálogo con pensadores como Walter Benjamin, Han desentraña cómo los medios digitales, las redes sociales y las plataformas de *streaming* han modificado nuestra percepción narrativa. Con un tono marcadamente pesimista, el autor expone cómo la información instantánea y los algoritmos han fragmentado nuestra experiencia temporal, privando a las historias de su profundidad y capacidad de dar sentido a la existencia humana.

Palabras claveByung-Chul Han; Información; Fragmentación; Comunidad; *Storytelling***To Live and to Narrate****Abstract**

This critical examination scrutinises Byung-Chul Han's *Die Krise der Narration*, a philosophical essay elucidating the metamorphosis of narrative within the digital era. Han provocatively contends that fragmented information has supplanted traditional storytelling, systematically eroding humans' capacity to transmit experiential knowledge and wisdom. The text posits that contemporary *storytelling* has reductively transformed narratives into consumable commodities, fundamentally undermining their primordial social cohesion and existential comprehension functions. Through a dialogue with philosophers such as Walter Benjamin, Han meticulously demonstrates how digital media, social networks, and streaming platforms have irrevocably transformed narrative perception. With a distinctly pessimistic phenomenological lens, the author expounds how instantaneous information and algorithmic mechanisms have fragmented temporal experience, thus divesting narratives of their potential to engender meaning within human existence.

KeywordsByung-Chul Han; Information; Fragmentation; Community; *Storytelling*

Recibido: 24/11/24. Aprobado: 07/12/24.

“*Vivir es narrar*”, así concluye el profético ensayo *La crisis de la narración* [Die Krise der Narration] del filósofo surcoreano Byung-Chul Han, que supo ser profesor de la Universität der Künste de Berlín. Su estilo lapidario retrata la modernidad contemporánea con pinceladas rápidas y desgarradoras:

El ser humano, en cuanto *animal narrans*, se distingue de otros animales por el hecho de que, al narrar, realiza nuevas formas de vida. La praxis narrativa tiene la *fuerza del nuevo inicio*. El *storytelling*, en cambio, conoce solo una forma de vida, la consumista. (Han 2024: 110; énfasis original)

El libro fue publicado originalmente en alemán en 2023 por la editorial berlinesa Matthes & Seitz. *La crisis de la narración*, editado por Herder, es la más reciente de la veintena de obras de Han traducidas al castellano aparecidas en este sello editorial, además de las que dio a conocer Caja Negra. Con varias reediciones de algunos de sus ensayos – *Müdigkeitsgesellschaft* [La sociedad del cansancio], por ejemplo, ha sido traducido a más de una decena de lenguas –, Han se posiciona como uno de los filósofos contemporáneos más leídos y aclamados.

En esta ocasión, nos enfrentamos a un ensayo conciso, notablemente austero, que no dejar de ser una lectura esencial para la actualidad. Aquí, Han se propone recorrer la historia de la narración desde sus

orígenes más remotos, desplegando a lo largo del libro un conso-nante y fructuoso diálogo con Walter Benjamin. El mensaje implícito que resuena en cada capítulo podría resumirse, justamente, en el diagnóstico benjaminiano: “El arte de narrar está llegando a su ocaso” (Benjamin 2011: 3).

Antiguamente, el sentido originario de la narración se basaba en el consejo. Las personas se reunían en torno a un fuego e hilaban historias que luego se volverían eternas. No importaba si la información transmitida a través de ellas era exacta o no. Estas historias provenían de tierras lejanas, nunca vistas salvo por aventureros y mercaderes, pero dotadas de un misterio y un encanto tales que alimentaban la imaginación de sus oyentes incluso semanas, y hasta años después. Según Han, nada de esto permanece hoy en día. Los niños, los últimos habitantes del mundo encantado, han perdido ese sentido de lo maravilloso, así como el asombro que antes los impulsaba a explorar y escuchar historias. Así, en la actualidad, el espíritu de la narración se ve ahogado por su principal adversario: una marea de información. El arte de narrar implica, de hecho, la capacidad de ocultar información. Han, como prueba de esto, del mismo modo en que lo había hecho décadas atrás Benjamin, cita el célebre relato herodotiano centrado en el soberano Psaménito:

Se narra que Psaménito, rey de Egipto, derrotado y capturado por Cambises, rey de Persia, al ver pasar frente a él a su hija prisionera, vestida como sierva y enviada a sacar agua, permaneció mudo, con la mirada fija en el suelo, mientras todos sus amigos alrededor lloraban y se lamentaban. Y al ver también, poco después, que su hijo era conducido a la muerte, mantuvo la misma actitud. Pero al divisar a uno de sus súbditos siendo llevado entre los prisioneros, comenzó a golpearse la cabeza y a mostrar un dolor extraordinario. (de Montaigne 2014: 57; cf. *Hdt.* L. III, 14, 1-6; Han 2024: 16-17)

El relato fue transmitido por Heródoto en el tercer libro de sus *Historias* y, más tarde, recogido por Michel de Montaigne en el capítulo de los *Ensayos* titulado “De la tristeza”, lectura que influyó profundamente a Benjamin (2011: 28). En esta historia, la omisión de una explicación que aclare las razones detrás de las acciones del protagonista representa el verdadero núcleo de la narración.¹ Así, este relato no solo incrementa la tensión narrativa, sino también la atención del público, profundamente inmerso en su lectura.

En contraste, el lector moderno “salta de una novedad a la siguiente, en lugar de dejar que su mirada se pasee por la *lejanía* y se detenga allí. Ha perdido la mirada *prolongada, lenta, que sabe detenerse*” (Han 2024: 13; énfasis original). En otras palabras, nos encontramos de frente a la muerte del modo contemplativo de percepción propio de épocas pasadas, en favor de una era de tensión creciente, en la que

¹ En realidad, en Heródoto sí se encuentra una explicación, aunque poco memorable. De hecho, Benjamin, al encontrarse con este relato a través del segundo capítulo del primer libro de los *Ensayos [Essais]* de Montaigne, se centró solo en la primera parte del texto, escribiendo un breve resumen que incluyó en 1936 en “El narrador”. Sin embargo, el texto de Heródoto continuaba de la siguiente manera: “Había allí unos guardias que informaban a Cambises de todo lo que hacía Psaménito en cada momento, y Cambises, sorprendido por esa actitud, envió un mensajero para interrogarlo: «El rey Cambises te pregunta, oh Psaménito, por qué, al ver a tu hija maltratada y a tu hijo llevado a la muerte, no gritaste ni lloraste, pero, en cambio, honraste con tus lágrimas a un mendigo que, según he sabido, ni siquiera es pariente tuyo». A esta pregunta, él respondió así: «Oh hijo de Ciro, mis desgracias domésticas eran demasiado grandes como para que pudiera llorar, mientras que era digno de lágrimas el infortunio de mi amigo, que, habiendo caído de la riqueza y la felicidad, ha llegado a la miseria en el umbral de la vejez»” (*Hdt.* L. III, 14, 9-10). Cambises, impresionado por la sabiduría de Psaménito, le perdonó la vida y lo acogió en su corte, rodeándolo de lujo y riquezas. No obstante, esto no hizo cambiar de opinión a Psaménito, quien conspiró en las sombras, fue descubierto y finalmente condenado a muerte. Alessandro Baricco describe minuciosamente este pasaje en su comentario a nota a pie de página de “El narrador” (Benjamin 2011: 28, n. 1).

nuestros órganos y sentidos están constantemente estimulados. Incluso los niños ya no son arrullados por historias para dormir, sino transformados en “cazadores de información” (Han 2024: 20).

De hecho, si bien la información tiene la capacidad de poner todo a nuestro alcance, es poco lo que parece estar realmente disponible. La información, siempre parcial e incompleta, se filtra en nuestras vidas constantemente, incluso cuando no somos conscientes de ello, con una fuerza avasalladora que sufrimos con pasividad. Su fuerza penetrante carece de profundidad y encanto, pero produce efectos instantáneos. Los “*big data*” —como los llama Han— no revelan nada y, sobre todo, no tienen la capacidad explicativa, de responder a los porqués, ámbito de la teoría, que, en cambio, “nos ofrece la forma más elevada de saber, es decir, *el saber intelectual*” (2024: 84; énfasis original), al que se le concede cada vez menos espacio. Esto se hace patente, indica Han, por ejemplo, en un artículo escrito por Chris Anderson en 2006, jefe de redacción de la revista *Wired*. En este texto, el autor “afirma que una cantidad inimaginable de grandes datos harían completamente superfluas las teorías” (Han 2024: 83). Lo hace con las siguientes palabras:

Este es un mundo donde enormes cantidades de datos y matemáticas aplicadas reemplazan cualquier otra herramienta que pudiera utilizarse. Fuera con todas las teorías del comportamiento humano, desde la lingüística hasta la sociología. Olvidémonos de la taxonomía, la ontología y la psicología. ¿Quién sabe por qué la gente hace lo que hace? El punto es que lo hacen, y podemos rastrear y medir esto con una fidelidad sin precedentes. Con suficientes datos, los números hablan por sí mismos. (Anderson 2008)

En esta sociedad de la información, percibimos la realidad como respuesta a y a través de la información. No en vano, la extensión temporal de la información supera el momento presente, consumiéndose en el instante mismo en que es anunciada. “Las distintas informaciones no pueden ser entrelazadas entre sí para conformar un relato y, por tanto, se dispersan fragmentariamente” (Han 2024: 53). Si las historias de antaño eran comparadas por Benjamin con semillas de maíz, portadoras de una fuerza germinativa que permanece en el tiempo —imposible de agotarse y capaz incluso de “desplegarse después de mucho tiempo” (Benjamin 2011: 28)—, los fragmentos de información son equiparables a partículas de polvo que se acumulan y se estratifican estérilmente.

Por otro lado, aunque la memoria puede ser incompleta y arbitraria en su selectividad, al menos ella tiene la habilidad de conectar “los acontecimientos siempre en un nuevo modo” y establecer “una red de relaciones” (Han 2024: 68). Se distingue así de la información, que actúa más bien como una base de datos de la cual extraemos contenidos cada vez que lo consideramos necesario. Toda memoria es, por definición, una memoria narrativa. Las historias son necesarias para nuestra vida porque son portadoras de un cierto carácter completo, una conclusión, una interpretación y, sobre todo, un espíritu crítico. Narrar significa, ante todo, conectar. Dar sentido.

En *La náusea* de Sartre, el protagonista, Roquentin, comienza a escribir y contar historias como una forma particular de cura, porque “solo al narrar la vida se eleva por encima de su pura facticidad, de su desnudez” (Han 2024: 50; Sartre 1938). Claro está que Benjamin, en su ensayo de 1933, “Experiencia y pobreza”, aludía al hecho de que ciertas experiencias, como la guerra mundial, habían causado tal impacto en la manera de experimentar la vida que ya era imposible describir la facticidad de la realidad en palabras. La brutalidad de la

guerra provocó grandes fisuras en las comunidades, destruyendo estilos de vida profundamente arraigados y creando una total desconfianza en los medios de comunicación, que ya no expresaban la realidad tal como se vivía antes de las nuevas armas de guerra y el desarrollo tecnológico (Benjamin 2003b: 539).

Sin embargo, esta incomodidad existencial se convirtió en objeto de numerosas novelas, autobiografías y estudios, lo que demuestra aún más que, como seres humanos, no podemos existir sin narrarnos a nosotros mismos. Sigmund Freud, por su parte, fue uno de los muchos que vinculó el dolor psicológico con un bloqueo mental en la biografía de una persona (Han 2024: 93). En este sentido, Han insiste con que el paciente podía considerarse realmente en condiciones de recibir el alta por parte del psicoanalista solo cuando lograba narrarse a sí mismo a otros y repasar con serenidad su propia historia personal. Según Han, “las teorías conspirativas tienen evidentemente una función terapéutica” (2024: 94), demostrando que la narración proporciona también un instrumento de escapismo para huir del dolor del presente. De hecho, esta es la razón por la cual el relato autobiográfico requiere cada vez una reflexión *a posteriori* y, en consecuencia, una nueva narración, siempre a partir de nuestra memoria personal, por defectuosa o viciosa que pueda ser.

Esto nos remite al sentido más auténtico de la narración, en el que se mantenía, no de forma ingenua, la convicción de que narrar debía transmitir algo útil y concreto, compartiendo con las generaciones futuras aquello considerado sabio, válido y pertinente. Han se detiene así en el cambio drástico al que asistimos con respecto a la narración en un tiempo privado de sentido, orientación y contenido real y significativo. Los *likes* en los *posts*, así como las constantes *stories* publicadas a todas horas del día y de la noche, no comunican, sino que publicitan, convirtiéndonos a nosotros mismos en una *brand*. A través de nuestras

páginas de *Twitter* e *Instagram*, experimentamos vicariamente las vivencias de otros y vivimos la ilusión de hablar de nosotros mismos mostrando a amigos, familiares y perfectos desconocidos los lugares que visitamos, los alimentos que comemos e incluso los partidos políticos que votamos. Sin embargo, no reflexionamos sobre el efecto dominó que, a largo plazo, estos procesos tienen en nuestras mentes, sobre las repercusiones de estas elecciones en nuestro presente y, especialmente, sobre las consecuencias que trastocarán nuestro futuro inminente, en cuanto individuos perfilados por industrias que lucran con datos recolectados con el único propósito de aumentar sus ventas. Es aquí donde Han lanza otra crítica contundente a la contemporaneidad, objeto constante de sus polémicas en prácticamente todos sus escritos, pues, en su perspectiva, Internet fomenta la “sensación de inestabilidad que, a su vez, conlleva la insidiosa compulsión de comunicar cada vez más” (2024: 39).

“Podemos decir que las narraciones articulan el ser” (2024: 107). La muerte de la narración es uno de los tantos síntomas de la pérdida de orientación. Sentimos una profunda alienación respecto a nuestra comunidad porque los relatos generaban otrora cohesión social y donaban sentido. Platón criticaba el mito por ser peligroso. Empero, el mito tenía el poder de narrar, es decir, de “*pon[er] en juego una nueva forma de vida y de ser*” (2024: 87; énfasis original; trad. mod.), inaugurando un orden humano y cósmico inédito. La Ilustración también fue una nueva forma narrativa, al igual que *La gaya ciencia* (1882-1887) de Friedrich Nietzsche contaba el mundo con ojos distintos. Han, por su parte, hace coincidir la decadencia de la filosofía con el momento en que surge su ambición de convertirse en ciencia. Así, “la crisis actual de la narración afecta también a la filosofía y prepara su fin” (2024: 90).

En este punto, Han parece, aparentemente, alejarse de su tarea para profundizar en los modelos narrativos de distintos posicionamientos político-ideológicos. Existen, de hecho, narrativas diseñadas para conquistar al público apelando a ciertos constructos sociales. Los modelos narrativos neoliberales, por ejemplo, impiden la formación de una comunidad. Transforman a los sujetos en emprendedores de sí mismos, donde todo es lícito en nombre de la productividad y donde la máxima prioridad es salvaguardar un régimen que aísla a los seres humanos entre sí. Como expresa perfectamente Han, “la proliferación de modelos narrativos centrados en la esfera privada erosiona la comunidad” (2024: 104). Pero lo mismo puede decirse de los modelos narrativos conservadores y nacionalistas, que activan solo dinámicas de discriminación y exclusión. Podría decirse que esta perspectiva se encuentra paradigmáticamente en las antípodas de *Hacia la paz perpetua* (1795-1796) de Immanuel Kant, donde se observa claramente que no todas las narrativas que instituyen una comunidad están basadas en la exclusión del otro. Sin embargo, la sociedad actual carece de un acervo suficientemente variado de relatos comunitarios, y las personas se encuentran fluctuando de un puerto seguro a otro, sucumbiendo a la propaganda —y a la narración— sin desarrollar “ninguna esfera política en sentido enfático, que haga posible, a su vez, la acción en común” (2024: 104; énfasis original). La acción política presupone, por tanto, una cierta coherencia narrativa.

“Hoy en día el tiempo está cada vez más atomizado” (2024: 59). Las informaciones fragmentan el tiempo. Y si el pasado deja de tener eficacia en el presente, el futuro persiste como un perpetuo estímulo para mantener el *statu quo*. Al asumir que nada puede cambiarse, caemos en la ilusión de que todo debe permanecer como está y que nada puede mejorarse. Es entonces cuando somos más fácilmente manipulables, cuando la vida deja de ser tal y se reduce a mera su-

pervivencia. No por casualidad Han describe la vida en la era moderna como sujeta a una “atrofia muscular” (2024: 35) causada por el colapso del tiempo. A causa de ello, perdemos nuestro anclaje al ser. La narración da forma a un orden cerrado, ofreciéndonos sentido e identidad. Pero la información asfixia la creatividad. Desde el prefacio, el autor afirma que “el ser y la información se excluyen mutuamente” (2024: 9). Por eso, se afirma en este libro, vivimos en una era postnarrativa: porque los vínculos que nos mantenían anclados al ser, a la vida, comienzan a desmoronarse lentamente, uno por uno.

No es de extrañar, por tanto, que la narración se haya transformado en “*storytelling*” o, incluso, como gusta decir el autor apelando a un juego de palabras, en “*storyselling*”, convirtiendo así las historias en mercancías y contribuyendo a la venta de novelas y relatos como una fuerza consumista, un “síntoma de la patología que caracteriza el presente” (2024: 11). De hecho, se trata de una derivación lógica, especialmente considerando que “*vender historias* significa, en última instancia, *vender emociones*” (2024: 108). Mientras tanto, gigantes como *Netflix* especulan y se enriquecen con nuestra necesidad de entretenimiento, de llenar vacíos afectivos y de distraernos de lo que realmente sucede fuera de las ventanas cerradas de nuestros hogares. Hoy en día, el *touch screen* sirve solo como un “*pastura para los ojos* que satisface mis necesidades” (2024: 78; énfasis original). El cine actual, representado por las más variadas plataformas de *streaming*, ya no es arte, sino una glotonería orientada al mero placer del entretenimiento.

Según Han, nuestra era es la del régimen de la información, donde la comunicación está dirigida y controlada por algoritmos, y en la que el ser humano, definido por él como “*phono sapiens*”, “se inmola al servicio del momento” (2024: 40; énfasis original). Sin embargo, esto

no es tan evidente para nosotros, lectores de esta obra, que nos enfrentamos a un estilo tan denso en contenido cuya comprensión completa llega únicamente en una segunda, si no tercera, lectura. Han es un filósofo ecléctico, muy versátil, que ya ha demostrado en otras ocasiones sus capacidades analíticas. Pero en esta obra incisiva, se comprende plenamente la razón de su tono a veces pesimista y nunca del todo alentador. Benjamin, en “El narrador”, se destacaba por su nostalgia, pero también por una especie de capacidad para maravillarse ante la belleza del mundo. En cambio, en Han se vislumbra un abismo y no se percibe el fondo. Ante la frialdad y estoicismo de sus afirmaciones resolutivas, motivadas por la necesidad de comprender plenamente sus razones, la pregunta que surge espontáneamente para el lector es: «¿Por qué?». La lectura de los textos mencionados *en passant*, aunque parcial, disipa las dudas que surgen de muchos pasajes crípticos y oscuros. No obstante, la exposición del autor sobre esta temática es coherente, precisa y oportuna respecto a los problemas actuales, ofreciendo una síntesis impecable de los núcleos neurálgicos de la crisis de la narración.

En síntesis, es posible afirmar que esta es una obra de gran calibre, que aborda con la seriedad debida, aunque a veces exagerada, el tema que trata, y que permite dar un paso atrás y tener una visión panorámica de un fenómeno tan difundido como invisible. Al leerla no es posible evitar sentir una cierta fascinación y admiración por una forma literaria tan longeva e intrínsecamente ligada al género humano.

REFERENCIAS

- ANDERSON, Christ (2008), “The end of theory: The data deluge makes the scientific method obsolete”, *Wired*, 23 de junio [Disponible en: <https://bit.ly/3OckjT5>]
- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], edición 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)
- ____ (2003a), *Opere Complete V. Scritti 1932-1933*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, edición italiana de Enrico Ganni, con la colaboración de Hellmut Riediger (Turín: Einaudi).
- ____ [1933] (2003b), “Esperienza e povertà”, en Benjamin (2003a: 539-544), traducción al italiano de Fabrizio Desideri [“Erfahrung und Armut”, en GS II/1: 213-219].
- ____ [1936] (2011), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, traducción al italiano de Renato Solmi, notas y comentarios de Alessandro Baricco (Turín: Einaudi) [“Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, en GS II/2: 438-465].
- MONTAIGNE, Michel de, (2014), *Saggi*, edición y traducción al italiano de Fausta Garavini siguiendo la ed. de André Tournon (Milano: Bompiani) [*Les Essais, t. 1*, presentación, establecimiento del texto, aparato crítico y notas a cargo de André Tournon, París, Imprimerie Nationale, 1998].
- HAN, Byung-Chul (2024), *La crisi della narrazione: informazione, politica e vita quotidiana*, traducción al italiano de Armando Canzonieri, col. *Stile Libero Extra* (Turín: Einaudi) [*La crisis de la narración*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2023 *Die Krise der Narration*, Berlín, Matthes & Seitz, 2023].
- SARTRE, Jean-Paul (1938), *La Nausée* (París: Gallimard).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Daniel Samoilovich. *Estéticas del error. Apuntes sobre arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2024, 315 páginas

Estéticas del error ofrece al lector una “extensa pero no exhaustiva” recopilación de escritos sobre arte y poesía. Daniel Samoilovich, que además de ser escritor y poeta supo fundar y dirigir el periódico trimestral *Diario de Poesía* (1986-2012), compila en sus páginas una serie de textos de su autoría originalmente aparecidos entre 1987 y 2020 bajo las múltiples configuraciones de artículos de revista, presentaciones de *dosier*, prólogos y catálogos, así como también de exposiciones en simposios, seminarios y ponencias.

“El error es el asunto –explica Samoilovich a propósito del inevitable y a la vez escurridizo concepto que urde la trama del texto– el error presente en la poesía desde su origen al confundir sonido y sentido, las equivocaciones de los hablantes que generan la evolución de los idiomas, el error de cada poeta al comenzar a escribir creyendo que tiene algo que decir” (17). Contra la concepción del error como falla, como una falta que deba ser corregida, la premisa teórica en la que se izan los capítulos de *Estéticas del error* adopta –si se puede

decir así– una perspectiva heurística: el error es, ante todo, una oportunidad de descubrimiento y creación. “Acaso todo error en un mundo sea un acierto en otro que apenas podemos pensar, un patito feo de una raza de cisnes fantásticos” (14-15).

La obra se estructura en siete capítulos que nuclean los textos –poco más de cuarenta en total– en torno a distintos ejes. Si el bajo continuo de todo el libro lo constituye el problema del error en el arte, los temas principales desenvueltos en cada instancia son protagonizados por la poesía, puesta en relación con otras artes (en especial, las artes plásticas) y también consigo misma. El primero de estos capítulos, “Una poética”, consta curiosamente de un solo escrito: “*Hic Rhodus, hic salta*”, en el que Samoilovich emprende la tarea de explicitar el lugar desde el que ejerce y ha ejercido la crítica. Como el “fanfarrón” de Esopo, al que los ciudadanos retan para que dé pruebas de sus habilidades, Samoilovich da el salto de la definición: su concepción de la poética es la de “un aparato de obsesiones y re-

chazos no completamente consciente ni completamente ignorado por el escritor” (25). A partir de esta caracterización, y al modo de una puerta de entrada a toda la obra, el escrito expone el error inherente a toda crítica: quedarse siempre corta, no abarcar nunca el texto en su complejidad, no alcanzar propiamente aquel aparato de obsesiones y rechazos. De esta manera, *Estéticas del error* conduce a un plano en el que el espacio de sentido queda rasgado por el constante diferir de toda lectura posible.

El segundo capítulo, “Poesía y...”, consta de ocho ensayos que intentan poner en relación la poesía con un variado universo de temas y disciplinas. Una reflexión sobre la crisis del realismo, que se abre paso en la tentación del poeta por el paisaje, da inicio a esta sección, escoltada por una conjetura sobre el vínculo entre poesía y pensamiento, en un presente que ha vuelto a cartografiar los límites de la ciencia y el arte. Siguen la ilación una reivindicación de la lucha entre experiencia y lenguaje, que pulsa en el elemento representativo de la poesía; una apología del rechazo, que a veces revela un compromiso de lectura superior al que se establece en la aceptación gustosa;

una articulación entre el ejercicio del poeta y el funcionamiento de la memoria (y del olvido); y una pregunta en torno al estatuto técnico de la poesía contemporánea, que lleva al tema de la musicalidad del poema. El capítulo se cierra con un escrutinio de la situación de la poesía en la época de las tecnologías digitales, desde el impacto en el discurso poético hasta los cambios en los modos de difusión; y una indagación de lo que, para un poeta, significa traducir. En el decurso de las sucesivas conjunciones a las que se somete la poesía, el error se vislumbra en la imposibilidad de un realismo ingenuo, en la fuerza poética del pensamiento, en la impugnación de toda relación entre lenguaje y realidad, en el objeto del rechazo, en el oxímoron que implica la expresión “un recuerdo auténtico”, en la fructífera confusión entre sonido y sentido, en la interpretación de la dinámica entre poesía y cambio tecnológico, y en la tarea del traductor.

En el capítulo tercero, “Miradas”, se despliegan cinco escritos centrados en el vínculo entre la poesía y las artes plásticas. El texto inicial del capítulo “considera el moderno estatuto de bo-

cetos, carnets de apuntes y diarios de pintores y escritores, hoy legibles como obras” (18). El tema es allí el estado embrionario, inacabado, en suma, *fallido*, pero aún proyectivo, anticipador, del diario y el carnet de apuntes del escritor como obras equivalentes al cuaderno de bocetos del pintor. En el segundo escrito, Samoilovich reflexiona sobre las paradojas de lo visible, motivadas por la errónea suposición de que, en la visión del mundo, se ve más de lo que realmente se ve. Se llega así, en tercer lugar, a una articulación entre poesía, visión y verdad, que discute “la fe en la posibilidad de una verdad visual absoluta” (105). En ella, el lector puede ver “cómo en la historia del arte teorías erradas del color o la visión, distracciones, ensueños varios y aspiraciones imposibles de satisfacer obraron a veces como palanca de nuevas técnicas e ideas” (18). Finalmente, dos contradicciones anidan en el centro del último par de escritos. En primer lugar, un ensayo sobre la historia de las ideas de perfección e imperfección en el arte observa cómo el “pentimiento” del artista pictórico (esto es, su cambio de idea, su arrepentimiento marcado en el lienzo) contradice “la

opacidad que para la obra terminada soñaron tanto la crítica del siglo XVIII como la de la segunda mitad del XX: la primera, por un ideal de perfección, la segunda por su afirmación de la autonomía de la obra artística” (109). En segundo y último término, las *Carceri d’Invenzioni* de Giovanni Battista Piranesi revelan su paradoja: “son las únicas cárceles que en lugar de inducir a la claustrofobia, provocan una suerte de agorafobia” (120).

El elenco de errores, fallas, paradojas y contradicciones que han desfilado por los primeros tres capítulos, se reorganizan en el cuarto, “Reincidencias”, para poner en escena, de a dos o de a tres, ensayos sobre un mismo artista o tema. Se turnan así trabajos sobre Eduardo Stupía, Edgardo Dobry, Juan Pablo Renzi, Wystan Hugh Auden, Arnaldo Calveyra, Velimir Khlebnikov, Vladimir Tatliny, Kazimir Malevich y las vanguardias rusas en poesía y pintura. “La heterogeneidad es entonces la apuesta, en alegre contrapunto con la reincidencia” (18). Algo similar ocurre en el quinto capítulo, “Lecturas”, donde la misma operación se reitera ahora sobre autores singulares, esta vez tomando como vía de acceso la reseña de alguno de sus li-

bros o el esbozo de un retrato: Vladimir Nabokov, Joaquín Gianuzzi, Eugenio Montale, John Ashbery, Osvaldo Aguirre, Kathleen Mansfield Beauchamp, Ricardo Zelarayán, Aldo Oliva, Circe Maia, José Manuel Arango, Gabriel Ferrater, Edward Lear y William Shakespeare se reparten estas páginas. Sin el contrapunto con la reincidencia de la sección anterior, “Lecturas” se derrama en una prodigiosa heterogeneidad temática.

En el capítulo sexto, “Un realismo deceptivo”, Samoilovich ensaya “una línea de puntos” que une tres momentos de la poesía argentina actual: un fragmento del poema *Odiseo confinado* de Leónidas Lamborghini, un poema de Daniel García Helder; y el libro-poema *Punctum*, de Martin Gambarotta. “La «línea de puntos» sería un realismo de nuevo tipo, no pensado como reflejo o revelación de una inabarcable realidad, sino como mimesis de la opacidad de lo real, de su resistencia al sentido: chocando fieramente contra esa resistencia, fracasando una y otra vez en la representación, estos versos afirman, a mi entender, la posibilidad de una nueva poesía, una nueva idea de la belleza” (19). Se trata de un realismo “deceptivo”

en tres sentidos: “el sentido antiguo de la decepción como engaño”, “el sentido moderno de desilusión” (276) y la decepción como desencanto: “no hace falta que nadie se queje del sinsentido ni explique el correcto sentido: si estos poemas se revelan como necesarios es porque *hacen* sentido” (277).

Sobre los asuntos tratados en el séptimo y último capítulo, “Varia invención”, Samoilovich prefiere no adelantar nada en la introducción de su obra, “para no «spoilar» los que podrían ser, precisamente por ser diferentes entre sí y respecto al resto, una sorpresa de despedida” (19). Con el espíritu de no desatender la intención del autor, dígame entonces poco más: si el primer capítulo es una puerta de entrada a través del error inherente a toda crítica, el ingreso al espacio discreto y discontinuo de la lectura, los dos textos dispuestos en las postrimerías del libro y que conforman la totalidad del último capítulo constituyen dos puertas de salida, una versada escalinata gramatical y un ensayado tríptico onírico.

Mauro Sarquis
INEO CIF-CONICET

Tiago Martins, Nereida Rodríguez-Fernández y Sérgio M. Rebelo (eds.). *Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design*. Cham: Springer, 2022, 416 páginas

Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design se enfoca en el uso de la inteligencia artificial en las áreas de la música, las artes visuales y el diseño, acercándose así, desde un punto de vista que compete al arte y a la estética, a uno de los temas que han generado más atractivo para la reflexión en los últimos años. El libro reúne una serie de trabajos presentados a EVOMUSART 2022, la onceava Conferencia Internacional sobre la Inteligencia Artificial en Música, Sonido, Arte y Diseño. El evento tuvo lugar en la ciudad de Madrid y fue organizado por la Sociedad para la Promoción de la Computación Evolutiva en Europa y sus Alrededores (SPECIES), agrupación sin fines de lucro para el desarrollo del pensamiento algorítmico evolutivo, derivado de procesos naturales. La coordinación general estuvo a cargo de Tiago Martins (Universidad de Coímbra, Portugal), Nereida Rodríguez-Fernández (Universidad de La Coruña, España) y Sérgio Rebelo (Universidad de Coímbra, Portugal), los editores del volumen.

Dividido en dos grandes secciones, la parte inicial del libro agrupa dieciocho exposiciones largas y la segunda, seis charlas cortas (pósteres). En su totalidad, la compilación incluye las experiencias de diferentes investigadores con el uso de la inteligencia artificial en el dominio del arte, en un abanico que va desde la utilización creativa y performativa hasta su empleo como herramienta hermenéutica, y que incluye artículos más cercanos a la técnica de programación y otros próximos a la reflexión estética. Entre estos últimos, se cuentan, por ejemplo, “A Systematic Evaluation of GPT-2-Based Music Generation”, de Berker Banar y Simon Colton, que evalúa los resultados de generación de música a través de modelos basados en GPT-2 y entrenados bajo condiciones diversas, con referencia a distintas métricas musicales. Por su parte, “Evolutionary Construction of Stories that Combine Several Plot Lines”, artículo de Pablo Gervás, Eugenio Concepción y Gonzalo Méndez, explora la posibilidad de usar la modelación

zación computacional de generación de historias para crear narraciones que combinen más de una trama. “Aesthetic Evaluation of Experimental Stimuli Using Spatial Complexity and Kolmogorov Complexity”, de Mohammad Ali Javaheri Javid, ofrece una evaluación computacional de la complejidad estética a partir de la presentación de dos modelos para medir la complejidad de patrones en 2D y concluye que, aunque estos mejoran la discriminación de simetrías y orientaciones, no muestran una correlación significativa con los juicios estéticos de los participantes en los experimentos realizados.

Volviendo al dominio de la música, “Towards the Generation of Musical Explanations with GPT-3”, de Stephen James Krol, Maria Teresa Llano y Jon McCormack, ofrece un acercamiento a la capacidad de GPT-3 para comunicar decisiones musicales a través de explicaciones textuales. “Music Style Transfer Using Constant-Q Transform Spectrograms”, escrito por Tyler McAllister y Björn Gambäck, estudia la posibilidad de hacer mutar una composición de un estilo musical a otro a través de la mezcla por el uso de la transfor-

mación por medio de la constante-Q. En el dominio de la pintura, “Lamuse: Leveraging Artificial Intelligence for Sparking Inspiration”, artículo de Bart Lamiroy y Emmanuelle Potier, da cuenta del proyecto Lamuse, una colaboración entre artistas y desarrolladores de inteligencia artificial basada en el uso de esta tecnología para crear sugerencias pictóricas que puedan inspirar la producción de los pintores. “Translating Emotions from EEG to Visual Arts”, de Piera Riccio y otros autores, propone un sistema de inteligencia artificial para generar pinturas emocionalmente expresivas a partir de señales EEG y ayudar a comprender, por este medio, el modo en que la inteligencia artificial podría estar moldeando la creatividad. Finalmente, enfocado en un tópico tradicional de la filosofía del arte, “A Study on Noise, Complexity, and Audio Aesthetics”, de Stefano Kalonaris, explora métricas de complejidad para la evaluación estética de la música, comparando enfoques tradicionales con nuevas métricas adaptadas de otras disciplinas y haciendo hincapié en la música *noise*. En suma, este compendio de usos de la inteligencia artificial para la práctica artística sin duda ofrece

nuevo material de reflexión para la estética y puede llevar, igualmente, a repensar problemas clásicos, como el del lugar del creador, o a ahondar en la evaluación

de la experiencia estética a través del uso de nuevas herramientas.

Gisela Fabbian

CIF-UNSAM

GALERÍA

Juan Lecuona nació en Buenos Aires en 1956. Representante de la generación de artistas que planteó un retorno a la pintura, fue cofundador, en 1985, del Grupo Babel. En 1994 y 2000 recibió subsidios a la creación artística de la Fundación Antorchas. En 2003 realizó una residencia de artista en Brasil, becado por la Fundación Sacatar. En 2009 participó del programa “Puertas del Bicentenario”, realizando un mural en el Banco Ciudad de Buenos Aires.

Sus obras figuran en numerosas colecciones oficiales y privadas, entre ellas la del Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, el Bronx Museum of Arts (Nueva York), el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y la Fundación Universidad de Palermo (Buenos Aires).

Participó de muestras colectivas en Buenos Aires, Bogotá, Valencia, Lisboa, Caracas, Miami, Rio de Janeiro, Liubliana, París y Valparaíso. Obtuvo el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional (2003), el Premio Trabucco de la Academia Nacional de Bellas Artes (2002), el Segundo Premio de la Fundación Constantini (1999), el Primer Premio de Pintura en el Salón Manuel Belgrano (1997), el Premio Artista del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1995), el Primer Premio de Pintura de la Fundación Fortabat (1991) y el Premio Mejor Envío Extranjero en la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1989).

Su *Obra reciente*, de la que la pintura que reproducimos forma parte, se expone actualmente en la Galería Jorge Mara-Le Ruche de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Paraná 1113, lunes a viernes 15 – 19 h). info@jorgemalaruche.com.ar



Sin título, óleo sobre papel morouflé sobre tela, 130 x 100 cm, 2024.

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

1. Forma y preparación de los trabajos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Normas bibliográficas

2.1 Referencias bibliográficas

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Referencias de citas textuales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.1 Obras clásicas o completas

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

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

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

2.2.2 Traducciones

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

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

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

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

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

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

2.2.3 Ediciones originales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Referencia de citas no textuales

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

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

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

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

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

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

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

2.4 Aclaraciones adicionales

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

3. Criterios de evaluación

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

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

En el momento de solicitarse 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.