

Realidad y apariencia en la pintura holandesa del siglo de oro
Jean-Paul Margot

Literatura y cognitivismo en la estética de John Dewey
Laura Elizia Haubert

Los fundamentos divinos del orden
Teología y estética en el *Económico* de Jenofonte
Rodrigo Illarraga

El tesseracto, Kant y los espejos
La influencia de Charles Hinton en la obra
Gastón Giribet

Escribir, dibujar y pensar
Diana Inés Pérez

Arquitectura y narratividad
Paul Ricœur

Introducción, traducción y notas de Valeria Castelló-Joubert

Beatriz Sarlo
El arte de no entender
Eugenio Monjeau

Evocación de Graciela Maturo
Hugo Francisco Bauzá

Comentarios bibliográficos

Galería
Zulema Maza

Boletín de estética

AÑO XXI | OTOÑO-INVIERNO 2025 | N°70

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Secretario Editorial

Mauro Sarquis (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

Facundo Bey (CONICET) – Sol Bidon-Chanal (CONICET, Universidad Nacional de San Martín) – Gisela Fabbian (Universidad Nacional de San Martín) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

Comité Asesor

José Emilio Burucúa (Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes) – Marina Cañardo (UBA) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

Galería: María Paula Zingoni (Universidad Nacional de San Martín)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Aparece dos veces al año, en mayo y noviembre. 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), Latindex 2.0 (Directorio y Catálogo), SJR (SCImago Journal), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), Dialnet (Universidad de La Rioja, España), The Keepers Registry, OpenAlex, ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), BINPAR (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas), LATINREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), CSIC, Malena y REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias de España, Madrid).

<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

Cubierta: César Sesio

Otoño-Invierno 2025

SUMARIO

Artículos	5
Jean-Paul Margot	
Realidad y apariencia en la pintura holandesa del siglo de oro	7-49
Laura Elizia Haubert	
Literatura y cognitivismos en la estética de John Dewey	51-69
Rodrigo Illarraga	
Los fundamentos divinos del orden.	
Teología y estética en el Económico de Jenofonte	71-90
Gastón Giribet	
El tesseracto, Kant y los espejos.	
La influencia de Charles Hinton en la obra de Jorge Luis Borges	91-107
Diana Inés Pérez	
Escribir, dibujar y pensar	109-130
Archivo	131
Paul Ricœur	
Arquitectura y narratividad	
<i>Introducción, traducción y notas de Valeria Castelló-Joubert</i>	133-190
Crónicas	191
Eugenio Monjeau	
Beatriz Sarlo. El arte de no entender	193-196
Hugo Francisco Bauzá	
Evocación de Graciela Maturo	197-199
Comentarios bibliográficos	201
Galería	215
Zulema Maza	
Ondulaciones	216

ARTÍCULOS

Jean-Paul Margot es Doctor en Filosofía por la Universidad de Ottawa (Canadá) y Profesor Emérito de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Entre sus publicaciones más destacadas, cabe mencionar *La modernidad: una ontología de lo incomprensible* (1995), *Modernidad, crisis de la modernidad y posmodernidad* (2007) y *Descartes y Spinoza* (2021), así como la compilación *Estudios cartesianos* (2023) y sus contribuciones a dos importantes obras colectivas: “Ética y êthos”, en José María Zamora (ed.), *Éticas griegas y filosofía contemporánea* (2017) y “El proemio del *Tratado de la reforma del entendimiento* (TIE § 1-17): itinerario y conversión”, en Jaime Ramos Arenas (ed.), *Discusiones filosóficas con Jorge Aurelio Díaz* (2019). Correo electrónico: jpaulmargot@gmail.com

Laura Elizia Haubert es Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), así como Licenciada y Magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de San Pablo (Brasil). Se desempeña como Profesora Adjunta en el Centro Universitário Assunção (UNIFAI) de San Pablo. Sus temas de investigación abarcan la estética pragmatista, la estética estadounidense y la filosofía del arte. Correo electrónico: eliziahaubert@gmail.com

Rodrigo Illarraga es Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y en Classical Studies por Bar-Ilan University (Israel). Investigador Asistente del CONICET. se desempeña como Profesor Asociado en la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo se centra en la filosofía práctica de los filósofos socráticos con un segundo foco de interés en cuestiones de teología y recepción. Ha publicado artículos en *Classical Quarterly* y *Greek, Roman and Byzantine Studies*, entre otras revistas. Correo electrónico: rodrigoillarraga@gmail.com

Gastón Giribet es Doctor en Física por la Universidad de Buenos Aires y Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Actualmente se desempeña como Profesor Clínico de Física en la New York University. Ha sido Investigador Principal del CONICET y Profesor Asociado de la Universidad de Buenos Aires. Premiado por las Academias Nacionales de Ciencias de Argentina, ha publicado dos libros y más de más de ciento cincuenta artículos. En 2016, junto a José Edelstein, publicó *Cuerdas y supercuerdas: la naturaleza microscópica de las partículas y del espacio-tiempo*, que fue traducido al francés y al italiano. Correo electrónico: gaston.giribet@nyu.edu

Diana Inés Pérez es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y directora del Instituto de Filosofía de la Sociedad Argentina de Análisis Filosófico (SADAF). Se desempeña como Profesora Titular de Metafísica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en filosofía de la mente y de la psicología, ha publicado numerosos artículos en revistas científicas y, entre otros libros, *La mente como eslabón causal* (1999), *Sentir, desear, creer. Una aproximación filosófica a los conceptos psicológicos* (2013), y, en coautoría con Antoni Gomila, *Social Cognition and the Second Person in Human Interaction* (2022). Correo electrónico: dperez@filo.uba.ar

REALIDAD Y APARIENCIA EN LA PINTURA HOLANDESA
DEL SIGLO DE ORO

Jean-Paul Margot

Jean-Paul Margot
Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Realidad y apariencia en la pintura holandesa del siglo de oro

DOI: 10.36446/be.2025.70.407

Resumen

Según Georg Wilhelm Friedrich Hegel, la pintura holandesa del siglo de oro hace de la apariencia una esencia. Al rechazar la separación radical entre lo ideal y lo real, la valorización de la apariencia [*Schein*] transforma el concepto de realidad. En tanto que meditación sobre la apariencia, la pintura holandesa del siglo de oro ejemplifica la necesidad de disolver la vieja oposición entre realismo e idealismo, entre naturaleza e ideal, entre representar la naturaleza y recrearla. La multiplicidad de realismos lleva a una variedad de estrategias interpretativas que evidencian la complejidad y ambivalencia de la interacción entre realidad y apariencia, arte e ilusión, inherente al mundo social y cultural representado en las pinturas.

Palabras clave

Estética de la pintura; Iconología; Realismo aparente; Simbolismo disfrazado

Reality and Appearance in Dutch Golden Age Painting

Abstract

According to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Dutch Golden Age Painting turns appearance into essence. With the rejection of the radical separation between what is ideal and what is real, the valorization of appearance [*Schein*] transforms the concept of reality. As a meditation on appearance, Dutch Golden Age Painting exemplifies the need to dissolve the old opposition between realism and idealism, between nature and ideals, between the representation of nature and its recreation. The multiplicity of realisms leads to a variety of interpretative strategies that show the complexity and ambivalence of the interaction between reality and appearance, art and illusion, inherent to the social and cultural worlds represented in the paintings.

Keywords

Aesthetics of Painting; Iconology; Seeming Realism; Disguised Symbolism

Recibido: 28/01/25. Aprobado: 03/03/25.

Sigue siendo una paradoja de la República Holandesa que una cultura tan públicamente desconfiada del conocimiento visual y de las seducciones de la vista hubiera propiciado una producción pictórica tan voluminosa y variada, y tan dedicada a las aparentes transcripciones de cosas vistas, al credo de “ver es creer”.

Westermann 2009: 261-262¹

1. HEGEL Y LA VALORIZACIÓN DE LA APARIENCIA

Es en un registro hegeliano que Mariët Westermann escribe en *A Wordly Art. The Dutch Republic 1585-1718*: “Lo que el espectador ve, en la vida o en el arte, es sólo *Schijn*, apariencia, y no la esencia de la naturaleza o la existencia” (2007: 90; trad. propia). Sin duda, el arte no es sino apariencia, pero, según Georg Wilhelm Friedrich Hegel, solo se toma conciencia de lo real a través de lo aparente y, en este sentido, todo lo real es equívoco. El arte solo nos llega en apariencia, pero en una apariencia cargada de espíritu, compenetrada de la verdadera realidad de las cosas. La pintura holandesa del siglo de oro hace de la apariencia una esencia; al rechazar la separación radical de lo ideal y lo real, la valorización de la apariencia [*Schein*] transforma el concepto de realidad.

Las *Lecciones sobre la estética*, cuyo “objeto es el vasto reino de lo bello, y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir, el arte bello” (Hegel 1989: 7),² objetan, en su densa Introducción, la herencia de la tradición platónica que reduce el arte a una ilusión. Si el arte inquieta a la filosofía –desde el *Hippias mayor*–, es porque compromete una reflexión sobre el ser.³ La obra de arte no seduce solamente por su belleza, obliga

¹ Véase el grabado en cobre de Frans Hogenberg (1540-1590), *The Calvinist Iconoclastic Riot of August 20, 1566* (1588), Londres: Museo Británico. Acerca de la Furia iconoclasta –*Beeldenstorm* (1566)–, véase Israel (1998: 148-152). Paradójicamente, el auge de la iconoclasia rompe los lazos entre pintura y religión, lo que le permite a la pintura volcarse hacia el mundo profano (Todorov 1997: 29).

² Aquí y en adelante, para las citas de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel se consignará la paginación de la versión alemana en los casos en que sea necesario referir el texto original en alemán para mayor precisión conceptual. De lo contrario, se citará únicamente la edición traducida.

³ Véase Margot 2023a. “Para Platón y los que le siguieron, las definiciones se hacían en los cielos. La idea del hombre, de la cama o del jarrón quedaba fijada para la eternidad, con contornos rígidos y leyes inmutables. La mayoría de los enredos en que se vieron envueltas la filosofía del arte y la filosofía del simbolismo se remontan a este inspirador punto de partida. Porque una vez aceptada la argumentación que afirma la

a interrogarse sobre la realidad, a diferenciarla de la apariencia, si se quiere construir una *filosofía del arte* que tenga por tarea encontrar el pensamiento investido en los objetos de arte, y sacar la verdad que se manifiesta en ellos de una manera sensible. El objeto de la *filosofía del arte bello* no es lo bello en general, sino lo bello que produce el espíritu en tanto que es artista. En la *pólis* ideal de Platón, los “productores de imágenes”, en general, y los pintores, en particular, no son bienvenidos, porque su actividad consiste en imitar realidades sensibles, es decir, en producir apariencias, o simulacros, de aquello que es ya una apariencia.⁴ El pintor [*zôgraphos*] imita lo real, no tal como es, sino tal como aparece, pinta una apariencia [*phantasmatos*]. El artesano produce algo que es semejante a lo real, mas no es real; el pintor “imita” las obras de los artesanos: él no produce las cosas en su verdad [*ta onta tê alêtheia*], sino las cosas “en su apariencia” [*onta phainomena*]. En tal caso, el arte mimético está lejos de la verdad: las obras de las bellas artes “están alejadas tres veces de lo real” [*tritta apechonta toû ontos*] (*República* X, 599a). El arte mimético produce una apariencia ilusoria, que no tiene una existencia real. Solo las formas inteligibles son reales. Contra la tradición platónica que contrasta lo ideal con la realidad de las sensaciones, para Hegel una esencia que no se manifiesta no tiene ninguna realidad. La apariencia es necesaria para la esencia.

Pero por lo que respecta a la *indignidad* del elemento artístico en general, es decir, de la *apariencia* y de sus *ilusiones* [*des Scheines nämlich und seiner Täuschungen*], esta objeción tendría en todo caso su justificación si pudiera calificarse la apariencia como lo que no-debe-ser. Pero a la *esencia* misma le es esencial la *apariencia* [*der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*]; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera [*die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene*], si no fuera *para* alguien, *para* sí misma tanto como para el espíritu en general. Por eso no puede ser objeto de reprobación la *apariencia* en general [*das Scheinen im allgemeinen*], sino sólo el particular modo y manera de la apariencia [*Weise des Scheins*] en que el arte da realidad efectiva a lo en sí mismo. (Hegel 1970a: 21; 1989: 11-12)⁵

existencia de rígidas clases de cosas, estamos obligados a describir su imagen como un fantasma. ¿Pero un fantasma de qué? ¿Cuál es la labor del artista cuando representa una montaña: copia una montaña particular, un miembro individual de la clase, como hace el pintor topográfico, o, más altaneramente, copia acaso el esquema universal [*universal pattern*], la idea de una montaña?” (Gombrich 2003: 100; trad. propia).

⁴ ¿Qué es la imitación [*mimêsis*]? pregunta Platón en *República* X, 597c-605c. Aplica su método acostumbrado al ejemplo de las camas: “¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza [sc. la Cama que es en sí misma] y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios [*theon*]? [...] Otra, la que hace el carpintero. [...] Y la tercera, la que hace el pintor” (597a). Imitación de la apariencia [*phantasmatos*], la pintura se aleja de lo real y de lo verdadero.

⁵ “Todavía no se ha puesto término a la antigua disputa, siempre renovada, sobre si el arte debe representar [*darstellen*] naturalmente en el sentido de lo externo, o bien enaltecer y transfigurar los fenómenos natura-

El concepto hegeliano de *apariencia* [*Schein*] se diferencia del *hecho de aparecer* [*Erscheinung*]. Parecer [*scheinen*] y aparecer [*erscheinen*] se oponen como lo que es artificial y fingido y lo que se da bajo una forma sensible. Se oponen como lo que es una apariencia engañosa, una ilusión, y una manifestación o aparición de fenómenos que los sentidos pueden aprehender. La realidad sensible no es ilusoria, su aparición [*Erscheinung*] no se opone a lo verdadero, es la forma que le permite a la verdad manifestarse de manera sensible. ¿De qué serviría una realidad sensible que no apareciera y que no fuera captada por el espíritu? Es preciso dejar de oponer la apariencia a la realidad, de suponer que la realidad verdadera de las ideas no puede ser la misma que la realidad sensible de los objetos tal como se muestran [*erscheinen*]. Lo bello da a la idea una existencia sensible, y la idea es lo que permite a lo bello existir, bien sea en la forma de una representación sensible que lo exprese –como la que da una imagen– o al concebirlo intelectualmente como un pensamiento.

[L]o sensible debe por supuesto darse en la obra de arte, pero sólo manifestarse [*erscheinen*] como superficie y *apariencia* de lo sensible [*Schein des Sinnlichen*]. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, la completitud interna y la extensión empíricas del organismo que el deseo demanda, ni el pensamiento universal, sólo ideal, sino que quiere presencia sensible [*sinnliche Gegenwart*], la cual debe, por supuesto, seguir siendo sensible, pero igualmente liberarse del andamiaje de su mera materialidad. Por eso, en la obra de arte, lo sensible, en comparación con el ser-ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera *apariencia* [*Schein*], y la obra de arte se halla *a medio camino* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal [*und das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken*]. (Hegel 1970a: 60; 1989: 32)

La apariencia es, por lo tanto, muy real. Una ilustración de la valorización de la apariencia en el arte es la pintura holandesa del siglo de oro que, según Hegel, es una “representación de la apariencia como tal”. Fiel al espíritu neoclásico del arte de su tiempo, Hegel hace del espíritu el único modelo de la imitación artística.⁶ El arte debe

les. [...] Tampoco los objetos representados ni el hombre corriente son de riqueza inagotable, sino limitados: [...] Pero, en cuanto artísticamente creador, el hombre es todo un mundo de contenido [*Bereich der Vorstellung*] que él ha hurtado a la naturaleza y acumulado en el comprehensivo dominio de la representación y la intuición como un tesoro que ahora de modo simple restituye libremente por sí sin los prolijos condicionamientos y aprestos de la realidad” (Hegel 1970a: 210-215; 1989: 120-122). En su “Nota del traductor”, Alfredo Brotóns Muñoz escribe: “*Vorstellung* se vierte como “representación*”, con el significado de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como “representación**”, con el significado de representación fáctica, objetiva, exterior...” (Hegel 1989: 5).

⁶ La Edad Clásica retoma de la *Poética* de Aristóteles el hecho de que la imitación es una tendencia natural que favorece el aprendizaje, lo que implica que el arte no es ajeno a la verdad: “El imitar, en efecto, es

tomar lo ideal, no lo real, como su tema de estudio.⁷ A diferencia de Kant, quien afirma la “preeminencia de la belleza natural sobre la belleza artística” (Kant [1790] 1992: 210), para Hegel “lo bello artístico es *superior* a la naturaleza. Pues la belleza artística es la *belleza generada y regenerada por el espíritu* [*das Kunstschoenheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schoenheit*], y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos [*die Natur und ihre Erscheinungen*]” (1970a: 14; 1989: 8).⁸ El arte, manifestación sensible del espíritu, no tiene a la naturaleza como modelo, como en las teorías clásicas de la imitación: es la producción de una realidad, de una existencia exterior, y el medio para una toma de conciencia espiritual. El arte no imita una naturaleza que existe, produce una naturaleza recreada.

La necesidad universal de arte, por tanto, es la necesidad racional que tiene el hombre de elevar a la conciencia espiritual el mundo interno y externo como un objeto en el que él reconoce su propio sí mismo. La necesidad de libertad espiritual la satisface, por una parte, interiormente, haciendo para sí lo que es, pero también realizando exteriormente este ser-para-sí y haciendo por tanto en esta duplicación [*Verdoppelung*] de sí intuible y cognoscible, para sí y para los demás, lo que lleva dentro. Esta es la libre racionalidad del hombre, en la que también el arte, como todo obrar y saber, tiene su fundamento y su necesario origen. (Hegel 1970a: 52; 1989: 27-28)

connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación” (*Poética* 4, 1448b, 5-9). Una vez liberado de la teoría platónica de las Ideas, “el arte imita la naturaleza [*ê technê mimeitai tèn phusin*]” (*Física* II, 2, 194a 21), pero la imita por medio de la praxis humana. El objeto de la *mimêsis* deja entonces de ser una imagen para convertirse en la acción misma: “La tragedia es la imitación de una acción [*mimêsis praxeôs*] noble y completa” (*Poética* 6, 1449b 24-25), y “la tragedia es imitación, no de hombres, sino de una acción y de una vida” (1450a 16-17). También retoma del capítulo 9 de la *Poética* la diferencia entre el poeta, que dice “lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud y la necesidad”, y el historiador que dice “lo que ha sucedido”. “Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (1451a 36-1451b 7).

⁷ “El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*” (Hegel 1989: 73).

⁸ Refiriéndose a la *Análisis de lo bello* (Kant 1992 [1790]: § 1-22), escribe Hegel: “Kant concibe el juicio *estético* de tal modo que éste no surge ni del entendimiento como tal, en tanto que facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y su variopinta multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación. En este común acuerdo de las facultades cognoscitivas es referido el objeto al sujeto y a su sentimiento de placer y agrado. [...] Constituye el punto de partida para la verdadera conceptualización de lo bello artístico, pero sólo salvando las lagunas kantianas ha podido esta hacerse valer como la comprensión superior de la verdadera unidad entre necesidad y libertad, particular y universal, sensible y racional” (Hegel 1989: 45-47). Lo bello artístico es, para Hegel, la unidad de lo subjetivo y lo objetivo, naturaleza y espíritu, lo sensible y lo inteligible.

Escribimos en un ensayo anterior que la pintura holandesa es un arte de imitación, pero la imitación no se reduce nunca a una mera copia de lo real, sino que trata de extraer la esencia de las cosas al ir más allá de su presentación ordinaria.⁹ Lo que es *visible* en esta pintura no es su objeto mismo, sino la *apariencia* de las cosas ordinarias, lo que está en su superficie y en su fugacidad. La pintura holandesa no busca representar un objeto ejemplar o caracterizado, una suerte de exterioridad platónica que le preexiste, sino producir una naturaleza recreada por la *subjetividad* y la *interioridad*, “triunfo del arte sobre lo contingente y lo fugaz”: ella hace de la apariencia una esencia (Margot 2022: 39-40). En tanto que *meditación sobre la apariencia*, la pintura holandesa del siglo de oro ejemplifica la necesidad de disolver la vieja oposición entre realismo e idealismo, entre naturaleza e ideal, entre representar la naturaleza y recrearla.

El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos [*Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichlichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort*], y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. Muy lejos de ser mera apariencia [*blosser Schein*], a los fenómenos del arte [*den Erscheinungen der Kunst*] ha de atribuírseles, frente a la realidad efectiva ordinaria, la realidad superior y el ser-ahí más verdadero. (Hegel 1970a: 22; 1989: 12)¹⁰

Así las cosas, no puede ser objeto de reprobación la apariencia en general, sino *el modo de representación* empleado por el arte. “Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio [*Urteil*], pues lo que

⁹ “El fin del arte debe hallarse en algo distinto a la mera imitación formal de lo dado, [...] la naturalidad exigida [en pintura] no es como tal lo sustancial y primordial que subyace al arte, y, aunque también la apariencia exterior constituye en su naturalidad una determinación esencial, sin embargo, ni la naturalidad dada es la *regla*, ni la mera imitación de los fenómenos externos en cuanto externos el *fin* del arte” (Hegel 1989: 37).

¹⁰ “El contenido [sc. de lo que en estos cuadros se nos ofrece a la vista] puede ser enteramente indiferente [*ganz gleichgültig*] o, aparte de la representación [*Darstellung*] artística, interesarnos sólo incidentalmente, digamos momentáneamente, en la vida ordinaria. De este modo ha sabido, por ejemplo, la pintura holandesa transmutar en miles y miles de efectos las fugaces apariencias dadas de la naturaleza como de nuevo engendradas por el hombre [*als vom Menschen neu erzeugte*]. [...] Pero lo que de semejante contenido nos atrae cuando el arte nos lo ofrece es precisamente este parecer y aparecer [*Scheinen und Erscheinen*] de los objetos como producidos por el *espíritu* [*durch den Geist produziert*], el cual transforma en lo más interno lo externo y sensible y toda la materialidad. Pues en vez de lana y seda existentes, en vez del cabello, el vaso, la carne y el metal efectivamente reales, vemos meros colores: en vez de las dimensiones totales de que ha menester lo natural para su manifestación, tenemos una mera superficie y, sin embargo, la misma visión que da lo efectivamente real. Por eso, frente a la prosaica realidad dada, esta apariencia producida por el espíritu [*durch den Geist produzierte Schein*] es el milagro de la idealidad, una burla si se quiere, y una ironía sobre el exterior ser-ahí natural” (Hegel 1970a: 214-215; 1989: 121-122).

sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación [*den Inhalt, die Darstellungsmittel*] de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos” (Hegel 1970a: 25; 1989: 14).¹¹

En la Primera parte, capítulo tres –“Lo bello artístico o el ideal”–, Hegel dice que la historia del pueblo holandés del siglo XVII es necesaria para entender su pintura:

Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones [*Darstellungen*] de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprochárseles que, una vez más, hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte [...] Para saber en qué consistía el interés de los holandeses de entonces debemos interrogar su historia. (Hegel 1970a: 222; 1989: 126)

Vuelve en la Segunda parte, Tercera sección –“La forma artística romántica”–, capítulo tres y en la Tercera parte, Tercera sección –“Las artes románticas”–, capítulo primero, sobre esta tesis fuerte según la cual la historia nos ayuda a entender el arte, y el arte nos ayuda a entender las circunstancias nacionales de las que la pintura holandesa extrajo su origen. El “contenido de las representaciones” de los pintores holandeses no es lo que se da a la sensación, sino lo que ha sido conquistado por el genio humano: victoria del espíritu contra la tiranía española de Felipe II, victoria del espíritu contra la inhóspita naturaleza, y conquista de la autonomía religiosa con la *Reforma*, que les permitió transformar su país en un estado de bienestar y libertad.¹²

¹¹ “En una obra de arte empezamos por lo que se nos presenta inmediatamente, y sólo después preguntamos por su significado o contenido. Eso exterior no nos vale inmediatamente, sino que detrás suponemos algo interior, un significado que espiritualice la apariencia externa. Lo exterior alude a esta su alma. Pues una apariencia que signifique algo no se representa a sí misma y lo que ella es en tanto que externa sino otra cosa; tal como hacen, p. ej., el símbolo, y, más claramente todavía, la fábula, cuyo significado lo constituyen su moral y enseñanza. Es más, toda palabra ostenta un significado y nada vale para sí misma. [...] La obra de arte debe ser significativa de este modo y no aparecer agotada sólo en estas líneas, curvas, superficies, concavidades, oquedades de la piedra, en estos colores, notas, sonidos verbales o cualquier otro material que se use, sino desplegar una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte” (Hegel 1989: 19-20).

¹² Muy influenciado por Paul Claudel, Jacques Darriulat ofrece otra genealogía del paisaje holandés: “No es la fiesta de un pueblo liberado aquello que representan estas pinturas sino, de una manera mucho más misteriosa, un país de ninguna parte, un territorio del vacío surcado por pantanos y estanques, la mezcla aún salvaje de tierra y de agua que refleja como un espejo la inmensidad del cielo. En este paisaje sin edad y sin historia, pequeños hombres, desorientados, buscan afanosamente su camino. La tierra de Holanda, tal como se refleja en el cuadro, no es el escenario de una historia gloriosa; es una tierra sin nombre que se extiende hasta perderse de vista, una tierra desnuda e ingrata a la que ningún ideal viene a transfigurar. La modernidad del paisaje holandés proviene de aquello que, al contrario de la tesis hegeliana, descubre a nuestros ojos un mundo que no ha sido embellecido por ningún significado, la presencia pura y simple de la tierra y de las cosas, el surgimiento de un mundo nuevo, como si acabara de nacer del caos primigenio, y que se ofrece a la vista antes de que el hombre haya puesto en él sus puntos de referencia, haya atribuido

Ahora, al comprender lo que une la pintura holandesa del Siglo de Oro a la historia en general y a la historia de la representación, comprendemos también que la pintura holandesa las trasciende: ¿cómo esta pintura puede hacer de la apariencia [*Schein*] una esencia?

Lo que debe atraernos [en la pintura de género de los holandeses tardíos] no es el contenido y su realidad, sino la apariencia enteramente carente de interés respecto al objeto [*sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen*]. Lo bello, por así decir, fija la apariencia [*das Scheinen*] como tal para sí, y el arte es maestría en la representación [*Darstellung*] de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundiza en sí. El arte consiste particularmente en espiar con fino sentido al mundo dado, en su vitalidad particular y no obstante concordante con las leyes universales de la apariencia [*des Scheinens*], los rasgos momentáneos, de todo punto mudables, de su ser-ahí, y retener con fidelidad y verdad lo más fugaz. [...] [Captar] lo sumamente pasajero y efímero, y hacerlo duradero para la intuición en su más plena vitalidad, es la difícil tarea de esta fase artística. Si el arte clásico configura en su ideal sólo lo sustancial, aquí se nos aherroja y lleva a la intuición la naturaleza cambiante en sus huidizas exteriorizaciones, una corriente de agua, una cascada, espumeantes olas marinas, una naturaleza muerta con el contingente fulgor de los vasos, de los platos, etc., la figura externa de la realidad efectiva espiritual [*die Aussengestalt der geistigen Wirklichkeit*] en las más particulares situaciones, una mujer que enhebra una aguja ante la luz, una emboscada de ladrones en un movimiento casual, lo más instantáneo de un ademán que rápidamente vuelve a encogerse, la risa y el sarcasmo de un campesino, en lo que son maestros Ostade, Teniers y Steen. Es un triunfo del arte sobre la caducidad en el que lo sustancial se ve, por así decirlo, engañado respecto a su poder sobre lo contingente y lo fugaz. (Hegel 1970b: 226-227; 1989: 438-439)¹³

nombres a los lugares, antes de que el espíritu se haya apropiado de su extensión, haya construido allí su morada, marcando su dominio del espacio mediante aquellos grandes mapas murales que vemos en los interiores holandeses, cómodos y mullidos refugios contra un mundo exterior que se presiente extraña pero irreductiblemente inhumano. No es, como lo pretende Hegel, porque el mundo sensible haya sido conquistado y luego asimilado por el espíritu humano que puede convertirse en un modelo para el arte; por el contrario, es su radical extrañeza, la resistencia que opone al trabajo del concepto, el acto puro de su presencia fenoménica lo que hace de él un motivo para el pintor” (Darriulat 2018b: s/p; énfasis propio).

¹³ Véase lo que Hegel escribe al final del largo capítulo sobre la pintura, “La pintura holandesa y alemana” (Hegel 1970b: 129-130; 1989: 643).

2. REALIDAD E ICONOLOGÍA¹⁴

A pesar de su diversidad, las interpretaciones de la pintura holandesa del siglo de oro tienen un común denominador: el realismo; pero ¿qué es el realismo?¹⁵ En 1876, Eugène Fromentin, artista y escritor, atribuye a la pintura holandesa del siglo XVII una suerte de vocación profunda; el pintor no tiene otra motivación diferente a una necesidad puramente artística de representar la realidad:

La pintura holandesa, como pudo verse pronto, no fue y no podía ser más que el retrato de Holanda, su imagen externa, fiel, exacta, completa, semejante, sin embellecimiento alguno. [...] Ha llegado el momento de pensar menos, de bajar la mira, mirar más de cerca, observar mejor, y pintar tan bien como siempre, pero de otra manera. [...] En lo sucesivo, el genio consistirá en no juzgar nada de antemano, en no saber que se sabe, en dejarse sorprender por su modelo, en

¹⁴ El término “iconología” fue usado por primera vez por Cesare Ripa en su obra homónima (1593) con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes. En el prólogo, Ripa indica que desea catalogar aquellas imágenes, y solo aquellas, que son producidas para *significar* algo más que lo que ellas mismas hacen *ver*. Ediciones en italiano, alemán, francés e inglés hicieron de este libro el vademécum de los artistas (Margot 2023b, 101, n. 1). En su sentido moderno, el término “iconológico” fue usado por primera vez por Aby Warburg, en 1912, en su conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (Warburg [1912] 2005b: 434). Según Erwin Panofsky, “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado [*subject matter or meaning*] de las obras de arte, en contraposición a su forma” (1955: 26; 1987: 45). Panofsky propone tres niveles de significado de la obra de arte, al igual que de la vida ordinaria: el primero, el nivel preiconográfico, es un estadio sensible que consiste en la descripción del mundo de las formas puras. El segundo, el nivel iconográfico (significado convencional), “es el universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del ‘asunto’ primario o natural, expresado en motivos artísticos” (Panofsky 1955: 29-30; 1987: 48). El tercero, el nivel iconológico (significado intrínseco o contenido), es aquel en el que “el significado se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (1955: 30; 1987: 49). “Podría incluso decirse, desde luego de forma algo trivial, que hay tantos tipos de iconología como iconólogos. [...] Pero a pesar de toda su diversidad, todo estudio iconológico se refiere a la representación y al significado de lo que Panofsky llamaba ‘significado intrínseco’ o ‘contenido’ de una obra de arte” (De Jongh 1999: 204; trad. propia). Está claro, como lo veremos más adelante, que la “ambivalencia” y “polivalencia” de los motivos y significados iconográficos sigue siendo un asunto crucial para el campo de la iconología.

¹⁵ “El arte holandés del siglo XVII, en particular, lleva indeleblemente impreso el sello del «realismo». Es imposible estudiar este campo sin utilizar este término, aunque las discusiones que intentan entender con precisión qué significa «realismo» han ocasionado más confusión que comprensión, y merece la pena considerar la sugerencia de que deberíamos proscribir el término por completo” (De Vries: 1991: 209; trad. propia). Más que rechazar esta “etiqueta irritante [*irritating label*]” (1991: 209; trad. propia), De Vries considera que “independientemente de cómo se defina el realismo, un componente del arte holandés siempre estará tipificado por este término. [...] [E]l «realismo» no debería considerarse la característica principal del arte holandés; más bien, el hecho de que este arte se expresara en una serie de estilos, de los cuales el «realismo» parece ser el más conspicuo, determina su naturaleza” (1991: 222; trad. propia).

pedirle únicamente a él cómo quiere que se lo represente. (Fromentin 1876: 173-175; traducción propia)

Pero no parece darse cuenta de la contradicción que separa su nuevo comentario del anterior:

Si excluimos a Rembrandt, que constituye una excepción tanto en su país como en otros lugares, en su época y en todos los tiempos, no veremos más que un estilo y un método en los talleres holandeses. Su finalidad es *imitar lo que es*, hacer amar lo que se imita, expresar con nitidez las sensaciones sencillas, vivas y exactas. [...] en este arte famoso por su positividad, en estos pintores célebres por ser en su mayoría copistas de cortos alcances, sentimos una altura y una bondad de alma, una ternura por lo verdadero, *una cordialidad por lo real*, que comunican a sus obras un precio que las cosas no parecen tener. (Fromentin 1876: 178-179; traducción y énfasis propios)

Encontramos la misma contradicción en Théophile Thoré, llamado también Théophile Thoré-Bürger –el ciudadano [*Bürger*] Thoré– y después William Bürger, un comprometido activista republicano cercano al socialismo revolucionario de Saint-Simon, quien escribe, en 1860:

Todos los signos plásticos y todos los signos intelectuales coinciden en presagiar una transformación del arte europeo. Y el nuevo principio, en esta metempsicosis irresistible, es precisamente el principio del arte holandés: hacer lo que vemos y lo que sentimos. El resto depende del genio. [...] Los holandeses pintaron a sus compatriotas a la perfección. Lo que la *estética* les reprocha es solo su sinceridad: la primera cualidad del arte, sin embargo, ¡que se aplica a cualquier cosa! (Bürger 1860: xiii-xiv; trad. propia)¹⁶

¹⁶ “Tal es el carácter de la escuela holandesa en su conjunto. La vida, *la vida viva*, el hombre, sus costumbres, sus ocupaciones, sus alegrías, sus caprichos” (Bürger 1860: 322). La pintura holandesa fue “una especie de fotografía de su gran siglo XVII, hombres y cosas, sentimientos y hábitos, –los hechos y gestos de una nación entera” (Bürger 1860: 323). “Thoré-Bürger escribió que, en otras escuelas, hay una jerarquía. La Escuela Holandesa, sostuvo, es una panarquía. [...] El león, el águila, la mariposa, el perro, la violeta, el rubí y la esmeralda tienen todos iguales derechos en el universo, escribió Thoré-Bürger. A partir del siglo diecisiete hasta la época de Thoré-Bürger, la mayor parte de los teóricos y críticos no habrían concebido ni aceptado nociones democráticas semejantes sobre la pintura. Implícita o explícitamente, aceptaban una jerarquía de los tipos de pintura cuando suscribieron el dogma de que la pintura debía instruir tanto como complacer. El corolario de esta proposición es que los temas de mayor calidad que pueden representar los artistas son los religiosos e históricos. A continuación en esta jerarquía venían los retratos, luego los paisajes, y las naturalezas muertas ocupaban el último lugar” (Slive 1962: 477-478; trad. propia).

Si el arte holandés es el primero que “ha renunciado a toda imitación del pasado, y que se ha vuelto hacia algo nuevo” (Bürger 1860: xv), lo nuevo consiste en que, a diferencia del arte italiano que es generalmente visto como basado en ideas abstractas, el arte holandés es considerado por Bürger y Fromentin como basado en la observación de la realidad.

Rembrandt fue considerado como una de las principales fuentes del realismo contemporáneo en la década de 1850 y, como todos lo sabemos, este realismo, en primer lugar, tuvo la intención de ser un ataque contra el ejemplo clásico institucionalizado y fue experimentado como tal, aspirando a reproducir la vulgaridad de la vida moderna en lugar de trabajar en la interminable recreación de la grandeza antigua [...] Encontramos que Thoré explica que Rembrandt no estaba interesado en fábulas de la antigüedad. El puñado de mitologías que pintó afirma el gran crítico francés, solo tenía como propósito “burlarse de los antiguos dioses”, y menciona el *Danae* y el *Ganimedes* como buenos ejemplos de esta presunta intención. (Hecht 1986: 186-187, trad. propia)¹⁷

Desde luego, en el horizonte de la *bataille réaliste* que, después de las revoluciones de 1830 y 1848, se está librando en la Francia del siglo XIX, no hay que olvidar ni la inconfundible influencia de Gustave Courbet, ni la trinidad de raza, momento y medio de Hyppolite Taine quien, en su *Philosophie de l'art des Pays-Bas* (1869), pretende establecer los antecedentes holandeses del *Zeitgeist* de los franceses en los años 1860.¹⁸

¹⁷ “Mitologías solo pintó una media docena, para burlarse de los antiguos dioses: ¡basta con ver su *Ganimedes*, de Dresde, y su *Danae*, de l'Ermitage en San Petersburgo!” (Bürger 1860: 322).

¹⁸ “Sin duda, el realismo es relativo por su propia naturaleza, y sus definiciones críticas ciertamente han cambiado desde el siglo XIX, cuando muchas de las presuposiciones que durante largo tiempo dominaron la historia del arte holandés quedaron grabadas por primera vez en piedra. Pero cuando los estudiosos revisionistas de hoy acusan a sus predecesores de imponer paradigmas decimonónicos al arte del siglo XVII, a menudo se ocupan del realismo de los críticos, como un escritor a otro, más que del de los propios pintores. Los primeros apologistas, como Thoré-Bürger y Fromentin, que veían los cuadros holandeses como simples «fragmentos de vida» [*slices of life*], fieles espejos de un mundo visto, sin duda pasaron por alto los símbolos ocultos que ya no figuraban en el discurso realista de su época. Pero considerar su versión del realismo sencillamente como una extensión de la estética presuntamente positivista de los impresionistas es malinterpretar el alcance del arte de estos últimos y los imperativos más amplios del realismo como modalidad visual” (Smith 2009: 82; trad. propia). Para Hecht, “Théophile Thoré –aquel gran crítico y connoisseur del siglo diecinueve–, cuyo interminable elogio del presunto realismo en el arte holandés ha sido, probablemente, el obstáculo más eficaz interpuesto entre la historia del arte moderno y una comprensión apropiada de los objetivos originales de la pintura en la Holanda del siglo diecisiete” (Hecht 1986: 174-175). “La pintura de género holandesa rara vez, si alguna vez lo hace, puede considerarse como una pintura que fiel, y mucho menos fotográficamente, reproduzca fragmentos de la vida cotidiana [*slices of daily life*], como alguna vez fueron tan inocentemente llamados” (Hecht 1992: 86; trad. propia). Sobre Théophile Thoré-Bürger, Hyppolite Taine y Eugène Fromentin, véase Margot 2021 y 2022.



Rembrandt. *Danae*. 1636. Óleo sobre tela. 185 x 202,5 cm. San Petersburgo. Museo del Hermitage.

En *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, uno de los libros más influyentes escritos durante el siglo XX sobre el arte, Ernst Gombrich rechaza la noción de un *Zeitgeist* trascendente, o espíritu de la época, que crea la representación artística. En la Introducción a su libro pregunta: “¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos?” (2003: 3; trad. propia). Cuando un artista pinta un cuadro, no parte de lo que ve, sino de una idea, o concepto, lo que Gombrich llama un “esquema”:

El esquema no es el producto de un proceso de ‘abstracción’ o de una tendencia a ‘simplificar’: representa la primera categoría aproximada y suelta [*loose*] que se ajusta progresivamente para adaptarse a la forma que debe reproducir. [...] [N]o se puede crear una imagen fiel a partir de la nada [*out of nothing*]. (2003: 74-83)¹⁹

Gombrich afirma en el segundo capítulo, “La verdad y el estereotipo”, de la Primera parte de su libro, “Los límites de la semejanza”: “El estilo, al igual que el medio, crea una disposición mental [*mental set*] por la cual el artista busca, en el escenario que lo rodea, ciertos aspectos que puede plasmar. La pintura es una actividad, por lo que el artista tenderá a ver lo que pinta en lugar de pintar lo que ve” (2003: 85-86).²⁰ Así las cosas:

Todas las discusiones sobre la realidad [...] adolecen de una definición insuficiente. Cada uso de la palabra se basa en una comprensión diferente. Se parte por lo general de la concepción decimonónica de la realidad formulada a través

¹⁹ “Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de comparación, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar [*making and matching*] y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada” (Gombrich 2003: 312) –conviene aclarar que “*to match*” es algo más que “comparar”: es como correlacionar, hacer coincidir, hacer corresponder. “Todas las representaciones se basan en esquemas que el artista aprende a utilizar. [...] El requerimiento de “copiar las apariencias” carece realmente de sentido a menos que al artista se le dé primero algo que deba transformarse en otra cosa” (Gombrich 2003: 313). “Las apariencias representadas sin la ayuda de convenciones y esquemas son siempre ambiguas. Es necesario hacer distorsiones y ajustes” (Slive 1962: 471). Gombrich insiste a lo largo del libro en la importancia del proceso de hacer y comparar [*making and matching*]: “Sostengo que el hacer vendrá siempre antes de comparar, la creación antes de la referencia” (Gombrich 2003: 99; véase, también 116, 295, 313, 320). Su alumna, Svetlana Alpers, prefiere usar la forma verbal “*picturing*” en lugar del sustantivo “*picture*”: lo hace para “llamar la atención sobre la acción de producir imágenes [*making of images*] más que sobre el producto acabado; para subrayar la inseparabilidad entre el artífice, la representación y lo representado [*maker, picture, and what is pictured*]” (Alpers 1983: 26; trad. propia; véase, también, 1997, *passim*).

²⁰ “Los límites de la semejanza impuestos por el medio y por el esquema, las conexiones en la formación de imágenes entre forma y función, y sobre todo el análisis del papel del espectador [*the beholder’s share*] en la resolución de ambigüedades, son imprescindibles para hacer plausible la escueta afirmación de que el arte tiene historia porque *las ilusiones del arte no son sólo el fruto, sino los instrumentos indispensables del artista para el análisis de las apariencias*” (Gombrich 2003: 29-30; énfasis propio).

de la literatura y la erudición literaria, que se refiere a la representación de lo visible. Es debatible si este concepto se aplica también al siglo XVII. En aquella época, por ejemplo, se tenían concepciones muy diferentes de los bocetos realizados a partir de la naturaleza [*naer het leven*, a partir del modelo vivo]. (Renger 1997: 13; trad. propia)

Mariet Westermann (2007: 71-73) señala la importancia de dibujar “*Naer het leven*”, del natural, *ad vivum*, como en el caso de Jan van Goyen (1596-1656), uno de los principales pioneros de la pintura realista de paisajes en los Países Bajos, cuyos bocetos –más de un millar se han conservado– realizados mientras viajaba por el país servían a menudo de preparación para las pinturas elaboradas posteriormente en el taller. Ahora, si Jan van Goyen dibujaba “*Naer het leven*”, pintaba “*Uyt den geest*”, a partir de la mente y de la imaginación. Lejos de oponerse, dibujar “*Naer het leven*” y pintar “*Uyt den geest*” van juntos: se complementan.²¹ Rara vez los pintores holandeses del siglo XVII hacían sus composiciones *ad vivum*. La mayoría de los artistas debe haber trabajado como lo hace Michiel van Musscher en *Pintor en un estudio*.

Tradicionalmente identificado como Willem van de Velde el joven, el pintor retratado, especializado en marinas, transforma en una composición acabada en su estudio los dibujos preliminares de navíos hechos al aire libre y esparcidos ahora en el piso:²²

El trabajo *naer het leven* constituyó un paso importante en la génesis de las obras de arte: todos los teóricos estuvieron de acuerdo en este punto. [...] En el proceso creativo que tomó el estudio de lo real como su punto de partida, se cambiaron los acentos, se intensificaron los contrastes, se inventaron las combinaciones y se manipularon los modelos. Se utilizaron fragmentos de realidad como material para una ilustración interpretativa de esta realidad. (De Vries 1991: 221)²³

²¹ “Mientras que *naer het leven* se refiere a todo cuanto es visible en el mundo, *uyt den geest* se refiere a las imágenes del mundo almacenadas en la memoria” (Alpers 1983, 40). “Lo que es tan característico [de pintar “*Uyt den geest*”] es que los resultados casi siempre producen una impresión natural” (De Jongh 1997: 28; trad. propia). Aparte de la distancia que hace que tanto cuadros como esculturas, u obras en general, ganen en verdad y en fuerza cuando son un boceto, los bocetos expresan la idea en unos pocos rasgos, a veces mejor que una obra acabada. El acabado cuidadoso delata al artista que obedece a la tradición y a la costumbre.

²² Véase, también, *El pintor en su estudio* (1663) de Adriaen van Ostade (1610-1685), óleo sobre roble, 38 x 35.5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, en el que el artista tiene un boceto colgado del atril por una cuerda y bocetos en el piso.

²³ “[U]na representación no es nunca una réplica. Las formas del arte, antiguo y moderno no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador” (Gombrich 2003: 314). Con todo, compartimos la siguiente afirmación

El proceso artístico de pintar un cuadro “*Uyt den geest*” plantea una pregunta: ¿puede considerarse realista una composición imaginada y creada por el artista? El pintor es un intermediario subjetivo que transporta la apariencia de un objeto sobre el lienzo. Hacer una pintura es un proceso creativo en el que la realidad puede ser modificada para adaptarse a las ideas estéticas del artista. Su intervención en la “copia” de la realidad sobre el lienzo es, por tanto, un aspecto determinante en la pintura y su “realismo”.²⁴

La confusión constante sobre el realismo en la pintura holandesa –¿se trata de una cuestión de estilo o iconografía, o ambos y, de ser así, el deseo evidente de una imitación perfecta impide una preocupación por el significado, reduciendo el sentido del arte holandés exclusivamente a una preocupación por la representación?– [...] El interés manifiesto por las apariencias bien reproducidas no debe engañarnos y llevarnos a pensar que la representación es idéntica al significado en el arte holandés, y tampoco debemos jamás olvidar que la realidad en estos cuadros del siglo diecisiete es, en gran medida, el trabajo de la imaginación del artista, cuidadosamente fabricada en el estudio. (Hecht 1986: 174, 185)

de Franits: “Las pinturas holandesas y flamencas no son puramente miméticas: de hecho, son construcciones de la realidad. Sin embargo, [...] la capacidad de un artista para reproducir un efecto de realidad convincente [*a convincing reality effect*] se basa lógicamente en su capacidad previa para reproducir la realidad miméticamente como, por ejemplo, atestiguan una miríada de dibujos de estudio que se conservan” (Franits 1994: 142; trad. propia).

²⁴ “[L]a reproducción de la realidad en muchas de las pinturas holandesas es menos confiable de lo que se creía hasta hace poco, porque lo observado estaba manipulado en la reproducción artística” (De Vries 1991: 223). El realismo depende también de la técnica: “Varios medios pictóricos que significan ‘lo real’ dependen claramente de una habilidad exquisita” (Westermann 2007: 88). Un buen ejemplo son los dos retratos de Descartes pintados por Frans Hals: es el mismo Descartes, pero es diferente. Sendos cuadros, óleos sobre tela, pintados probablemente en 1649, que se exhiben en el Louvre y en el Statens Museum for Kunst de Dinamarca, en Copenhague, representan innegablemente la misma persona en una postura idéntica, pero, por su técnica, el retrato de Copenhague parece más “real” que el del Louvre. “El cuadro no tiene el acabado del retrato parisino. Donde el lienzo del Louvre tiene una superficie fina y lisa, el panel de Copenhague es basto. La pintura se maneja con rudeza, y en algunos lugares parece haber sido aplicada con un pincel grueso o colocada como un empasto. El rostro del que posa tiene la misma expresión escéptica, pero esta vez está esculpido con muchas pinceladas cortas y visibles, y discretos toques de color en capas sin mezclar, en lugar de estar dibujado con cuidado. Los rasgos del rostro de Descartes y los detalles de su ropa en este retrato parecen haber sido pintados rápidamente, y la obra en su conjunto podría ser confundida con un boceto en lugar de una composición terminada” (Nadler 2013: 3; Margot 2023b: 105-107). La técnica de pintura a veces tosca de Hals y de Rembrandt, con trazos audaces y brochazos vivos, da una sensación de espontaneidad y de vida, y puede llegar a ser más realista que la técnica fina de Dou o de Van Mieris – oriundos de Leiden, renombrado centro de *fijnschilders* (pintores finos o exquisitos)– con su técnica meticulosa y elegante, y sus composiciones más estudiadas, idealizadas y académicas. “Desde finales del siglo XVII, Rembrandt y Dou fueron considerados los principales representantes de los dos tipos tradicionales de pintura distinguidos hace mucho tiempo por Horacio. Dou era el modelo de la técnica fina y «pulcra» [*smooth and «neat»*] y Rembrandt de la técnica tosca [*rough*] y «libre»” (Emmens 1997: 15; trad. propia).



Michiel van Musscher (1633-1707). *Pintor en un estudio*. Ca. 1650. Óleo sobre tabla. 47,6 x 36,8 cm.
Viena. Museo Liechtenstein.

David R. Smith sostiene que lo que llamamos “realismo” se ha expresado en la obra de arte a través del proceso creativo del artista. En lugar de un aspecto más tangible como el tema, el estilo o la ejecución de una pintura, el “realismo” es un modo de pensamiento artístico: “[E]l realismo como modo artístico abarca necesariamente dimensiones de la realidad que no son exclusivamente visuales. Estos ‘excedentes [surpluses] de realidad’ explican en gran medida la mutabilidad y las ambigüedades del arte holandés del siglo XVII” (Smith 2009: 79). Para Smith la aparición de las escenas de género y de los nuevos géneros en general en el siglo XVII está de alguna manera relacionada con la percepción de la realidad por parte del artista: “La expansión de las categorías genéricas es un signo de que [...] las percepciones de la realidad por parte del artista superan la capacidad de los géneros establecidos” (Smith 2009: 78). Los artistas encontraron un “excedente” de realidad que no se ajustaba a los géneros ya existentes y, por lo tanto, se inventaron nuevos géneros –“contra-géneros” (Smith 1987: 408; trad. propia), o “géneros mixtos” (Smith 2009: 78).

Por su simbolismo oculto, estas pinturas de género crean inversiones irónicas de los significados sociales de la retratística, sugiriendo que hay pensamientos inmorales detrás de las fachadas formales de las figuras representadas. [...] Un ejemplo especialmente adecuado de la convergencia entre la pintura de género y la retratística y las ironías que podía producir en el arte holandés tardío del siglo diecisiete es *Matrimonio en un interior* de Eglon Hendrik van der Neer pintada alrededor de 1675. Hasta 1963, fue tomada por el simple retrato de una rica pareja casada, cuyo entorno elegante atestiguaba los gustos cada vez más lujosos de la élite holandesa de clase media. En el transcurso de una limpieza de rutina realizada aquel año, sin embargo, el paisaje sobre la chimenea, tentadamente firmado “JRuisdael”, desapareció dramáticamente, revelando una escena por completo diferente de *Venus y Cupido*. Aun cuando este tema podría transmitir nobles asociaciones con el amor, la belleza, o incluso la fidelidad conyugal en el humanismo renacentista, está evidentemente fuera de lugar en el retrato de un matrimonio holandés, pues resulta poco adecuado como imagen de la virtud doméstica. Bien sea que el moralista que ordenó cambiar a *Venus y Cupido* por el paisaje pensara – o quisiera pensar – que *Matrimonio en un interior* era un retrato, Van der Neer debió tener la intención de representarlo como una pintura de género. Pues es únicamente allí donde la pintura erótica encuentra un lugar tan prominente en las paredes de los interiores holandeses. (Smith 1987: 407-411)²⁵

²⁵ “La retratística era la principal manera como la sociedad holandesa constituía al individuo; [...] La persona ideal variaba con factores tales como la condición social, el género, la situación conyugal, el interés profesional y la denominación religiosa. Las cualidades predilectas en la retratística de la élite ciudadana incluían la fortaleza moral, la moderación, la cultura, la elocuencia, la elegancia social, y la fidelidad al cónyuge, la profesión y la ciudad” (Westermann 2007: 131; trad. propia).



Eglon van der Neer (ca. 1634-1703). *Couple in an interior*. Ca. 1666. Óleo sobre tabla. 73,9 x 67,6 cm.
Museo de Bellas Artes de Boston.

3. EDUARD DE JONGH Y EL “REALISMO APARENTE”

Las bases de la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido de las imágenes (iconografía) y de su significado (iconología), se sentaron cuando Aby Warburg adoptó un enfoque del arte distinto del estético o estilístico habitual. El objetivo principal del círculo warburguiano no es el arte holandés, sino más bien el italiano o, en el mejor de los casos, con Erwin Panofsky, el arte neerlandés temprano. Siguiendo a Ernst Cassirer, Panofsky considera los motivos artísticos, las imágenes y las alegorías, como “formas simbólicas”, equivalentes simbólicos de la realidad construidos por el intelecto. Panofsky introduce la idea de un “simbolismo disfrazado” [*disguised symbolism*] (1966: 140-144; trad. propia)²⁶ para señalar cómo unas representaciones aparentemente realistas de objetos y motivos cotidianos pueden tener un significado simbólico. Exactamente un siglo después de la publicación del libro de Fromentin, la motivación de los pintores holandeses del siglo XVII es otra: De Jongh (1976) sostiene que la intención de los pintores holandeses es “instruir y deleitar” [*to instruct and delight*].²⁷ De Jongh cree que las apariencias en el naturalismo holandés solo sirven para disfrazar realidades simbólicas, y aplica el principio del “simbolismo disfrazado” mu-

²⁶ Según Panofsky, “[L]o que puede llamarse simbolismo oculto o disfrazado, en oposición al simbolismo abierto u obvio [...] surgió [...] en el Trecento italiano” y se perfeccionó en los Países Bajos (1966: 141-142).

²⁷ En un artículo publicado originalmente como una introducción al catálogo de la exhibición *Tot lering en vermaak* en el Rijksmuseum de Amsterdam, en 1976, De Jongh escribe: “El siglo diecisiete puede ser tímido para revelar los secretos de su arte, pero es transparente como un cristal sobre sus objetivos. Además de ofrecer a los artistas un medio de vida, la pintura servía para instruir y deleitar a la humanidad” (De Jongh 1976: 100; trad. propia). Comentando este catálogo, Westermann escribe: “El problema residía en que, a pesar de referencias ocasionales a la diversión que sus contemporáneos derivaban de investigar bromas subidas de tono y metáforas ingeniosas, el catálogo y sus muchas emulaciones parecían enfatizar la enseñanza, de un tipo moral bastante puritano [*prim moral*], más que el deleite” (2002: 353; trad. propia). Seymour Slive usa la misma expresión en un excelente artículo en 1962, pero en un sentido asaz diferente: “Mientras el hombre creyó que la pintura digna de seria consideración debía representar temas nobles que instruyen tanto como deleitan, y que los grandes artistas son aquellos que idealizan al hombre y a la naturaleza, la pintura del siglo diecisiete fue considerada como un tipo de arte inferior. Solo cuando estas nociones fueron exitosamente cuestionadas por los artistas y críticos del siglo diecinueve se consideró a la pintura holandesa como una importante contribución al legado artístico de la humanidad. Fue posible entonces que un cuadro como la pintura de tamaño natural de Paulus Potter ‘*The Young Bull*’ se convirtiera en uno de los cuadros más famosos y admirados del mundo” (Slive 1962: 469; trad. propia). El método iconólogo está profundamente arraigado en la tradición humanista del saber clásico: “instruir y deleitar” deriva del latín “*docere et delectare*”: “se ha llevado todo el voto el que mezcló lo útil a lo agradable [*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*]” (Horacio, *Ars*. 343). La identificación de una estrecha conexión entre las fuentes textuales y visuales fue un pilar de la teoría clasicista, que se refería con frecuencia a la idea de la “sororidad” de la palabra y de la imagen expresados en el *dictum* de Horacio: “Cual la pintura, tal es la poesía [*ut pictura poesis*]” (Horacio, *Ars*. 361).

tatis mutandis al arte holandés del siglo XVII, particularmente a las pinturas de género;²⁸ modifica el método de la iconología e introduce la expresión “realismo aparente” [*Schijnsrealisme*], en lugar del “simbolismo disfrazado” de Panofsky, para referirse a “representaciones que, si bien imitan la realidad en términos de forma, transmiten al mismo tiempo una abstracción realizada” (De Jongh 1997: 21).²⁹

A diferencia de Fromentin, para quien “[L]a escuela [holandesa] que se ha ocupado más exclusivamente del mundo real parece ser la que más ha ignorado el interés moral” (1876: 204-205), De Jongh recuerda, en 1995:

Aquello que me inquietaba veinticinco años atrás, y aún lo hace hoy en día, es reconocer el hecho de que ciertos objetos o motivos en las pinturas del siglo diecisiete cumplen a menudo una doble función. Funcionan como cosas concretas, observables, mientras que, al mismo tiempo hacen algo por completo diferente, esto es, expresan una idea, una moraleja, una intención, una broma o una situación. (De Jongh 1995: 16; trad. propia)³⁰

²⁸ “Las obras de género son escenas que nos parecen como si fueran tomadas de la vida cotidiana, descripciones de situaciones como *habrían* podido ser, pero de hecho fueron *compuestas* en el estudio del artista. No son nunca registros espontáneos de un momento. El pintor de género del siglo diecisiete no salía a capturar ‘un fragmento de vida’. Imitaba la vida a través del artificio y, por lo general, no representaba a personas reales sino *dramatis personae*: tipos y caracteres” (De Jongh 1976: 85). “En el siglo diecisiete la pintura de género fue designada más precisamente por temas, como ‘alegre compañía’, ‘feria campesina’, ‘Carnaval’, y ‘fumador’. La mayoría de los tipos de pintura pueden ser subdivididos aún más: el paisaje incluye escenas de patinaje, vistas italianizantes, paisajes marinos y retratística que abarca retratos de una persona y también de grupos, por ejemplo. Aun cuando estas definiciones son siempre un poco artificiales, los pintores y dueños del siglo diecisiete parecen haber trabajado en términos similares. Las reglas no escritas de cierto género pueden ayudar al espectador moderno a comprender qué tan convencional o innovadora era una pintura y, de esta manera, abrir caminos para su interpretación” (Westermann 2007: 40). Algunos dicen que el término “género”, que viene del francés “*genre*”, es decir, manera, modo, aparece por primera vez en los *Essais sur la peinture* de Diderot (1766), para diferenciar la “*peinture d’histoire*” de la “*peinture de genre*”.

²⁹ Este artículo fundacional del método del “realismo aparente” fue publicado originalmente en neerlandés en 1971. “Para efectos de este artículo, el realismo se define como si significara «el reflejo de la realidad»” (De Jongh 1997: 21). “Realismo aparente” [*Schijnsrealisme*], o “mera apariencia de realismo”: “el término “realismo aparente” se utiliza aquí a falta de uno mejor” (De Jongh 1997: 206, nota 3). “El punto principal que estaba intentando hacer en 1971 y que todavía defiende, es que los objetos, en especial en las pinturas de género, son con frecuencia polivalentes; aun cuando funcionan como los objetos reales que vemos, simbolizan a la vez otra cosa, por lo general un concepto abstracto” (De Jongh 1997: 55). “Para un historiador del arte entrenado en la tradición warburgiana, este método parecería tan antiguo como la historia del arte misma, pero era una novedad para la historia de la pintura holandesa” (Westermann 2002: 352; trad. propia, y 2009: 260).

³⁰ “Una de las tareas más importantes de la iconología, aquella rama de la historia del arte que se ocupa específicamente de las imágenes y sus significados, es definir los límites de la posibilidad en lo que se refiere

Las pinturas tienen unos significados culturalmente determinados que pueden descifrarse por referencia a sistemas semióticos textuales y más frecuentemente a aquellos de origen emblemático.³¹ Una amplia gama de fuentes literarias y de otro tipo que se deleitaban con juegos de palabras, metáforas y acertijos, señalan una “marcada preferencia por el disfraz, el velo, la alegoría y la ambigüedad, en resumen por todo lo enigmático” (De Jongh 1997: 21).³² De Jongh considera que el estilo de la pintura holandesa del siglo XVII es “realista”, aunque esto no es más que una apariencia del verdadero objetivo de las pinturas, que es dar al espectador instrucciones sobre la conducta moral: “La tendencia a moralizar es verdaderamente omnipresente en este período” (De Jongh 1997: 21).³³

a la interpretación y la comunicación” (De Jongh 1989: 194; trad. propia). “Hace parte del trabajo del historiador del arte rastrear los significados de los artistas y, en un sentido más amplio, descubrir cómo entendían las imágenes los contemporáneos del artista. La escasez de documentación y las brumas del tiempo pueden hacer que resulte difícil llevar esta tarea a un término completamente satisfactorio y, sin embargo, plantear ciertas preguntas no es menos pertinente o necesario” (De Jongh 1996: 39; trad. propia). “No es mi intención aquí reconstruir una mentalidad histórica a través del arte del período [sc. el siglo XVII holandés], sino más bien al contrario, esto es, determinar las intenciones originales de los artistas a través de la mentalidad del siglo diecisiete. Se trata de un mundo de ideas del que nos informan mejor la literatura contemporánea y otros documentos escritos de lo que hacen las pinturas” (De Jongh 1997: 21). Por “mentalidad”, De Jongh entiende “la vida de la época como se actualizaba en la calle, o en el salón, por decirlo así” (1997: 21). “La iconología es aquella rama de la historia del arte que busca explicar el contenido de las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales y con ideas específicas; en otras palabras, ve las obras como vehículos de significado” (De Jongh 1999: 200).

³¹ “La palabra [*Emblemata*] viene del griego y denotaba originalmente la incrustación de mosaicos y el trabajo artesanal. A partir del siglo dieciséis, este término se ha aplicado a la asociación de formulaciones literarias con motivos visuales. Bajo un título [*motto* o *lemma*] aparece una pintura [*pictura* o *icon*], a la que se une un texto más largo [*epigramm*, *explicatio*, o comentario]. Ninguna de las tres partes es comprensible por sí misma; solo en conjunto producen un significado” (Renger 1997: 11). Véase De Jongh 1997: 206, nota 8. Uno de los primeros artículos en los que De Jongh aplica su método “trata de varios emblemas y pseudo emblemas relacionados en conexión con una serie de retratos holandeses del siglo diecisiete. [...] Los cuatro emblemas que tengo en mente son todas variaciones sobre un único tema, un tema que no se da en ningún otro lugar en la literatura emblemática, sino en las obras de Jacob Cats, el autor holandés más popular del siglo diecisiete. En todos los cuatro emblemas, el componente visual está formado por una mano que sostiene un racimo de uvas por el tallo” (De Jongh 1974: 166; trad. propia). Independientemente de las creencias religiosas, este ‘accesorio simbólico’ está relacionado con la virginidad y la contención de los deseos carnales en la vida matrimonial.

³² “No se puede descartar que los pintores de género [...] a veces coqueteaban con la ambigüedad” (De Jongh 1989: 214).

³³ Un cuarto de siglo después, De Jongh matiza su afirmación: “La prevalencia de la moralización en la pintura del siglo diecisiete todavía me parece irrefutable. De hecho, se ha sostenido incluso que cada una de las imágenes de este período surgió de consideraciones éticas. No obstante, esta visión que todo lo abarca dice muy poco. Junto con las alusiones moralizadoras hay muchas otras en las que resulta imposible detectar la más mínima huella de ellas, incluso para nuestros poco inocentes ojos. Formulé este punto en 1971, si bien de una manera más casual. Después de ulteriores deliberaciones, pareció prudente establecer una tercera categoría, y suponer que buena parte de la *pseudo moralización* se expresaba también visualmente

Un buen ejemplo de los “accesorios que explican algo de manera disimulada, y en ese sentido, un realismo aparente y finalmente moralizante” (De Jongh 1997: 24), es *The cloth shop* (1660) de Frans van Mieris el viejo (Leiden, 1635-1681).³⁴

A primera vista, *The cloth shop* (véase Ho 2009) representa el interior de una tienda de telas. Dos figuras ricamente ataviadas en el primer plano. Un oficial, que sonríe satisfecho de sí mismo, prueba la calidad de las telas con su mano izquierda mientras acaricia el mentón de una joven con la derecha. Ella alza la cabeza, lo mira a los ojos, y se inclina hacia él. Se trata de un encuentro erótico, un tema común entre los pintores holandeses de mitad del siglo XVII. Sin embargo, un examen más detenido de la pintura revela otros motivos. En el fondo de la tienda un anciano toscamente vestido está sentado –¿es el dueño de la tienda, o el padre de la joven? – y espera, pensativo, el desenlace del encuentro: ¿la venta de una tela, o de la joven? ¿Le preocupa la inmoralidad del intercambio entre la joven y el oficial, o es un alcahuete? Sobre esta figura de fondo cuelga una pintura que representa a Adán y Eva llorando la muerte de Abel, un tema bíblico sombrío que contrasta con el intercambio amoroso de la pareja. Es en medio de las telas apiñadas encima de una mesa a la derecha del cuadro que está el motivo que la mayoría de los iconólogos han privilegiado como clave interpretativa de la pintura. El pintor invita al espectador a comprar y a comparar mediante la inscripción latina parcialmente legible «*comparat[ur?] cui vult*» –donde el verbo “*comparare*” puede significar “comprar” o “comparar”: “comprado para quien lo quiera”, o “hay comparaciones para quienes las quieran” (Franits 2008: 127; trad. propia)– que explica el contenido moralizador del encuentro, es decir, por qué el oficial sonríe mientras contempla hacer más de una compra por su cuenta. Con todo, es posible también considerar que, nativo de Leiden, Frans van Mieris el viejo haya tenido la intención de promover la reputación de su ciudad y de su reconocida industria textil. El tema de una pintura como *The cloth shop* con su lujosa exhibición de rollos de tela bien podría no haber sido más que un motivo atractivo para que el artista lo explotara pictóricamente, con una composición que consiste en una combinación artificial de

durante este período” (1997: 55; énfasis propio). En una conferencia pronunciada en 1987 expresa la misma idea: “las pinturas exhiben con frecuencia más que un rastro de pseudo moralidad, bien sea irónico o no. Es posible incluso que no haya preocupación por la moralidad en absoluto” (De Jongh 1987: 128). “En el transcurso del tiempo [...] he llegado a persuadirme [...] de que es más sabio en algunos casos hablar de pseudo moralidad. Esto se debe a que no toda moralización estaba destinada a tomarse con la misma seriedad. Más aún, hay pinturas en las que el ojo más crítico no puede detectar la menor huella de moralización. Es recomendable, entonces, un poco de restricción” (De Jongh 1995: 14; trad. propia).

³⁴ “Si calibramos correctamente el concepto del arte y del gusto contemporáneo en el siglo diecisiete, una pintura como la de Van Mieris *Oficial en una tienda de telas* debió haber sido el tipo de obra que satisfacía al espectador en ambos aspectos” (De Jongh 1976: 92).

motivos y significados, en el espacioso interior de una tienda que no parece corresponder a un modelo real.³⁵ De ser así, hay que analizar la pintura “en términos de logro artístico” (Hecht 1992: 86).

Esto, desde luego, no significa negar que *La tienda de telas* sea también una pintura en la cual un oficial está intentando seducir a una joven, comparando la suavidad de su mentón con la suavidad de la seda que ella ha sacado para vender. Y si deseamos seguir con la comparación, como sugiere que deberíamos hacerlo el juego de palabras en latín que aparece en la pintura, podríamos entonces señalar la divertida diferencia entre el joven y elegante caballero y el viejo y desdichado gruñón que se encuentra en el fondo, quien, evidentemente, será el perdedor aquel día. Atribuir una moraleja a esta pintura, sin embargo, convertir en sermón esta “diversión”, y hacer que se refiera al pecado original al identificarla con *El duelo de Abel* que se encuentra sobre la chimenea como la clave inequívoca de las intenciones más profundas de van Mieris –esto, creo, es llevar las cosas demasiado lejos. Ciertamente Van Mieris intentaba ser gracioso aquí [...] En *La tienda de telas* de van Mieris hay pocas cosas ocultas en lo que se refiere a su significado o a su mensaje. (Hecht 1992: 90-92)

4. SVETLANA ALPERS Y EL ARTE DE “DESCRIBIR”

No podemos ignorar los éxitos del método iconológico, pero tampoco podemos ignorar sus límites³⁶ y sus excesos: es falso sugerir que todo, más o menos, significa algo, y que solo se puede ver pinturas en una *clavis interpretandi*. Las causas de la crisis de los estudios iconológicos³⁷ se pueden apreciar a la luz de dos afirmaciones de De Jongh, la una, en 1976, cuando se refiere a “lo «escurridizo» del trabajo iconológico” (1976: 93), la otra, en 1997, cuando reconoce que “la iconología no puede practicarse sin algún elemento de especulación” (1997: 13). Lo cierto es que *uno de los efectos de*

³⁵ “[C]reo que incluso una pintura como *La tienda de telas* de van Mieris de 1660 bien podría deber su propia ingeniosa iconografía a consideraciones de naturaleza artística en primer lugar, pues su entorno inusual ofrece una casi perfecta oportunidad al pintor de mostrar su incomparable técnica para reproducir diferentes tipos de tela” (Hecht 1992, 89).

³⁶ El propio De Jong lo reconoce: “La iconología, a pesar de todos sus méritos, puede en ocasiones ser un «*ars ignorandi*»” (De Jongh 1975-1976: 69; trad. propia); “Dado que un conocimiento confiable del pasado solo es posible hasta cierto punto, la esencia y significado(s) de las obras de arte solo pueden ser parcialmente comprendidos” (De Jongh 1987: 125). Véase Sluijter 1999: 264. Gombrich tiene el mérito de hacer una serie de recomendaciones que debería seguir todo iconólogo en “Objetivos y límites de la iconología” [*Aims and Limits of Iconology*] –que sirve de “Introducción” a *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, el segundo de cuatro volúmenes dedicados al arte renacentista (Gombrich 1986).

³⁷ “A pesar de la existencia de muchos estudios iconológicos excelentes (cuyo mejor ejemplo es la propia obra de De Jongh), el método, sin embargo, se aproxima rápidamente a un estado de crisis, pues sus logros pasados se critican cada vez con mayor vigor, al punto que su supervivencia en una forma futura inalterada ya no está asegurada” (Franits 1994: 129).



Frans van Mieris the Elder (1635-1681). *The cloth shop*. 1660. Óleo sobre tabla. 55 x 43 cm.
Viena. Kunsthistorisches Museum.

esta “crisis” es que el “realismo” cobra de nuevo vigencia. David R. Smith, por ejemplo, se propone “reestablecer algo de profundidad de significado al ‘enojoso’ [vexing] término «realismo». [...] A través de ese proceso, he llegado a tomar mucho más en serio la palabra misma ‘realismo’, tanto como un rótulo estilístico y como un modo de pensamiento. Ahora me parece que representa un lenguaje artístico internamente coherente, transhistórico y transcultural, como el clasicismo o el arcaísmo” (Smith 2009: 78-82). En su ensayo “Las caras cambiantes del realismo”, Lyckle de Vries escribe:

[A]quello que podríamos llamar el “síndrome realista” puede reconocerse en mayor o menor medida en muchas pinturas. Es un complejo de características estilísticas desarrollado en conexión con la búsqueda de lo pintoresco; más aún, está muy relacionado con un estilo narrativo, así como con una manera de presentar el contenido iconográfico característico de las pinturas de género. Todos los elementos están orquestados para dar la impresión de que lo que se representa no es el dramático punto culminante de un acontecimiento excepcional, sino un momento relativamente arbitrario tomado de un incidente de la vida cotidiana. Las figuras pintadas actúan sin drama o énfasis. La representación del espacio, la composición, y la ubicación de las figuras subrayan la impresión de coincidencia. El entorno, los vestidos y otros atributos indican situaciones con las que está familiarizado el espectador. (De Vries 1991: 225)³⁸

Para De Vries, “sería mejor hablar de un arte ‘didáctico’ que de un arte «moralizante»” (1991: 214).³⁹ En un artículo publicado originalmente en 1988, Eric J. Sluijter critica

³⁸ “He llegado a las siguientes conclusiones tentativas. El arte «realista» favoreció temas tomados del entorno inmediato del espectador, que incluyen las visiones estandarizadas de lo común y lo crudo conocido por la literatura y el teatro. Estos temas eran utilizados con frecuencia con fines didácticos. Debido al uso de ejemplos, el contenido moralizante no se presentaba abiertamente, sino que se esperaba más bien que estuviera implícito en la imagen. Esto estaba acompañado por unas maneras narrativas poco enfáticas, y por un modo apropiado para la farsa y la comedia; una forma más o menos cruda del humor se consideraba apropiada. La idea de que no se requería que el artista copiara la realidad, sino que debía más bien confrontar el mundo existente con una nueva realidad derivada de su espíritu creativo era considerada válida, tanto para los artistas ‘realistas’ como para aquellos que adoptaban otros estilos. Para la creación de esta nueva ‘realidad’, los artistas no se inclinaban tanto a idealizar como a buscar lo pintoresco. Su estilo facilitaba una presentación poco enfática del tema. Finalmente, intentaban conseguir una reproducción convincente de la textura” (De Vries 1991: 227). Véase *supra*, nota 14.

³⁹ “La pintura no desempeñó un papel preponderante en la campaña en favor de los valores éticos y las reglas de conducta ‘modernos’. Esta concepción moderna se detecta inicialmente en la literatura, el teatro, la poesía *rederijker* (poesía escrita por asociaciones de retóricos) y las canciones populares satíricas” (De Vries 1991: 214-215). “La concepción de la moralidad forma parte de la Realidad en la vida cotidiana en la representación habitual de lo ordinario” (Renger 1997: 14). “[D]ebería ser obvio que muchas pinturas holandesas, y aún más, muchos grabados, filtran la percepción del ojo a través de los lentes de la sensibilidad moral” (Schama 1997: 10; trad. propia). Esto no excluye que la obra de arte pueda asumir un papel ejemplar como imagen de “verdad” moral.

el método iconológico. Puede que lo que se representa en estas pinturas no tenga mucho sentido hoy, pero de ninguna manera está oculto, como sostienen los iconólogos. Representan ciertos estereotipos y símbolos, a los que los espectadores contemporáneos están acostumbrados. Para ellos, las pinturas no presentan enigmas ni símbolos ocultos, sino más bien objetos –con sus connotaciones correspondientes– que encuentran en la vida cotidiana. El modelo, tanto para el pintor como para el espectador, es la realidad misma. Sin embargo, la intención de los artistas no es representar exactamente la realidad tal como es. La idea de “realidad fotográfica”, como la llama Sluijter, es una invención del siglo XIX que todavía hoy utilizamos para contemplar las obras de arte y decidir si las llamamos o no “realistas”. Los artistas del siglo XVII eran selectivos y lo que representaban eran escenas artificiales, pero lo hacían de forma realista para comunicar su mensaje. El artista tenía, pues, que esforzarse por lograr imágenes que parecieran “casi reales” (Sluijter 1997: 82).

Solo puedo rechazar la idea de que todo el arte holandés del siglo diecisiete debía ser leído simbólicamente, escribe Hecht, y no consigo ver por qué su presunto significado debería estar oculto para servir este propósito estético y didáctico del que no hablan nunca las fuentes contemporáneas. [...] es posible que valga la pena intentar descubrir en qué medida la pintura holandesa del siglo diecisiete se entendía como si comunicara un significado simbólico, y en qué medida solo estaba dirigida a celebrar las posibilidades cada vez mayores de su arte milagrosamente semejante a la vida [*miraculously life-like art*]. Es posible que incluso *debamos* averiguarlo, para evitar crear una imagen irreal de la civilización holandesa en el pasado. (Hecht 1992: 95)

A pesar de su asombrosa semejanza, no debemos suponer que las pinturas de género sean fieles transcripciones visuales de la vida cotidiana en la República de Holanda.

Por el contrario, como todas las pinturas de género, tejen muy claras ficciones. El interior cavernoso de las pinturas de Dou es elocuente al respecto: es completamente imaginario –ningún espectador del siglo diecisiete lo habría confundido con los espacios reales de un hogar holandés– y quizás debería concebirse como un “efecto de realidad”. Es un cuadro [sc. *The Young Mother*, 1658] que depende fuertemente de las convenciones pictóricas empleadas para deleitar al público y, sin embargo, simultáneamente, articula sus experiencias (y sesgos) culturales colectivos. (Franits 2008: 121)⁴⁰

⁴⁰ Un cuadro puede proporcionar información sobre la historia de la cultura holandesa del siglo XVII, pero a menudo no representa una escena verdadera. “Al igual que toda la pintura de género holandesa, éstos [los patios pintados por Peter de Hooch] finalmente resultan artificiosos, una hábil mezcla de observación directa, habilidad artística, invención y convención” (Franits 2008: 164). “[E]ra en el propio interés del artista

El mismo año de la publicación de “Instruir y deleitar” de de Jongh, Alpers publica un ensayo con el sugestivo título “¿Describir o narrar? Un problema en la representación realista”:

El punto de partida de este ensayo, escribe, fue mi identificación de esta elección paralela, de parte de los artistas realistas de los siglos diecisiete y diecinueve, de hacer énfasis en la descripción y quitar énfasis o suspender la acción narrativa en sus obras. [...] ¿Cuál es, entonces, podríamos preguntarnos, la función de la deslumbrante superficie de la pintura holandesa? (Alpers 1976: 16; trad. propia)⁴¹

Alpers contesta la pregunta siete años después en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*: no sitúa el significado de las pinturas detrás del lienzo, donde suelen mirar los iconólogos; cree que la *superficie* es el significado. El arte holandés hace que las cosas presentadas en las pinturas parezcan reales. Las pinturas holandesas son descriptivas,⁴² no están sujetas al enfoque iconológico que se ha inventado para escenas narrativas, y que ha llevado a los historiadores del arte a descuidar “el modo pictórico mismo –el efecto de realidad– tan básico en estas imágenes. Los pintores hacen pinturas, no significados [*painters make paintings, not meanings*]. Es al modo –el efecto de realidad– al que dirigí mi atención. Y es con referencia a este modo pictórico que intenté fundamentar la pintura holandesa en su cultura” (Alpers 1997: 57; trad. propia).⁴³ El “efecto de realidad” se refiere al estilo realista de pintar en el arte holandés del siglo XVII, es decir, al hecho de que el artista busca mantenerse cerca de la cultura que está explorando. El contenido de las pinturas es la cultura holandesa, para la cual la representación visual es la manera predilecta de conocer el mundo. Mirar, ver y observar: “Para la forma de pensar holandesa, las pinturas, los mapas, la historia, y la historia

retratar una situación bastante realista. [...] Los pintores podían agregar detalles que no estuvieran presentes en una situación real, pero sus representaciones rara vez eran por completo imaginarias” (Fock 2001: 83; trad. propia). Sobre el “efecto de realidad”, expresión acuñada por Roland Barthes en referencia a las novelas francesas del siglo XIX, fundamento de esta verosimilitud inconfesada, que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad, véase Barthes 1968.

⁴¹ “La desvinculación de la acción narrativa ha desempeñado un papel importante en el compromiso con la descripción realista” (Alpers 1976: 25).

⁴² “El problema con el libro de Alpers es que ciertas premisas son cuestionables. El título parece revelar un error fundamental: el arte no describe. Aplicado a las artes visuales, el concepto literario de descripción niega a la obra de arte su gama de facultades como medio determinado de interpretación de la realidad, como signo, como símbolo o metáfora visual más que escrita. Los artistas holandeses no ‘describían’ la realidad; en casi todos los casos construían una realidad plausible, en parte usando su imaginación, más bien como poetas y reporteros. [...] El realismo no es incompatible con el simbolismo; el ‘modo descriptivo’ y el ‘modo narrativo’ no son mutuamente excluyentes, al menos no en el arte” (Haverkamp-Begemann 1987: 511; trad. propia). “El término [describir] despierta asociaciones con la literatura, donde ‘descripción’ se opone o puede oponerse a ‘narración’. No es así en pintura. ¿Por qué estos pintores no podrían tan solo «representar»?” (Bialostocki 1985: 525; trad. propia).

⁴³ “[E]l estilo es lo que se hace de él y el modo está en el proceso de hacer [*Style is what you make it and the mode is in the making*]” (Alpers 1987: 158; trad. propia).

natural tienen medios y fines comunes” (Alpers 1983: 162). Al situar la “cultura visual” de los holandeses en el contexto de la revolución científica del siglo XVII, Alpers explora la idea que el carácter descriptivo de la pintura holandesa está estrechamente relacionado con “El avance del saber” [*The Advancement of learning*] de Bacon, quien escribió: “No admito nada salvo con base en el testimonio de los ojos” [*I admit nothing but on the faith of the eyes*], con el estudio del mecanismo del ojo de Kepler, y con innovaciones tecnológicas como el microscopio, el telescopio y la cartografía. “La frase “el arte de describir” no pretende que las pinturas retraten el mundo tal como es, sino más bien el mundo tal como se ve, en el microscopio, en el mapa, elaborado [*crafted*], en resumen, tal como está representado” (Alpers 1997: 60).

Alpers descarta la iconología porque cree en la primacía de los elementos visuales, en pocas palabras, una cultura visual frente a una cultura textual, con un arte narrativo como el que predominaba en Italia. Su pintor se preocupa por mejorar sus habilidades artesanales a la vez que participa eficazmente en la búsqueda de nuevos conocimientos. La pintura se convierte entonces en un *artificio* que tiene el propósito de experimentar en la representación.

Una buena ilustración de la diferencia entre el arte como descripción de Alpers y el punto de vista corriente del iconólogo es su aproximación a la célebre pintura *Vanitas Still Life* de David Bailly que aparece en la carátula de su libro en inglés. Si tomamos literalmente el texto del Eclesiastés (1, 2) –*Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* [Vanidad de vanidades, todo es vanidad]–, que Bailly incluye en la esquina inferior derecha de su composición, nos encontramos con el uso pictórico del concepto tradicional de la fugacidad de la vida y la futilidad de los placeres mundanos ante la ineluctable muerte. Una calavera, un reloj de arena, un autorretrato en un marco sostenido por el pintor mismo, joven, su esposa joven en un marco ovalado, y de nuevo como un fantasma –muerta en 1651– detrás del vaso de vino en el humo de una vela apagada, unas perlas, unas flores marchitas –“Así pasa la gloria del mundo” [*Sic transit gloria mundi*]–, el dibujo de un hombre maduro que puede ser su padre o su maestro, sin olvidar en la parte superior izquierda *The lute player* (ca. 1623-1624) de Frans Hals, con el simbolismo erótico del laúd que toca el bufón, son todos ellos motivos típicos del “realismo aparente” en las pinturas también conocidas como *memento mori* que nos recuerdan la naturaleza pasajera de la vida. Para Alpers, en cambio, *Vanitas Still Life* de Bailly “ofrece un testimonio extraordinario de la forma como el pintor holandés acoge su oficio [*craft*]. [...] El arte no se limita a imitar a la naturaleza, como tampoco es el juego de la imaginación, sino que es, más bien, la *technè* o la destreza

[*craft*] lo que nos permite, a través de la contención [*constraint*], aprehender la naturaleza” (Alpers 1983: 103-104). Al igual que *The cloth shop* de Van Mieris el viejo, *Vanitas Still Life* de Bailly no obedece a significados ocultos, sino a una realidad entendida como una asociación de significados accesibles a la vista y perfectamente comprensibles para los espectadores de la época.⁴⁴ Contra la interpretación reduccionista del método iconológico que nos lleva a un significado textual oculto, usualmente un mandato moral con fines de instrucción,⁴⁵ el cuadro de Bailly da testimonio de que la pintura holandesa es descriptiva y no prescriptiva. En definitiva, más que reflejar una cultura, la pintura a menudo la construye de maneras sutiles.

A propósito de la multiplicidad de “realismos” que lleva a una variedad de estrategias interpretativas, Alpers dice lo siguiente:

Al rechazar la opinión radicalmente reduccionista, según la cual el arte holandés es un espejo de la realidad, De Jongh pasa a adoptar un polo opuesto que es, en mi concepto, igualmente reduccionista. Es la idea que el significado es primordial y que las pinturas son el medio a través del cual éste se hace visible. Ninguna de estas redes, me parece, es adecuada para atrapar el arte holandés, que se desliza a través de ellas porque, una y otra vez, sugiere que el significado reside en la cuidadosa *representación* del mundo. (Alpers 1983: 229)

A su manera, Alpers ofrece una respuesta a “la antigua disputa” que Hegel advierte en sus *Lecciones sobre la estética*:

Todavía no se ha puesto término a la antigua disputa, siempre renovada, sobre si el arte debe representar [*darstellen*] naturalmente en el sentido de lo externo dado, o bien enaltecer y transfigurar los fenómenos naturales. Los derechos de la naturaleza y los derechos de lo bello, el ideal y la verdad natural: la discusión en torno a tales palabras, en principio indeterminadas, puede ser interminable. (Hegel 1970a: 212; 1989: 120)

La alternativa “¿describir o narrar?” que plantea Alpers en su ensayo de 1976 es, en *El arte de describir*, un problema de *representación visual*, y no de significado.⁴⁶

⁴⁴ “[E]l arte de los holandeses se ocupa de hacer visible el significado, y con la creencia, no desconocida en el siglo XVII, de que el significado reside en lo visible” (Alpers 1978-1979: 49; trad. propia).

⁴⁵ “Esto supone una visión demasiado simple de lo que parece que fue para los holandeses una obsesión por la moral o por las posesiones, que a la vez amaban y temían, celebraban y condenaban” (Alpers 1983: 231).

⁴⁶ Sobre las estrategias y los debates interpretativos de la pintura holandesa de género del siglo XVII desde mediados de 1970 hasta los años 2000, véase Stone-Ferrier (2016: 74-81).



David Bailly (1584-1657). *Vanity Still Life with a portrait of a Young Painter*. 1651. Óleo sobre tabla. 89,5 x 122 cm. Leiden, Stedelijk. Museum De Lakenhal.

5. JOHANNES VERMEER Y EL MISTERIO SILENCIOSO DE LO VISIBLE

El llamado “realismo” no debe ocultar el hecho de que concurrieron en Holanda durante el siglo XVII escuelas italianizantes y clásicas de pintura, y que los pintores neerlandeses siguieron representando escenas históricas, bíblicas y mitológicas. Si en el arte de Rembrandt abundan los testimonios, el carácter caravaggiesco de las obras tempranas de Vermeer (1632-1675), *Diana y sus ninfas* (1654), *Cristo en casa de Marta y María* (ca. 1655), y *En casa de la alcahueta* (1656), es menos conocido. Llama la atención el hecho de que Vermeer incorporara dos veces *La alcahueta* (1622) de Dirck van Baburen (1594/1595-1624), uno de los principales representantes de la escuela caravaggista de Utrecht, en el fondo de dos de sus pinturas: *El concierto* (ca. 1665-1666), y *Mujer joven de pie junto a un virginal* (ca. 1670-1672).⁴⁷ Mucho después de la que puede ser considerada como su primera “pintura de género”, *Muchacha dormida* (ca. 1656-1657), y poco antes de su muerte, Vermeer pinta su *Alegoría de la fe* (ca. 1671-1674), un cuadro lleno de temas teológicos, que encaja difícilmente en la categoría de las escenas de género.⁴⁸

A pesar de la iconoclasia protestante, florece en las Provincias Unidas una pintura que multiplica las imágenes de la vida cotidiana y adorna el marco de la vida privada y pública. Testimonio de la ambivalencia moral de la prosperidad, de la abundancia – como bien lo muestra Schama (1997) –, nos ofrece el espectáculo de un arte dedicado a lo profano que brota de la asombrosa vitalidad de artistas atentos a dar cuerpo a las ideas y a los acontecimientos de su nueva República. Con todo, para Vermeer lo esencial no es *describir* el mundo, sino sugerir un universo fuera del tiempo y de la historia. El arte de Johannes Vermeer hace perder a las escenas de género cualquier carácter

⁴⁷ El hecho de que Vermeer viera a diario el cuadro de Van Baburen que se encontraba en posesión de su suegra, Maria Thins, con la cual convivía, no es suficiente para explicar esta incorporación.

⁴⁸ Acerca de este cuadro, véase la interpretación iconológica de De Jongh (1975-1976). En su ensayo “Vermeer and Iconoclasm”, Smith se interesa por “las relaciones entre el arte de Vermeer y sus creencias”: su tema es *La alegoría de la fe*, “la creación más excéntrica del artista” (2011: 193; trad. propia). “Más que cualquier otra cosa, *La alegoría de la fe* es una defensa de la teología católica de la imagen, frente a la iconoclasia y la incredulidad Protestante. [...] Más que cualquier otro cuadro pintado por Vermeer, *La alegoría de la fe* se refiere a un significado ideológico específico, que lo separa del resto de su obra y del arte holandés del siglo diecisiete en general. Su solo tamaño sugiere algún tipo de comisión, pero una en la que el artista estaba personalmente involucrado en alto grado. Buena parte de este compromiso ciertamente reside en un diálogo más amplio entre arte y realidad en la totalidad de su obra, que se arraigó al comienzo de su carrera. [...] el diálogo a menudo va más allá de un simbolismo disfrazado o de la sola alusión velada, creando aquello que equivale a la inversión de arte y realidad. *La alegoría de la fe* muestra a Vermeer eligiendo el arte por sobre la realidad y, en general, ésta parece ser la dirección de su estilo tardío. Pero es de la naturaleza misma de su arte y sus significados que el diálogo nunca pudiera resolverse” (Smith 2011: 214-216; énfasis propio).

anecdótico y da la sensación de un instante detenido en un presente cuyo significado nos escapa; sus escenas parecen más interesadas en recrear una tranquilidad envolvente que en construir una narración. Es un nuevo tiempo poético, en el que lo esencial no es imitar una acción, sino suspenderla. El arte de Vermeer busca fijar en el lienzo la apariencia inasible de cada instante de visión. A nadie mejor que a Vermeer se aplica lo que escribe Paul Claudel: “El proyecto del arte holandés es como una liquidación de la realidad. A todos los espectáculos que ésta le propone, añade aquel elemento que es el silencio, este silencio que permite oír el alma, al menos escucharla, y esta conversación más allá de la lógica que sostienen las cosas por el solo hecho de su coexistencia y de su compenetración” (Claudel 2020: 33-34; trad. propia). Este silencio que nos permite estar atentos a aquello que las cosas más triviales y banales nos pueden decir: nos corresponde a nosotros contemplar y escuchar.

Hay obras que no son ni preguntas ni respuestas, sino enigmas: así son las pinturas de “la esfinge de Delft”, como lo llama Thoré-Bürger,⁴⁹ que conservan una parte irreducible de misterio. Hay pinturas donde hay mucho que ver, pero poco que decir, y es cuando no pasa nada, o casi nada, cuando aparece lo esencial. Ya lo había advertido Seymour Slive, una década antes del “giro iconológico”:

Una vez que somos conscientes de aquello que se ha convertido para nosotros en una especie de significado oculto en la pintura holandesa del siglo diecisiete, resulta difícil ignorarlo –*así sea para señalar que, aquí y allá [here and there], hay una pintura que no lo tiene*. Sin embargo, cuando desciframos las profundidades y aquellos que son, en la mayor parte de los casos, las artificiosas presunciones de su simbolismo pictórico, no debemos olvidar que los pintores holandeses rompieron también con la antigua tradición de disfrazar los símbolos bajo el manto de cosas reales. Pintaron el mundo por sí mismo con más frecuencia de la que lo usaron por su importancia alegórica y moral. Se deleitaron intensamente en sus propios campos, sus mares y grandes ríos, y en las cosas ordinarias que los rodeaban. Escudriñaron y se entretuvieron con lo familiar, lo insignificante y lo corriente, sin moralizarlo o depreciarlo. El suyo fue un placer sin precedentes en percibir y pintar la armonía de los colores, el destellante juego de la luz, el misterio de la sombra, y el espacio intangible. (Slive 1962: 500; énfasis propio)

⁴⁹ Es el gran mérito de Thoré-Bürger haber redescubierto a Vermeer en el siglo XIX: véase Margot (2021: 18-21).

Un ejemplo de un cuadro que no tiene “un significado oculto” es *La callejuela* de Johannes Vermeer, cuya “descripción sin presunción y su fascinante realismo nos incitan a mirar la pintura como pintura” (Westernann 2005: 5; trad. propia).⁵⁰

Vermeer escoge un tema nuevo para él, la vista de una calle empedrada que muestra partes de dos viviendas del siglo XVI unidas por un muro con puertas que conducen a través de pasadizos a patios interiores.⁵¹ Dos niños juegan debajo del banco. A la derecha, una mujer –tal vez la madre– remienda la ropa. La puerta abierta, a la izquierda, deja pasar la mirada hasta una sirvienta que se inclina sobre un tonel de agua, y cerca de ella la inevitable escoba. A la luz de este día nublado, la escena es atemporal.⁵² La pintura es menos sobre Delft que sobre el ambiente de la escena callejera.⁵³ El arte de Vermeer “se reduce a la pureza de la mirada, no habla, no moraliza, le basta contemplar el misterio silencioso de lo visible. En esto, «frustra el deseo de la narración que motiva al iconógrafo»” (Darriulat 2018c). Otro ejemplo es *Mujer con un collar de perlas*.

Una mujer joven, elegantemente vestida con una chaqueta de satén amarillo con ribetes de armiño, sujeta con las manos las cintas de su collar de perlas y se estudia en el espejo de una pared. La mujer aparece como dueña de sí y contenida en sí misma. La luz inunda la habitación a través de las ventanas de cristal. La escena es familiar y se asemeja a otras tres pinturas de Vermeer de mediados de la década de 1660, *Lectora de carta en azul* (ca. 1663-1664), *Mujer con balanza* (ca. 1663-1664) y *Mujer joven con jarra de agua* (ca. 1662-1664). La diferencia más importante radica en la intensidad de la mirada de la mujer, que invade el espacio vacío casi abstracto en el centro de la pintura. “Más que de la ventana, la luminosidad del interior emana del asombro

⁵⁰ Lo mismo sucede con “La vista de Delft” (1658-60), en el Mauritshuis de La Haya: “Delft apenas es captada, o asumida – está ahí solo para ser contemplada [*Delft is hardly grasped, or taken in – it is just there for the looking*]” (Alpers 1983: 27). *La callejuela* y *La vista de Delft* son las únicas pinturas de exteriores en la obra de Vermeer.

⁵¹ Las pinturas de patios eran una característica intrínseca de la vida holandesa. Véase, por ejemplo, el cuadro prototípico de Peter de Hooch: *Patio de una casa de Delft* (1658), en el National Gallery de Londres.

⁵² Refiriéndose a “los excelentes pintores de la escuela holandesa”, escribe Schopenhauer: “Hasta lo efímero del instante que el arte ha fijado en tales cuadros (llamados en día cuadros de género) suscita una ligera y peculiar emoción: pues fijar en una imagen duradera el efímero mundo que se transforma incesantemente, plasmándolo en acontecimientos individuales que, sin embargo, representan el conjunto, constituye un logro del arte pictórico con el cual parece detener el tiempo mismo, elevando lo individual a la idea de su especie” (Schopenhauer 2004, III: §48, 285-286).

⁵³ “Para el observador de hoy, el tema real del cuadro es la manera como este capta la serena atmósfera de una calle tranquila en una ciudad del pasado, con las calladas actividades cotidianas de sus habitantes: [...] La mirada nostálgica y transfigurada que contempla en retrospectiva un pasado presuntamente feliz, crea el valor de la atmósfera” (Schültz 2017: 72; trad. propia).



Johannes Vermeer (1632-1675). *La callejuela*. Ca. 1657-1658. Óleo sobre lienzo. 54,3 x 44 cm.

Ámsterdam. Rijksmuseum.

[*émervellement*] de una mirada que viene a reflejarse en el espejo. No es necesario que el pintor muestre el reflejo: la iluminación nace de la conciencia, del reflejo de la mirada que se ve al verse a sí misma” (Darriulat y Enthoven 2017: 130; trad. propia). Varios son los motivos típicos del “realismo aparente” relacionados con el tema de la *vanitas*, como, por ejemplo, las perlas –que también pueden significar fe, pureza y virginidad–, el sentido de la vista –uno de los cinco sentidos que simbolizan toda una gama de posibilidades pecaminosas–, o el espejo, que puede indicar tanto el engaño de las apariencias, la mundanidad, la fugacidad y el orgullo, como la sabiduría y el conocimiento de sí. Cualquier espectador sabe que las pinturas holandesas del siglo de oro se prestan a más de una sola interpretación, pero conviene recordar que los espectadores también atribuyen significados a las pinturas que sus autores probablemente nunca tuvieron la intención de transmitir. En efecto, es posible que un determinado artista no haya querido representar nada más que lo que aparece a simple vista. De hecho, “uno de los aspectos más extraordinarios del genio de Vermeer es lo elusivo de su significado, especialmente en las pinturas de género, tan cuidadosamente concebidas. Vermeer evitó hacer afirmaciones abiertamente didácticas. En lugar de utilizar gestos u objetos explícitos de significado iconográfico unívoco, transmitió el significado a través del estado de ánimo” (Wheelock 1995: 154).

La acusación tradicional contra la pintura es que es “apariencia sin ser”. Pero ¿qué es el “ser” de la pintura? La aspiración a manifestar un contenido bajo una forma sensible expresa cierta relación, cierta diferencia entre el sentido y las cosas, el hombre y el mundo. La imagen es a la vez tan cercana y tan distante que abre un espacio para el pensamiento.

«¡La naturaleza fiel y entera!» –¿Cómo lo hará:
Cuándo se habrá *agotado* jamás la naturaleza en la imagen?
¡Infinito es el trozo más pequeño del mundo!
De ello pinta, a fin de cuenta, lo que le *gusta*.
¿Y qué le gusta? Lo que *sabe* pintar. (Nietzsche [1887] 2018: 59)⁵⁴

⁵⁴ De la serie de poemas “Broma, astucia y venganza”, núm. 55: “El pintor realista”, citado en Gombrich (2003: 86). En la Segunda parte, tercera sección, capítulo tres, “La subjetiva imitación de lo dado”, de sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel escribe a propósito de la pintura de género de los holandeses tardíos: “[E]l arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarnos. [...] Y de hecho, cuando se quiera saber qué es pintar, se deben contemplar estos cuadritos [*Bildchen*] para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar [*Der kann malen*]” (Hegel 1970b: 226; 1989: 438).



Johannes Vermeer. *Mujer con un collar de perlas*. Ca. 1660-1665. Óleo sobre lienzo. 55 x 45 cm.
Berlín, Gemäldegalerie.

Si el trozo más pequeño del mundo es infinito, copiar la naturaleza lleva a la exigencia de representar el infinito. El “realismo” no agota la realidad; la imagen fabrica realidades y el pintor crea la realidad.

Preocupado, a menudo en exceso, por lo que podríamos llamar la eficacia comunicativa, el iconólogo parece estar más interesado en los discursos producidos acerca del arte que en el arte mismo. Compite con el pintor y su “proceso de hacer” [*making*] (Gombrich 2003: 312), de “producir imágenes [*picturing*]” (Alpers 1983: 26), y tensa los límites entre la literatura, la historia, la ficción y la realidad. Ante el riesgo de interpretar una pintura como una especie de texto, conviene conservar una prudente distancia entre la obra de arte y el texto que debería comentarla y explicarla, y dar a la forma lo que le corresponde como vehículo de significado. “Las obras de arte comunican visualmente: la forma determina cómo se refiere una obra de arte al significado del texto. La forma también puede transmitir significados que se encuentran fuera del marco textual de referencia” (Sluijter 1999: 259; trad. propia). Las pinturas holandesas del siglo de oro dicen tanto acerca de la realidad como acerca del arte: contenido y forma no son separables. El significado de una pintura emana de lo que está representado, y lo determina principalmente lo que el artista nos muestra, lo que elige para representar y cómo lo pinta.

En un intento por matizar las generalizaciones excesivamente simplificadas de críticos anteriores que censuraron o elogiaron a los pintores holandeses por su realismo, debemos cuidarnos de no exagerar la importancia del significado simbólico o alegórico de sus obras. Es muy posible que la ‘Mujer con un collar de perlas’ de Vermeer sea una *vanitas* o represente el sentido de la vista. Sin embargo, un énfasis indebido en estos temas renacentistas y barrocos triviales a costa de la trémula intimidad de esta escena momentánea de una mujer que se estudia en el espejo de la pared, el exquisito equilibrio entre su figura y la plateada luz del día que llena el interior, el fuerte diseño tectónico y la fina concordancia de colores fríos, empobrecería, en lugar de enriquecer, nuestra respuesta al logro único de la pintura holandesa del siglo diecisiete. (Slive 1962: 500)⁵⁵

⁵⁵ “Varias figuras femeninas en la obra de Vermeer llevan perlas; el ejemplo más conspicuo de ello es la pintura en Berlín, en la cual la joven se encuentra en el proceso mismo de cerrar su collar. Es difícil descubrir qué tenía en mente el artista, pues no hay otro motivo que pudiera tomarse junto con el collar de perlas para ofrecer una pista sobre el significado de la totalidad del cuadro” (De Jongh 1975-1976: 83-84). Comentando *Mujer con balanza* (ca. 1663-1664), Alpers escribe: “La descripción de Vermeer de estas mujeres silenciosas, absortas en sí mismas y dueñas de sí, que constituyen el centro de sus mundos pictóricos, tan presentes a nuestra vista pero, de alguna manera, tan intactas detrás de la barricada de objetos y de espacio con la que Vermeer las aleja de nuestro alcance –la representación de Vermeer sustituye la anécdota como su atributo. [...] [S]u arte, pero desde luego, también su visión de las mujeres y del mundo, sustituye una acción anecdótica por una descripción y nos deja con aquella presencia poderosa, contenida en sí misma,

El misterio de *Mujer con un collar de perlas* se resiste al análisis racional. En esta pintura de luz Vermeer suprime el pensamiento dando primacía a la forma,⁵⁶ celebración de una experiencia estética de la realidad, más que de la realidad misma, que hace desaparecer cualquier intención narrativa para concentrarse en la representación visual. Ahora, si Vermeer no deja que sus pensamientos se revelen, ¿por qué deberíamos obligarlo?

REFERENCIAS

- ALPERS, Svetlana (1976), “Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation”, *New Literary History*, 8, 1: 15-41.
- ____ (1978-1979), “Taking Pictures Seriously: A Reply to Hessel Miedema”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 10, 1: 46-50.
- ____ (1983), *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: The University of Chicago Press).
- ____ (1987), “Style is What You Make It: The Visual Arts Again”, en Lang (1987: 137-162).
- ____ (1997). “Picturing Dutch Culture”, en Franits (1997: 57-67).
- ARISTÓTELES (1966), *Physique* (I- IV), texto ordenado y traducido por Henri Carteron (París: Les belles lettres).
- ____ (1974), *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BARTHES, Roland (1968), “L’effet de réel”, *Communications*, 11: 84-89.
- BIALOSTOCKI, Jan (1985), “Svetlana Alpers, «The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth-Century»”, *The Art Bulletin*, 67, 3: 520-526.
- BÜRGER, William (1860), *Musées de la Hollande. II. Musée Van der Hoop, à Amsterdam et Musée de Rotterdam* (París: V^e Jules Renouard).
- CHAPMAN, H. Perry, KLOEK, Wouter Th. y WHELOCK Jr., Arthur K. (1996), *Jan Steen. Painter and Storyteller* (Washington: National Gallery of Art).
- CLAUDEL, Paul (2020), “Introduction à la peinture hollandaise”, en *L’œil écoute* (París: Gallimard).
- DARRIULAT, Jacques y ENTHOVEN, Raphaël (2017), *Vermeer. Le jour et l’heure* (París: Fayard).

que es un rasgo tan característico de este modo realista del siglo diecisiete (Alpers 1976: 26). “A pesar de toda su presencia, las mujeres de Vermeer son un mundo aparte, intacto, contenido en sí mismo pero, más importante aún, dueño de sí. [...] Vermeer reconoce el mundo presente en estas mujeres como algo ajeno a sí mismo y, con una especie de desapego apasionado, permite que, a través de ellas, sea” (Alpers 1983: 224).

⁵⁶ “A los ojos de Vermeer, el significado es secundario, solo es esencial la representación de lo visible (*le rendu du visible*), el juego de la luz anula la narración, la forma prevalece sobre el contenido, o más bien, es la forma misma la que es el contenido” (Darriulat y Enthoven 2017: 94).

- DARRIULAT, Jacques (2018a), *La peinture hollandaise au siècle d'or*, edición digital sin paginación, subido el 1/3/2018. [Disponible en <https://bit.ly/3HStEWy>].
- ____ (2018b). “La terre et les hommes”, en Darriulat (2018a: s/p). [Disponible en <https://bit.ly/463XAsL>].
- ____ (2018c). “L'intérieur”, en Darriulat (2018a: s/p). [Disponible en <https://bit.ly/468H0Id>].
- DE JONGH, Eduard (1974), “Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7, 4: 166-191.
- ____ (1975-1976), “Pearls of Virtue and Pearls of Vice”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 8, 2: 69-97.
- ____ (1976), “To instruct and delight”, en De Jongh (1995: 83-103 y 263-265).
- ____ (1987), “Some notes on Interpretation”, en Freedberg y De Vries (1991: 119-136).
- ____ (1989), “The Broom as Signifier: An Iconological Hunch”, en De Jongh (1995: 193-214 y 281-283).
- ____ (1995), *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, traducido y editado por Michael Hoyle (Leiden: Primavera Pers).
- ____ (1996), “Jan Steen, So Near and Yet So Far”, en Chapman *et al.* (1996: 39-51).
- ____ (1997), “Realism and seeming realism in seventeenth-century Dutch painting”, en Franits (1997: 21-56 y 206-211).
- ____ (1999), “The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting”, en Grijzenhout y van Veen (1999: 200-223 y 288-289).
- DE VRIES, Lyckle (1991), “The Changing Face of Realism” en Freedberg y De Vries (1991: 209-244).
- EMMENS, Jans A. (1997), “A Seventeenth-Century Theory of Art: Nature and Practice”, en Franits (1997: 15-21 y 205-206).
- FOCK, C. Willemijn (2001), “Semblance or Reality? The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting”, en Westermann (2001: 83-101).
- FRANITS, Wayne (1994), “Between Positivism and Nihilism: Some Thoughts on the Interpretation of Seventeenth-Century Dutch Paintings”, *Theoretische geschiedenis*, 21, 2: 129-152.
- ____ (ed.) (1997), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism reconsidered*. (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2008), *Dutch seventeenth-century Genre Painting* (New Haven: Yale University Press).
- ____ (2016), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, (Abindon: Routledge).
- FREEDBERG, David y DE VRIES, Jan (eds.) (1991), *Art in history, History in art: studies in seventeenth-century Dutch culture* (Santa Mónica: Getty Center for the History of Art and the Humanities).
- FROMENTIN, Eugène (1876), *Les maîtres d'autrefois* (París: Éditions Plon et Cie).
- GOMBRICH, Ernst (1972), *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II* (Oxford: Phaidon Press).
- ____ (1986), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial).
- ____ (2003), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press for the Bollingen Foundation).
- GRIJZENHOUT, Frans y VAN VEEN, Henk (eds.) (1999), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, trad. de Andrew McCormick (Cambridge: Cambridge University Press).
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert (1987), “The State of Research in Northern Baroque Art”, *The Art Bulletin*, 69: 510-519.
- HECHT, Peter (1986), “The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16, 2/3: 173-187.
- ____ (1992), “Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 21, 1/2: 85-95.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1842-1843] (1970a), *Werke in zwanzig Bände, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, nueva edición, elaborada sobre la base de las obras de 1832-1845; editada por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Francfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ [1842-1843] (1970b), *Werke in zwanzig Bände, Band 14: Vorlesungen über die Ästhetik II*, nueva edición, elaborada sobre la base de las obras de 1832-1845; editada por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (1989). *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal).
- HO, Angela (2009), “An invitation to compare Frans van Mieiris's ‘Cloth shop’ in the context of early modern art collecting”, *Renaissance Studies*, 23, 5: 694-717.
- HORACIO (2008), *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo (Madrid: Gredos).
- ISRAEL, Jonathan I. (1998), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806* (Oxford: Clarendon Press).
- WHEELOCK, Arthur K. Jr. (ed.) (1995), *Johannes Vermeer*, Catalogue Exhibition, textos por Arthur K. Wheelock, Jr., Albert Blankert, Ben Broos, Jorgen Wadum (La Haya: National Gallery of Art, Washington, and the Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis).

- KANT, Immanuel [1790] (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices por Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores).
- LANG, Berel (ed.) (1987), *The Concept of Style* (Ithaca: Cornell University Press).
- 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]
- ____ (2022), “Realismo y pintura holandesa del siglo de oro: Fromentin y Hegel”, *Boletín de estética*, 60: 29-74. [DOI: 10.36446/be.2022.60.285]
- ____ (2023a), “Artes de imitación e imitación del arte en Platón”, *Praxis Filosófica*, 56: 79-100. [DOI: <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i56.12852>]
- ____ (2023b), “Una lectura iconográfica de Descartes”, *Ideas y valores*, 72, 182: 99-124.
- NADLER, Steven (2013), *The Philosopher, the Priest, and the Painter. A portrait of Descartes*. (Princeton: Princeton University Press).
- NIETZSCHE, Friedrich [1887] (2018), *La gaya ciencia*, edición, traducción y notas de Juan Luis Vermal (Madrid: Tecnos).
- PANOFSKY, Erwin (1955), *Meaning in the visual Arts* (Nueva York: Anchor Books).
- ____ (1966), *Early Netherlandish Painting. Its origins and character* (Cambridge: Harvard University Press).
- ____ (1987), *El significado en las artes visuales*, trad. de Nicanor Anocha. (Madrid: Alianza Editorial).
- PLATÓN (2000), *La República*, introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- ____ (2006), *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan (Madrid: Gredos).
- RENGER, Konrad (1997), “On the history of research concerning the interpretation of Dutch painting”, en Franits (1997: 9-14 y 204-205).
- SCHAMA, Simon (1997), *The Embarrassment of the Riches. An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Nueva York: Vintage Books).
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004). *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta).
- SCHÜLTZ, Karl (2017), *Vermeer. The Complete Works*, dirigido y producido por Benedikt Taschen (Köln: Taschen).
- SLIVE, Seymour (1962), “Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting”, *Daedalus*, 91, 3: 469-500.
- SLUIJTER, Eric J. (1997), “Didactic and disguised meanings? Several Seventeenth-century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period”, en Franits (1997: 8-87 y 213-220).
- ____ (1999), “New Approaches in Art History and the Changing Image of Seventeenth-Century Dutch Art between 1960 and 1990”, en Grijzenhout y Veen (1999: 247-276 y 291-292).
- SMITH, David R. (1987). “Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting”, *The Art Bulletin*, 69, 3: 407-430.
- ____ (2009), “Realism and the Boundaries of Genre in Dutch Art”, *Art History*, 32: 78-114.
- ____ (2011), “Vermeer and Iconoclasm”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74, 2: 193-216.
- STONE-Ferrier, Linda (2016), “An Assessment of Recent Scholarship on Seventeenth-Century Dutch Genre Imagery”, en Franits (2016: 73-103).
- TODOROV, Tzvetan (1997), *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* (París: Éditions du Seuil).
- WARBURG, Aby (2005a), *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, trad. del alemán de Elena Sánchez y Felipe Pereda, trad. del italiano e inglés de Felipe Pereda, Virginia Martínez, Gonzalo Zolle y Luis Zolle, trad. del latín de Inmaculada Rodríguez (Madrid: Alianza Editorial).
- ____ [1912] (2005b), “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, en Warburg (2005a: 418-438).
- WESTERMANN, Mariet (2001), *Art & Home: Home Interiors in the Age of Rembrandt* (Zwolle: Waanders).
- ____ (2002), “After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700”, *The Art Bulletin*, 84, 2: 351-372.
- ____ (2005), *Johannes Vermeer (1632-1675)* (Ámsterdam: Waanders).
- ____ (2007), *A Wordly Art. The Dutch Republic 1585-1718* (New Haven: Yale University Press).
- ____ (2009), “Taking Dutch Art Seriously: Now and Next?”, *Studies in the History of Art*, 74: 258-270.

LITERATURA Y COGNITIVISMO
EN LA ESTÉTICA DE JOHN DEWEY

Laura Elizia Haubert

Laura Elizia Haubert

Centro Universitário Assunção, Brasil

Literatura y cognitivismo en la estética de John Dewey

DOI: 10.36446/be.2025.70.404

Resumen

Aunque la teoría estética de John Dewey ha sido ampliamente comentada en la literatura secundaria durante las últimas cuatro décadas, pocos trabajos han destacado la importancia que el filósofo otorgaba a las artes literarias. La hipótesis de este artículo sostiene que la literatura ocupaba un lugar medular en la teoría estética de Dewey y que desempeñó una función central en su argumento cognitivista estético. Para desarrollar esta hipótesis, la investigación se estructura en cuatro etapas. La primera consiste en una introducción al problema. A continuación, se analiza la presencia de la literatura como elemento central en la teoría estética de Dewey, tanto en su etapa de madurez como en su juventud. En el tercer apartado, se examina el rol de la literatura en su argumento cognitivista estético. Finalmente, en la cuarta y última sección, se presentan algunas conclusiones.

Palabras clave

Estética pragmatista; Poesía; Experiencia estética; Comunicación artística

Literature and Cognitivism in John Dewey's Aesthetics

Abstract

Although John Dewey's aesthetic theory has been widely discussed in secondary literature over the past four decades, few works have highlighted the importance the philosopher assigned to the literary arts. The hypothesis of this article claims that literature occupied a significant place in Dewey's aesthetic theory, and that it played a central role in his cognitivist aesthetic-moral argument. To develop this hypothesis, the research is structured in four stages. The first consists of an introduction to the problem. The following section focuses on the presence of literature as a central element in Dewey's aesthetic theory, both in his maturity and in his youth. The third section examines the role of literature in his aesthetic-cognitivist argument. Finally, in the fourth and last section, some conclusions are presented.

Keywords

Pragmatist Aesthetics; Poetry; Aesthetic Experience; Artistic Communication

Recibido: 13/01/25. Aprobado: 26/03/25.

El arte de la literatura trabaja así con un dado lastro; su material está cargado con significaciones absorbidas durante un tiempo inmemorial. Así su material tiene una fuerza intelectual superior a la de cualquier otro arte.

Dewey [1934] 2008: 270

Las artes literarias fueron la forma artística más presente a lo largo de la vida de John Dewey. Según relata su biógrafo Jay Martin (2002), Dewey fue un lector ávido desde temprana edad, participando activamente en clubes de lectura e intercambiando numerosa correspondencia sobre obras literarias con amigos y familiares. Como prueba tangible de este aprecio a la literatura, es significativo señalar que al momento de su muerte la colección personal de Dewey estaba compuesta por más obras literarias que filosóficas.

Más allá del rol que la literatura desempeñó en la vida personal de Dewey, en este artículo sostengo que las artes literarias también constituyeron un componente relevante y recurrente en su teoría estética pragmatista. La literatura es una presencia constante en sus publicaciones y se manifiesta tanto en lo que Fabio Campeotto y Claudio Viale (2018) han denominado “estética fragmentaria” [*piecemeal aesthetic*] – correspondiente en gran medida a los escritos de Dewey previos a la década de 1920– así como en su estética madura desarrollada a partir de 1921 y que alcanza su culminación en *El arte como experiencia* de 1934.

Curiosamente, a pesar de la frecuencia con que las artes literarias aparecen y han sido citadas en los textos de Dewey, rara vez han sido objeto de análisis por parte de los expertos en su teoría estética. De hecho, en uno de los pocos casos en que este tema ha sido abordado, la interpretación ha estado marcada por errores historiográficos, como la afirmación de Arthur Efron de que Dewey: “...no estaba pensando particularmente en novelas cuando escribió «El arte como experiencia», *ni había leído muchas de ellas en los 30 años anteriores*” (1995: 341, énfasis propio).¹ Los numerosos escritores y poetas citados por Dewey a lo largo de su carrera, su propia producción

¹ Toda traducción al español de obras en cuya entrada bibliográfica no se indique traductor es propia.

poética,² el rol que atribuye a la literatura en su cognitivismo en *El arte como experiencia* y el estudio biográfico de Martin (2002) constituyen evidencias más que suficientes para refutar la interpretación de Efron citada anteriormente.

El presente trabajo constituye, en este sentido, una respuesta a este tipo de interpretación errónea, con el objetivo de superarla. Para ello, en los siguientes apartados me propongo demostrar que el vínculo entre Dewey y la literatura es tanto recurrente como constante y argumentar que la literatura desempeña un papel significativo dentro de su teoría estética, en particular en relación con su argumento cognitivista estético. Finalmente, en la última parte presento algunas conclusiones.

1. EL ROL DE LA LITERATURA EN LA VIDA Y LA TEORÍA ESTÉTICA DE JOHN DEWEY

La literatura es, probablemente, la forma de arte con la que Dewey estaba más familiarizado. De acuerdo con Martin (2002), esta familiaridad se vinculaba al contexto histórico del filósofo, ya que los Estados Unidos de finales del siglo XIX contaba con una cultura en desarrollo en la que las artes literarias fueron la primera forma artística en alcanzar madurez y popularidad en el país. De hecho, no solo Dewey, sino también otros filósofos pragmatistas como Charles Peirce,³ William James⁴ y Jane Addams⁵ fueron ávidos lectores a lo largo de sus vidas.

El gusto literario de Dewey, según Steven Rockefeller (1991), estuvo profundamente marcado por la novela y la poesía victorianas. Entre sus mayores influencias se encontraban poetas como Wordsworth, Shelley, Browning, Keats y Whitman, quienes lo acompañaron en todas las etapas de su vida, desde su juventud. Además, como señaló Martin (2002), Dewey fue también un gran lector de novelas clásicas, como se puede deducir por la presencia de nombres como Chéjov, Turguénev, Balzac, Goethe, Conan

² La producción poética de John Dewey ha recibido escasa atención en los estudios académicos, siendo una notable excepción el análisis de Jerry L. Williams (2016). Según señala Williams, un empleado habría recuperado varias hojas de papel con poemas descartados por Dewey de la papelera de su despacho. Posteriormente, en 1977, esta colección de papeles fue editada y publicada por Jo Ann Boydston.

³ Los vínculos entre las artes literarias y Peirce fueron analizados por Sara Barrena (2015). Según esta autora, Peirce tuvo contacto con la literatura desde una edad temprana, siendo la creación de historias uno de sus pasatiempos. Más tarde, se convirtió en un lector entusiasta de Honoré de Balzac y Edgar Allan Poe, y fue un apasionado de la literatura francesa a lo largo de toda su vida.

⁴ James también mostró un gran interés por las artes, tanto la pintura como la literatura. Sobre los vínculos de James con la literatura y sus críticas de la literatura de su época véase José Jatuff (2021).

⁵ Según Hamington (2009), una de las influencias más significativas en la filosofía social de Jane Addams fue la literatura occidental. En ocasiones, Addams recurría a ideas provenientes de la alta cultura, como la literatura de Shakespeare, para intentar comprender las relaciones y los acontecimientos del mundo real.

Doyle, George Eliot, Henry James, Molière, Racine, Mark Twain, Stevenson, Proust, Dante y Hawthorne en su biblioteca personal. En ocasiones, estos escritores son nombrados en las obras de Dewey, lo que sugiere que él también consideraba la literatura como una fuente de inspiración para sus ideas filosóficas.⁶

Un ejemplo de la relación de Dewey con la literatura –y la poesía en particular– puede verse en el relato en primera persona de quien fue uno de sus antiguos alumnos en la Universidad de Columbia, y que posteriormente continuó como profesor en la misma institución, el filósofo John Herman Randall Jr. (véase Martin 2002). En una carta a Max Eastman, Randall señala:

Cuando [Dewey] se retiró, dejó un cajón lleno de poemas antiguos. No los he visto, pero mi colega Herbert W. Schneider, ahora en el Claremont College, California, sí los ha visto y podría contarles sobre ellos. La viuda de Dewey no deja que nadie los inspeccione. *La poesía, junto con la pintura, era el arte que Dewey más apreciaba. A menudo la citaba en clase.* Era alérgico a la música. *Tenía un buen conocimiento de la poesía inglesa – y, sorprendentemente, también de la griega.* (Randall Jr. [1964] 2008: carta nro. 21318; énfasis propio)

Además de los relatos de terceros mencionados, la estrecha relación de Dewey con la literatura en su vida privada –y, en particular, con la poesía– también puede deducirse de un breve análisis de su correspondencia. Por ejemplo, la poesía es un tema recurrente en su intercambio epistolar con su esposa, Alice Chipman, desde los inicios de su relación. En una carta fechada el 6 de agosto de 1885, Dewey escribe: “durante una hora al día leo alguna poesía de Goethe; por turnos, la leo en voz alta”. En otro momento de la misma correspondencia, se puede leer: “¿Recuerdas una breve conversación que tuvimos una vez, creo que en el picnic de Delly, sobre la poesía de la Naturaleza y, en particular, sobre la de Wordsworth?” ([1885] 2008: carta nro. 00015). Este tipo de referencia a sus lecturas literarias aparece de manera consistente en las cartas dirigidas a su esposa.⁷

⁶ William Wordsworth ocupó un lugar destacado en el panorama intelectual del joven Dewey, a pesar de que poco se ha escrito sobre esta relación. Como señala Rockefeller (1991), a partir de 1880 Dewey se interesó por la poesía de Wordsworth y fue esta poesía, más que cualquier filosofía hegeliana, la que le transmitió un sentido de unidad metafísica e incluso espiritual. En otras palabras, parece que fue Wordsworth quien ayudó a Dewey a construir una visión orgánica e intelectual satisfactoria.

⁷ También cabe mencionar, por ejemplo, que en el otoño de 1885, la pareja Dewey (John y Alice) ayudó a fundar en la ciudad de Michigan el Samovar Club, un club literario dedicado a la lectura y al debate de obras del pensamiento ruso en general, en el cual leyeron a autores como Tolstói y Turguénev. Este fue solo uno de los muchos clubes de lectura en los que la pareja ha participado a lo largo de sus vidas (véase Martin 2002).

Ahora bien, más allá de su experiencia personal de disfrute de la literatura, esta se hace presente también en su teoría estética, aunque ha pasado casi desapercibida en los análisis de los expertos en estética pragmatista. Uno de los pocos intérpretes que comentan al respecto es Campeotto (2021), quien señaló que la literatura es uno de los elementos más recurrentes en la llamada estética fragmentaria de Dewey, que abarca sus escritos anteriores a los años veinte y posteriores a 1934. Los años intermedios (1921-1934) estuvieron marcados por un gradual desplazamiento del interés de la literatura hacia la pintura,⁸ en gran parte debido a la amistad de Dewey con Albert C. Barnes y su participación en la *Barnes Foundation*.⁹

Es cierto que, como advirtió Campeotto (2021), en la estética fragmentaria de Dewey abundan los ejemplos relacionados con la literatura, ya sea porque esta constituye su tema de reflexión o porque la cita con frecuencia. En particular, este interés se acentúa durante los años en que Dewey enseñó en la Universidad de Michigan, que constituyen los primeros años de su carrera académica. Entre los ensayos de este periodo se encuentran “Aesthetic Feeling” de 1887, “The Lesson of Contemporary French Literature” de 1889 y “Poetry and Philosophy” de 1890. Además, como destacó George Dykhuizen (1973), Dewey también participó en el club *The Philosophical Society* de la Universidad de Michigan, donde dio una conferencia sobre literatura el 19 de noviembre de 1891, titulada “The Interpretation of Literature”. Examinemos brevemente algunos aspectos de estos primeros ensayos.

“Aesthetic Feeling” es el decimoquinto capítulo del primer libro de Dewey, *Psychology*, publicado en 1887, y representa su primera incursión en el campo de la estética. También simboliza uno de los momentos en que las artes literarias adquieren mayor relevancia en su pensamiento. En este texto, el método adoptado para pensar las artes es de clara inspiración hegeliana¹⁰ y se refleja en un tratamiento jerárquico de las artes,

⁸ A juicio de David Carrier (2006), Barnes y su fundación fueron los principales responsables de fomentar el interés de Dewey por las artes visuales. Esto parece confirmarse en una declaración de Dewey a George Mead en una carta fechada el 20 de julio de 1928, en la que escribía: “Nuestra ocupación sería son los cuadros, en los que ambos estamos interesados. De hecho, creo que me interesan más que cualquier otra cosa fuera de la filosofía, y ambos hemos sido educados a la Barnes” (Dewey [1928] 2008 carta nro. 05438).

⁹ La amistad entre Dewey y Barnes y sus consecuencias han sido exhaustivamente examinadas en la literatura secundaria desde la década de los 70 (véase Meyers 2004, Robins 2015, Hein 2017, Campeotto y Viale 2018, Nakamura 2019 y Granger 2023).

¹⁰ La influencia de Hegel en Dewey ha sido uno de los temas más ampliamente estudiados por los expertos en la obra del filósofo estadounidense. En particular, desde que, en una de las escasas ocasiones en que comentó sobre su propia filosofía, Dewey admitió que: “Me alejé del hegelianismo durante los quince años siguientes; la palabra “alejarme” expresa el carácter lento y durante mucho tiempo imperceptible del mo-

en el que la poesía es considerada por el joven Dewey como el arte por excelencia, ya que es el momento en el que “el arte por primera vez se vuelve completamente ideal” y en el que “el hombre trabaja con mayor libertad que en la música” ([1887] 1967: 177). Para Dewey, el poeta “no sólo detecta analogías más sutiles que otros hombres” sino que también “percibe el vínculo sutil de la identidad donde otros ven confusión y diferencia [...] su lenguaje, imágenes, etc., también están controlados por unidades más profundas de sentimiento” ([1887] 1967: 96). Tanto la construcción del argumento como el tono del capítulo dejan claro que la poesía –es decir, las artes literarias– ocupaban, en opinión del joven filósofo, un lugar más destacado en el panteón artístico.

En los años siguientes, ese profundo interés parece haber aumentado. En 1889 Dewey publica “The Lesson of Contemporary French Literature”, donde realiza una reseña de la obra del crítico francés Paul Bourget *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883). La reseña se vale de un análisis literario de distintos escritos como herramienta para criticar el pesimismo que impregnaba la cultura de finales del siglo XIX. En palabras del filósofo: “este estudio de la literatura francesa proporciona un testimonio más de que el problema del siglo XIX se reduce a una elección entre la fe y el pesimismo” ([1889] 1969: 42). Queda claro, en este caso, cómo la literatura es percibida ocasionalmente por Dewey, al igual que la filosofía, como una herramienta para reflexionar sobre los problemas del mundo.

Un año más tarde, en 1890, Dewey retoma el tema de la literatura en su ensayo “Poetry and Philosophy”.¹¹ Con más detalle que en sus anteriores incursiones, el joven filósofo especula sobre la función social de la poesía, así como sobre las relaciones que podían establecerse entre la poesía y la ciencia, y entre la poesía y la filosofía. En este ensayo, de acuerdo con Morse (2011), Dewey se da cuenta de que la tradición liberal, que

vimiento, aunque no transmite la impresión de que hubiera una causa adecuada para el cambio. Sin embargo, nunca se me ocurriría ignorar, y mucho menos negar, lo que un crítico astuto llama ocasionalmente un nuevo descubrimiento: que el conocimiento de Hegel ha dejado una huella permanente en mi pensamiento” ([1897] 1972: 154). Un análisis más detallado de este tema fue realizado por James Good (2006), mientras que, específicamente en relación con el campo de la estética, se recomienda la lectura de Roberta Dreon (2020).

¹¹ Vale la pena destacar algunos detalles sobre este ensayo. En primer lugar, como aclaró Campeotto (2021), fue uno de los pocos textos de su juventud que Dewey no repudió más tarde, en su etapa de madurez y de orientación pragmatismo, e incluso aceptó su reedición bajo el título “Matthew Arnold and Robert Browning” en la compilación que realizó Joseph Ratner (1929: 3-17). En segundo lugar, es interesante que las críticas de Dewey al poeta parecen haber sido bien recibidas. Por ejemplo, en 1939, el famoso crítico literario Lionel Trilling escribió a Dewey lo siguiente: “Hace poco estuve hablando con George Novack sobre mi libro sobre Matthew Arnold y mencioné tu propio ensayo sobre Arnold, y hablé de lo refrescante y alentador que había sido para mí cuando estaba empezando mi trabajo y me deprimía la masa de tonterías críticas que Arnold había suscitado” (Trilling [1939] 2008: nro. de carta 06771).

había puesto tanto énfasis en la razón y la ciencia, estaba perdiendo su influencia, volviéndose cada vez más aislada e indiferente a la vida. Era necesario superar ese aislamiento. Sin embargo, para Dewey, la reconstrucción del orden racional no pasaba únicamente por la razón y la filosofía, sino también por los sentimientos y los instintos, es decir, por las artes y por la poesía. Cabe destacar una cita de este ensayo tan poco conocido del filósofo, donde afirma:

Debemos cerrar esta brecha entre poesía y ciencia. Debemos curar esta herida antinatural. Debemos, en la forma fría y reflexiva de sistema crítico, justificar y organizar la verdad que la poesía, con sus contactos rápidos y simples [*naïve*], ya ha sentido e informado. El mismo movimiento del espíritu, que trae a los hombres y a la naturaleza, en una unidad más amplia y cercana, que ha encontrado expresión por anticipación en la poesía, debe encontrar expresión por retrospectión en la filosofía. Así se acelerará el día en que profetizarán nuestros hijos y nuestras hijas, nuestros jóvenes verán visiones y nuestros ancianos soñarán. ([1890]1969: 123-124)

Se hace cierto hincapié en estos tres primeros textos por dos razones. En primer lugar, porque, como ha observado Campeotto (2021), la estética fragmentaria está todavía muy poco estudiada por los expertos en las estéticas deweyana y pragmatista. En segundo lugar, y más importante, porque en esta producción la literatura –y la poesía en particular– ocupa una zona central en su argumentación, bien porque Dewey piensa en la importancia de la poesía, bien porque la reconoce como la forma artística más desarrollada, bien porque refleja los problemas de su tiempo al reflexionar sobre la literatura.

Ya en su producción filosófica posterior, la literatura sigue presente, pero el tono es distinto, más sutil y discreto. Es decir, cuando la literatura aparece, ya no lo hace ocupando el eje central de su ensayo, sino que se emplea junto con otras artes para ejemplificar argumentos o para tratar sus características de manera breve. Es el caso de la entrada para la “Cyclopedia of Education” titulada “Art in Education” de 1911, en la cual el último párrafo está dedicado a la literatura. En él, Dewey sostiene, en términos generales, que la literatura es probablemente el arte más accesible con fines educativos ([1911] 1978: 378). Esto no significa que deba utilizarse de forma simplista para transmitir una lección moral específica, sino que es “éticamente importante porque presenta, de forma fácilmente comprensible, valores que posiblemente sean permanentes y que se consideran intrínsecamente importantes” ([1911] 1978: 378-379).

En los años siguientes, Dewey escribe ocasionalmente sobre literatura, poesía y novelas en diversas obras cuyo tema central no es ni la estética ni la filosofía del arte. En

estos casos, la literatura es mencionada y pensada como parte de un esquema más amplio de argumentos para resolver otros problemas. Debido a la amplitud de esta incursión fragmentaria, no es posible reconstruir aquí todos esos momentos, pero basta con citar un ejemplo para ilustrar el caso. El pasaje elegido está tomado de su obra de 1925, *Experience and Nature*, en cuyo último capítulo, al hablar del discurso filosófico, Dewey afirma que éste está formado tanto por el discurso científico como por el literario, y que el discurso literario “es un comentario sobre la naturaleza y la vida en aras de una apreciación más intensa y justa de los significados presentes en la experiencia” ([1925] 1981: 304). Ahora, para un filósofo como Dewey, en quien el concepto de experiencia es central, afirmar que el discurso literario es un comentario más intenso sobre la experiencia misma no es un propósito menor; implica asignar a la literatura una tarea relevante dentro de su panorama filosófico.

Pues bien, la literatura volvería a tener una presencia más efectiva, aunque discreta, en el libro de 1934, *El arte como experiencia*. Esta obra ha sido ampliamente estudiada, siendo considerada por algunos expertos, como Thomas Alexander (1987), el libro más significativo de la filosofía de Dewey. A partir de la publicación de *El arte como experiencia*, la literatura secundaria ha reflexionado sobre numerosos temas, entre ellos las conexiones del filósofo con las artes visuales,¹² la crítica de arte,¹³ la estética del cotidiano¹⁴ y el naturalismo estético.¹⁵ Sin embargo, aunque de manera sutil, la literatura está tan presente como la pintura y, en ocasiones, parece cobrar aún más relevancia, como se puede apreciar en ciertos fragmentos en los que se le atribuye un carácter de arte de fuerza superior. Vale la pena destacar un ejemplo de cómo el filósofo otorga mayor importancia a las artes literarias.

En contraste con las artes mencionadas, la literatura exhibe un rasgo único. Los sonidos que son su medio, ya sean directamente percibidos o simbolizados en signos impresos, no es el sonido tal cual, como en la música, sino los sonidos sometidos a un arte que los transforma, antes de que la literatura los utilice. Porque las palabras existen antes que el arte de las letras y las palabras se han formado a partir de los sonidos brutos por el arte de la comunicación. Sería inútil resumir los fines a los que la lengua sirve antes de que la literatura como

¹² La relación de Dewey con la pintura también se ha explorado desde la década de 1970. En este sentido, cabe destacar los trabajos de Dreon (2013), Campeotto y Viale (2019), y Granger (2019a y 2019b).

¹³ En cuanto al papel de la crítica de arte en la teoría estética de Dewey, se recomienda los análisis de La Calle (2001) y Rueda (2018).

¹⁴ Sobre los vínculos entre Dewey y la estética de la vida cotidiana, se recomienda consultar los trabajos de Moya (2019) y Leddy (2021).

¹⁵ En cuanto al naturalismo, se recomienda consultar los ensayos de Cometti (2015) y Dreon (2021).

tal exista: mando, dirección, exhortación, instrucción, advertencia. Sólo las exclamaciones y las interjecciones retienen su aspecto original como sonidos. *El arte de la literatura trabaja así con un dado lastrado; su material está cargado con significaciones absorbidas durante un tiempo inmemorial. Así su material tiene una fuerza intelectual superior a la de cualquier otro arte, e iguala la capacidad de la arquitectura para expresar los valores de la vida colectiva.* (Dewey [1934] 2008: 270, énfasis propio)

Es cierto que el filósofo se esforzó por abarcar las peculiaridades y beneficios de cada una de las formas artísticas en los capítulos nueve y diez de su obra de 1934. Sin embargo, su discurso revela, en ocasiones, cierto privilegio del poder de las artes literarias en detrimento de otras formas artísticas. En otro pasaje, que se analizará con más detalle en la siguiente sección, Dewey afirma que la literatura es el arte que “manifiesta de manera más plena” la capacidad comunicativa de las artes ([1934] 2008: 275).

La elección de términos del filósofo es curiosa. Aunque en *El arte como experiencia* Dewey abandona la jerarquía hegeliana de las artes, y su reflexión es bastante diferente de la presentada en el capítulo de su libro de 1887 sobre psicología, algo de la huella hegeliana tan comentada permanece en su teoría de las artes, en el sentido de que, si no la poesía, al menos las artes literarias son vistas como el lugar en el que la experiencia artística es más plena y profunda.

En otro momento de la misma obra, Dewey escribe, por ejemplo, que la comunicación de la experiencia y la intensa realización que transmite el significado tienen lugar en todas las artes, pero que “la arquitectura, la pintura y la escultura están siempre inconscientemente rodeadas de valores que proceden del habla” ([1934] 2008: 271). Y puesto que la literatura es el arte por excelencia que da cuenta de este dominio del habla, siempre constituye la base de las experiencias. En ese sentido, las artes literarias no son una forma menor ni igual a las demás, sino una forma más esencial de tratar con la experiencia humana. De hecho, para el filósofo, “es imposible excluir este efecto [del habla] en virtud de la naturaleza de nuestra constitución orgánica” ([1934] 2008: 271).

El lugar que ocupa la literatura en la obra de 1934 se explorará más a fondo en la siguiente sección, en la que se analizará cómo el filósofo utiliza la literatura en su argumentación cognitivista estética-moral. Por ahora, basta subrayar que el énfasis en la literatura se hace presente en su libro de estética. *El arte como experiencia* está repleto de frases que señalan el poder de la literatura, y su panteón de ejemplos incluye, por igual, artistas plásticos, poetas y escritores. A modo de ejemplo, algunos de los nombres de artistas literarios citados son: Homero, Dante, Coleridge, Keats, Edgar

Allan Poe, Goethe, Tolstói, Shakespeare, Jane Austen, Dickens, Shelley, Lewis Carroll, Mark Twain, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, T.S. Eliot, Milton, Walter Scott y Wordsworth. Además, al igual que algunas pinturas fueron seleccionadas para ilustrar y acompañar la argumentación, Dewey empleó poemas en los capítulos sexto (Wordsworth y Keats), séptimo (Wordsworth), octavo (Wordsworth), noveno (Tennyson y Shakespeare), décimo (Coleridge y Wordsworth), duodécimo (Browning) y decimocuarto (Browning).

Siguiendo con los textos estéticos de la madurez de Dewey, cabe destacar dos en los que su vínculo con la literatura resulta evidente. El primero es el ensayo de 1948, “A Comment on the Foregoing Criticism”, en el que responde a las críticas del filósofo italiano Benedetto Croce a su teoría estética.¹⁶ Este ensayo resulta particularmente interesante porque en él Dewey declara que sus principales fuentes para reflexionar sobre las artes no son los filósofos, sino los escritores y críticos literarios, como puede leerse en el siguiente fragmento:

Para bien o para mal, como ya he dicho, aprendí poco de lo que se escribió en nombre de la Filosofía del Arte y la Estética, ya que me parecía que subordinaba el arte a la filosofía, en lugar de utilizar la filosofía como una ayuda incidental en la apreciación del arte en su propio lenguaje. *Aprendí mucho, sin embargo, de los escritos de ensayistas y críticos literarios, especialmente de escritores ingleses cuyas obras forman parte de la gran tradición de la literatura inglesa*, y de lo que poetas, pintores, etc., han dicho sobre las artes que practicaron, una fuente que, en mi opinión, es indebidamente ignorada por quienes filosofan sobre el arte. (Dewey [1948] 2008b: 208, énfasis propio)

Esta afirmación de Dewey es suficiente para refutar la proclamación de Efron (1995), quien sostiene que Dewey no había leído muchas novelas u obras antes de escribir su libro sobre estética. Como se evidencia claramente en las pruebas textuales presentadas hasta ahora, Dewey fue un lector asiduo, y la literatura, tanto en prosa como en poesía, permea sus escritos sobre estética. Esto se manifiesta en su uso de la literatura –o poesía– como ejemplo, mediante la recitación de poemas y citas de escritores, como en sus reflexiones sobre el papel, la función y el valor de la poesía y la literatura.

Por último, no es un detalle menor, como ha señalado Campeotto (2021), que se pueda afirmar que la teoría estética de Dewey empieza y termina con la literatura, y más concretamente con la poesía. Esto se debe a que el último de sus textos estéticos

¹⁶ El debate entre Dewey y Croce ha sido examinado en profundidad en trabajos como los de Alexander (1987) y Brian Copenhaver (2017).

fue la introducción escrita para la antología del poeta jamaicano Claude McKay,¹⁷ publicada después de la muerte de Dewey en 1953. En dicha introducción, el filósofo sostiene que se identificaba con el espíritu de los poemas de McKay, los cuales parecían transmitir la capacidad de “maravillarse ante las cosas comunes de la vida” ([1953] (1990: 59). Dewey destaca, entonces, la capacidad de McKay para expresarse de manera tan espontánea sobre las cosas del mundo, como si tuviera la mirada de un niño. Ahora bien, el hecho de que Dewey aceptara la invitación del poeta para escribir esta introducción¹⁸ subraya lo que se ha reforzado hasta ahora: que la literatura es uno de los elementos más importantes en el horizonte cultural de Dewey. Eso implica que es necesario considerar la literatura al examinar su filosofía, y especialmente su teoría estética y su argumento cognitivista.

2. COGNITIVISMO, ESTÉTICA Y LITERATURA: EL PAPEL DE LA LITERATURA EN EL ARGUMENTO COGNITIVISTA DEWEYANO

En las últimas décadas, diversos expertos en filosofía del arte, como John Ryder (2011) y Cynthia Freeland (2010), han destacado la presencia de un argumento cognitivista en la teoría estética de Dewey. Dicho argumento se encuentra en el capítulo duodécimo de *El arte como experiencia*, donde el filósofo estadounidense declara que, en las obras de arte, “el conocimiento se transforma; se hace algo más que conocimiento, porque se mezcla con elementos no intelectuales para formar una experiencia que vale la pena como experiencia en sí misma” ([1934] 2008: 327).

Las hipótesis que me propongo apoyar en esta penúltima sección son las siguientes: (1) existe una tensión en el argumento cognitivista-estético de Dewey porque, (2) si bien sostiene que todas las artes comunican experiencia, también concede a la literatura una capacidad superior para cumplir esta tarea de comunicación. Esta preponderancia de la literatura en su teoría estética es un aspecto interesante que, hasta ahora, no ha sido analizado en profundidad en la literatura secundaria.

¹⁷ De acuerdo con Campeotto (2021), McKay fue una de las voces del movimiento cultural, artístico y político afroamericano llamado Renacimiento de Harlem. El poeta y el filósofo se conocieron personalmente en la década de 1930, en un acto en honor de la activista Angelica Balabanoff, aunque Dewey ya había leído la autobiografía del poeta antes de ese encuentro. Un análisis más detenido a respecto de este vínculo aún está por hacerse.

¹⁸ Según se puede leer en la correspondencia que Carl Cowl le enviara a Dewey en 1947, fue precisamente McKay quien pidió a su editor que Dewey escribiera la introducción de su obra: “No, no quiero que ninguna mano negra americana ensucie mi obra. Reddick me desagrada cordialmente. Es un títere comunista, ellos le dieron ese trabajo, y Locke también lo es. No conozco a Untermeyer, no sé qué defiende últimamente, pero me caía bien en los viejos tiempos de *Liberator*. El hombre que me gustaría que me presentara es alguien como el Dr. John Dewey. A él le gusto yo y mis obras” (Cowl [1947] (2008: nro. de carta 13344).

Es necesario aclarar un poco el argumento cognitivista-estético de Dewey. De acuerdo con Ryder (2011) y Clive Cazeaux (2017), el cognitivismo estético de Dewey sostiene que las artes transmiten un tipo de conocimiento que no depende del lenguaje ni de la razón, sino que es un conocimiento que se vive y se experimenta. En otras palabras, se trata de un tipo de conocimiento que Kalle Puolakka (2022) denominó “experiencial”. Estas interpretaciones resultan especialmente relevantes cuando se examinan las afirmaciones de Dewey en el capítulo duodécimo del *Arte como experiencia*, donde sostiene que el conocimiento proporcionado por las artes es único ya que, al combinar experiencia, valores, imaginación, forma y expresividad, los objetos artísticos logran transmitir un conocimiento de la experiencia tal como es y desde la propia experiencia. Es decir, logran transmitir la experiencia directamente, sin mediadores y sin necesidad de una traducción mediada por la razón. Esa capacidad de las artes es, para el filósofo, la causa de por qué el arte representa un reto para la filosofía.

Para Nathan Crick (2004), esta capacidad de las obras de arte para encarnar y transmitir experiencias está directamente vinculada con las reiteradas afirmaciones del filósofo de que la particularidad de las obras de arte radica en ser un medio más directo de comunicación entre los seres humanos. En palabras de Dewey, el artista “trabaja para crear un público con el cual comunicarse” y las obras de arte “son el único medio de comunicación completa y sin estorbos, entre hombre y hombre, que hay en un mundo lleno de abismos y muros que limitan la comunidad de la experiencia” ([1934] 2008: 118). En resumen, las obras de arte son objetos que comunican, y lo que se comunica es un tipo de experiencia en cuanto experiencia que no puede transmitirse de otro modo.

¿Y cómo entra la literatura en este debate cognitivista? Mi hipótesis es que, al analizar los pasajes en los que aborda el tema de la literatura como arte en *Arte como experiencia*, se puede percibir que Dewey coloca a las artes literarias en una posición ligeramente privilegiada en relación con otros tipos de arte manteniendo una línea de continuidad con su estética fragmentaria de juventud. Por ello, puede decirse que hay una tensión que atraviesa todo su libro de 1934 ya que, por un lado, sostiene que cada objeto de arte constituye “un lenguaje” propio con valor único y que “cada arte habla un idioma que transmite lo que no puede decirse en otra lengua sin tener que variar sustancialmente” ([1934] 2008: 119); pero, por otro lado, en distintas pasajes afirma que la literatura posee un material de “fuerza intelectual superior a la de cualquier otro arte” ([1934] 2008: 270), lo que implicaría que no todos los lenguajes tienen las mismas capacidades. Es posible señalar a continuación otro fragmento de naturaleza similar en el cual se destaca la naturaleza particular de la literatura.

Así la literatura proporciona una evidencia más convincente quizá que la de otras artes, de que el arte es bello cuando extrae el material de otras experiencias y lo expresa en un medio que intensifica y clarifica su energía a través del orden que aparece. Las artes realizan este resultado no por intención consciente, sino en la operación misma de crear, por medio de nuevos objetos, nuevos modos de experiencia. Todo arte comunica porque expresa. ([1934] 2008: 275, énfasis propio)

Es curioso notar cómo Dewey ([1934] 2008: 119) no parece ser plenamente consciente de la tensión en su argumento cognitivista. Por una parte, insiste en que cada forma de arte comunica la experiencia de una manera única, lo que implicaría una igualdad de valor entre las formas de arte; llegando incluso a criticar la concepción de algunos críticos de que los significados de la escultura, la pintura y la música podrían expresarse a través del habla. Sin embargo, por otra parte, Dewey declara que la literatura es más convincente, tiene mayor poder o comunica mejor que las demás artes debido a su singular naturaleza. En relación con este último punto, se destaca otro pasaje clave que respalda la hipótesis aquí defendida sobre el lugar privilegiado que la literatura ocupa en su teoría estética.

El arte rompe barreras que dividen a los seres humanos, impermeables a la asociación ordinaria. Esta fuerza del arte, común a todas las artes, *se manifiesta de manera más plena en la literatura*, pues su medio ya está formado por la comunicación, algo que difícilmente puede ser afirmado de cualquier otro arte. Puede haber argumentos ingeniosamente elaborados y plausiblemente compuestos sobre la función moral y humana de otras artes. No puede haber ninguno sobre el arte de las letras. ([1934] 2008: 275, énfasis propio)

Es digno de atención cómo Dewey resalta en este fragmento la función moral de las artes literarias. Esta vinculación entre arte y moralidad ya había sido mencionada previamente *en passant* en su pensamiento filosófico; por ejemplo, en su libro de 1927 *El público y sus problemas* se puede leer la declaración de Dewey según la cual “la función del arte siempre ha consistido en romper la rigidez de la conciencia convencional y rutinaria” ([1927] 2004: 156). Sin embargo, en dicha obra no se profundiza la relación entre arte y moralidad, y mucho menos se resalta a la literatura por encima de las demás formas de artes.

Finalmente, es posible aventurar que la razón por la cual la literatura parece ocupar un lugar destacado en la argumentación cognitivista de Dewey en *El arte como experiencia* se debe, quizás, a que, como el propio filósofo escribió en el último capítulo de

dicha obra, “la literatura transmite el sentido del pasado, significativo en la experiencia presente, y profetiza el movimiento más amplio del futuro” ([1927] 2004: 391).¹⁹ De este modo, no solo transmite y comunica directamente la experiencia, como lo hacen las demás artes, sino que también contribuye a cultivar tanto el pasado como el futuro al mismo tiempo, señalando e impulsando nuevos caminos. Es esta capacidad única de articular el tiempo y proyectar horizontes lo que parece justificar el lugar privilegiado que Dewey concede a la literatura en *El arte como experiencia*.

3. CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo de este ensayo fue explorar una faceta poco analizada en la literatura secundaria filosófica: la presencia de las artes literarias en la vida y la teoría estética de John Dewey. Por un lado, se mostró cómo la literatura fue un elemento central en la vida personal del filósofo; por otro, se examinó cómo las artes literarias estuvieron presentes en todas las etapas de sus escritos estéticos, alcanzando un lugar destacado y predominante en su obra de 1934, en la cual se considera el arte con mayor fuerza intelectual.

Como se ha intentado mostrar en las secciones anteriores, aunque Dewey no respaldó directamente una jerarquía entre las formas de arte en su teoría estética madura, parece hacer algún tipo de valorización distinta al destacar repetidamente la capacidad superior de la literatura para transmitir experiencia y comunicación. Por ejemplo, si en *La opinión pública y sus problemas* situaba a los artistas como profetas del futuro, en *El arte como experiencia* esta tarea parece estar más estrechamente vinculada a la literatura.

El hecho de que Dewey utilice expresiones tan enfáticas e indique repetidamente un carácter más profundo de la literatura es un detalle que parece haber pasado desapercibido para un gran número de expertos en su estética. Este tono, sin embargo, no debe considerarse un aspecto menor, ya que podría señalar otro aspecto del predominio de una herencia hegeliana en su estética. En relación con este punto, sobre la conexión entre la literatura, Hegel y Dewey, aún se requiere de más investigación para evaluar adecuadamente la hipótesis aquí apenas esbozada.

¹⁹ En *La opinión pública y sus problemas*, Dewey ya había establecido una relación entre las artes y la capacidad de profetizar el futuro, como se puede comprobar en la siguiente cita: “La poesía, el teatro, la novela son pruebas de que el problema de la presentación no es irresoluble. Los artistas siempre han sido los auténticos proveedores de noticias, porque lo que es nuevo no es el suceso externo en sí mismo, sino el hecho de que a través de él se avive la emoción, la percepción y el entendimiento” ([1927] 2004: 156).

Finalmente, aunque la hipótesis interpretativa aquí presentada está abierta a discusión, considero que ella se sostiene cuando se suman todos los elementos enumerados: que Dewey era un entusiasta de las artes literarias, que él mismo escribía poesía, que había reflexionado sobre el poder y la importancia de la literatura desde el inicio de su carrera, y que existen pasajes específicos en su obra estética madura en que destaca los poderes de la literatura. Al sumar y analizar estos elementos en su contexto, las artes literarias emergen como un componente central en la reflexión del filósofo.

REFERENCIAS

- ALEXANDER, Thomas (1987), *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling* (Albany: State University of New York Press).
- BARRENA, Sara (2015), *La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas* (Pamplona: EUNSA).
- BOYDSTON, Jo Ann (ed.) (1969), *The Early Works of John Dewey, 1882-1898*, vol. 3: 1889-1892 (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- ____ (ed.) (1972), *The Early Works of John Dewey, 1882-1898*, vol. 5: 1895-1898 (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- ____ (ed.) (1978), *The Middle Works of John Dewey, 1899-1924*, vol. 6: 1910-1911 (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- ____ (ed.) (2008), *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, vol. 15: 1942-1948. Essays, Reviews, and Miscellany (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- ____ (ed.) (1990) *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, vol. 17: 1885-1923 (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- CAMPEOTTO, Fabio (2021), *La estética de John Dewey y la historia del arte: teoría y praxis*, tesis doctoral en filosofía (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).
- CAMPEOTTO, Fabio y VIALE, Claudio (2018), "Barnes's Influence on John Dewey's Aesthetics: A Preliminary Approach", *Cognitio: Revista de Filosofía*, 19, 2: 227-241.
- ____ (2019), "Giro estético y vanguardia: acerca de la influencia del pragmatismo de John Dewey en artistas norteamericanos", *Pensando – Revista de Filosofía*, 10, 20: 58-78.
- CARRIER, David (2006), *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries* (Durham: Duke University Press).
- CAZEAUX, Clive (2017), *Art, Research, Philosophy* (Londres: Routledge).
- COMETTI, Jean-Pierre (2015), "Making the Difference: John Dewey and the Naturalization of Aesthetics", *Aisthesis*, 8, 1: 123-134.
- COPENHAVER, Brian P. (2017), "Croce and Dewey", *Il pensiero italiano*, 1, 1: 51-72.
- COWL, Carl (1947), "C. Cowl to J. Dewey, 1947.02.20", en Hickman (2008, III: carta nro. 13344).
- CRICK, Nathan (2004), "John Dewey's Aesthetics of Communication" *Southern Communication Journal*, 69, 4: 303-319.
- DEWEY, John (1885), "J. Dewey to Alice Chipman, 1885.08.06", en Hickman (2008, I: carta nro. 00015).
- ____ [1887] (1967), *The Early Works of John Dewey, 1882-1898*, vol. 2: Psychology, ed. de Jo Ann Boydston (Carbondale Southern Illinois Press).
- ____ [1889] (1969), "The Lesson of Contemporary French Literature", en Boydston (1969, vol. 3: 36-42).
- ____ [1890] (1969), "Poetry and Philosophy", en Boydston (1969, vol. 3: 110-124).
- ____ [1897] (1972), "The Psychology of Effort", en Boydston (1972, vol. 5: 151-163).
- ____ [1911] (1978), "Art in Education", en Boydston (1978, vol. 6: 375-370).
- ____ [1925] (1981), *Experience and Nature*, en *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, vol. 1: 1925: Experience and Nature, ed. de Jo Ann Boydston (Carbondale: Southern Illinois Press).
- ____ ([1927] 2004), *La opinión pública y sus problemas*, trad. de Ramón del Castillo (Madrid: Ediciones Morata, S.L.).
- ____ (1928), "J. Dewey to G. H. Mead, 1928.06.20", en Hickman (2008, II: carta nro. 05438).
- ____ (1929), "Matthew Arnold and Robert Browning", en Ratner (1929: 3-17).
- ____ [1934] (2008), *El arte como experiencia*, trad. de Jordi Claramonte (Barcelona: Paidós).
- ____ [1948] (2008b), "A Comment on the Foregoing Criticism", en Boydston (2008, vol. 15: 97-101).
- ____ [1953] (1990), "Introduction to Selected Poems by Claude McKay", en Boydston (1990, vol. 17: 58-60).
- ____ (1977), *The Poems of John Dewey*, ed. por Jo Ann Boydston (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- DREON, Roberta (2013), "Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 1: 1-17.
- ____ (2020), "Dewey after the end of Art. Evaluating the «hegelian permanente deposit» in Dewey's Aesthetics", *Contemporary Pragmatism*, 17: 146-169.
- ____ (2021), "On the Natural Roots of the «Aesthetic» in John Dewey and William James", *Pragmatism Today*, 12: 148-158.
- DYKHUIZEN, George (1973), *The Life and Mind of John Dewey* (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- EFRON, Arthur (1995), "Literature as Experience: Dewey's Aesthetics in an Age of Galloping Theory", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 31, 2: 322-357.

- FREELAND, Cynthi, (2010), *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, trad. de María Condor Oruña (Madrid: Cátedra).
- GOOD, James A. (2006), *A Search for Unity in Diversity: the “permanente Hegelian Depoist” in the Philosophy of John Dewey* (Lanham: Lexington Books).
- GRANGER, David (2019a), “The Legacy of John Dewey’s Art as Experience: Thomas Hart Benton and Jackson Pollock”, *Studi di Estetica – Italian Journal of Aesthetics*, 13: 61-85.
- ____ (2019b), “The Legacy of John Dewey’s Art as Experience: from Black Mountain College to «Happening»”, *Studi di Estetica – Italian Journal of Aesthetics*, 15: 149-173.
- ____ (2023), *John Dewey, Albert C. Barnes, and the Continuity of Art and Life. Revisiting the Arts and Education* (Nueva York: Peter Lang Edition).
- HAMINGTON, Maurice (2009), *The Social Philosophy of Jane Addams* (Urbana: University of Illinois Press).
- HEIN, George E. (2017), “John Dewey and Albert C. Barnes: A Deep and Mutually Rewarding Friendship”, *Dewey Studies*, 1, 1: 44-78.
- HICKMAN, Larry (ed.) (2008), *The Correspondence of John Dewey*, vol. I: 1858-1918, vol. II: 1919-1939, vol. III: 1940-1942 y vol. IV: 1953-2011 (Charlottesville: InteLex).
- HICKMAN, Larry et al. (eds.) (2011), *The Continuing Relevance of John Dewey. Reflections on Aesthetics, Morality, Science, and Society* (Amsterdam: Rodopi).
- JATUFF, José (2021), *Strenuous Mood e Individuo Excepcional. Fuentes, naturaleza y posibilidades de una moral heroica en William James*, tesis doctoral en filosofía (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).
- LA CALLE, Roman (2001), *John Dewey: experiencia estética & experiencia crítica* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d’Estudis i d’Investigación).
- LEDDY, Thomas (2021), “A Deweyan Approach to the Dilemma of Everyday Aesthetics”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, XIII, 1: 1-15.
- LUQUE MOYA, Gloria (2019), “Los Orígenes de la Estética de lo Cotidiano. John Dewey y la Noción de Experiencia Estética”, *Discusiones Filosóficas*, 20, 35: 129-148.
- MARTIN, Jay (2002), *The Education of John Dewey* (Nueva York: Columbia University Press).
- MEYERS, Mary Ann (2004), *Art, Education and African American Culture: Albert Barnes and the Science of Philanthropy* (New Brunswick: Transaction Publishers).
- MORSE, Donald J. (2011), *Faith in Life: John Dewey’s Early Philosophy* (Nueva York: Fordham University Press).
- NAKAMURA, Kazuyo (2019), “A Progressive Vision of Democratizing Art: Dewey’s and Barnes’s Experiments in Art Education in the 1920s”, *The Journal of Aesthetic Education*, 53, 1: 25-42.
- PUOLAKKA, Kalle (2022), “Learning from Literary Experience”, *Journal of Aesthetic Education*, 56, 1: 58-73.
- RANDALL JR., John Herman (1964), “J.H. Randall Jr. to M. Eastman, 1964.07.10”, en Hickman (2008, IV: carta nro. 21318).
- RATNER, Joseph (ed.) (1929), *Characters and Events. Popular Essays in Social and Political Philosophy by John Dewey* (Nueva York: Henry Holt and Company).
- ROBINS, Alexander (2015), *Aesthetic Experience and Art Appreciation: A Pragmatic Account*, tesis doctoral en filosofía (Atlanta: Emory College).
- ROCKEFELLER, Steven C. (1991), *John Dewey: Religious Faith and Democratic Humanism* (Nueva York: Columbia University Press).
- RUEDA, Leopoldo (2018), “La crítica de arte: aportes desde John Dewey”, *Actas VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento*, 28 al 31 de agosto de 2018. La Plata, Argentina. [Disponible en: <https://bit.ly/4caZzMW>].
- RYDER, John (2011), “Experience, Knowledge and Art”, en Hickman et al. (2011: 9-26).
- TRILLING, Lionel (1939), “L. Trilling to J. Dewey, 1939.01.11”, en Hickman (2008, II: carta nro. 06771).
- WILLIAMS, Jerry. L. (2016) “The Poetry of John Dewey”, *Education and Culture*, 32, 2: 50-63.

LOS FUNDAMENTOS DIVINOS DEL ORDEN
Teología y estética en el *Económico* de Jenofonte
Rodrigo Illarraga

Rodrigo Illarraga

Universidad San Sebastián

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Los fundamentos divinos del orden. Teología y estética en el *Económico* de Jenofonte

DOI: 10.36446/be.2025.70.413

Resumen

Este trabajo propone que para comprender la apuesta político-administrativa del *Económico* de Jenofonte es preciso reparar en su concepto de orden, una noción que tiene una cara estética y otra teológica. Al sumar pasajes clave de *Memorabilia* se busca mostrar cómo el fundamento teológico allí presente brinda un andamiaje metafísico que explica los vínculos entre belleza, orden y utilidad.

Palabras claveSocráticos; *Táxis*; *Kósmos*; Divinidad; Diseño**The Divine Foundations of the Order. Theology and Aesthetics in Xenophon's *Oeconomicus*****Abstract**

This paper seeks to explain Xenophon's management theory in the *Oeconomicus* by focusing in the aesthetic and theological facets of the notion of order. To do so, key passages of *Memorabilia* are incorporated, emphasizing on how theological foundations build up a metaphysical structure that support the intimate links between beauty, order and utility.

KeywordsSocratics; *Táxis*; *Kósmos*; Divinity; Design

Recibido: 20/04/25. Aprobado: 16/06/25.

Jenofonte no es un autor que venga a la mente cuando se piense en Estética antigua. Tampoco dentro del grupo socrático, donde seguramente el lugar de primacía lo ocupe Platón y su reflexión acerca del arte, directamente vinculada a través del problema de la *mimesis*. En rigor sólo en los últimos veinte años Jenofonte ha sido reva-lidado en su lugar de filósofo dentro del llamado círculo de Sócrates, volviendo a ocupar un lugar que tenía desde la tradición antigua hasta fines del siglo XIX, cuando la interpretación de la historia de Friedrich Schleiermacher se vuelve hegemónica.⁷⁶ No obstante, en los últimos años se ha visto un crecimiento impactante de las investigaciones respecto de Jenofonte, estando la mayor parte de ellas remitidas a cuestiones éticas y políticas.⁷⁷ No hay duda respecto de que esta mirada está bien dirigida, pues en efecto la obra de Jenofonte, si bien heterogénea en cuanto a forma y contenido, apunta en su núcleo temático al eje práctico: los problemas de la virtud del gobernante, del liderazgo, de los sistemas de gobierno, de la psicología moral, entre otros.

Mi intención en este trabajo es abrir la mirada sobre un aspecto de la filosofía de Jenofonte que, hasta donde llega mi conocimiento, no ha sido explorado o, en el mejor de los casos, lo ha sido de forma tangencial: el rol que cumple lo bello, la belleza, su origen y su impacto en el mundo en el *Económico* de Jenofonte. Contando la ambición de relevar un problema estético, el lector notará en la anterior oración al menos cuatro puntos en donde se entrecruzan delimitaciones, concesiones y objetivos.

El primero es una delimitación del *corpus* que no es antojadiza: el *Económico* de Jenofonte, como se verá, es una obra que en su brevedad condensa una serie de capítulos y pasajes, de un número total de veintiuno, en donde el tema de la belleza es central: el diseño de los jardines de Ciro el joven, el uso del maquillaje de la mujer de Iscó-maco, la arquitectura del hogar y la insistente asociación que se traza entre orden y belleza en un encomio que encuentra disfrute estético en ejemplos de estructuras ordenadas tan variadas como la armonía coral, una carga de caballería, los aparejos de

⁷⁶ Sobre esto véase Dorion 2001: *passim* y 2011: 2-6.

⁷⁷ La mención a volúmenes editados es un buen testimonio de esta tendencia: Gray 2010, Flower 2014, Johnson, Danzig y Morrison 2020, Rood y Tamolaki 2022, Johnson, Danzig y Konstan 2024, Gish y Farrell (en prensa) y Johnson, Danzig e Illarraga (en prensa).

un barco y las ollas de una cocina. El segundo es la ausencia de investigaciones recientes que aborden el asunto en concreto, dato que implica un aparato crítico menos frondoso que lo habitual: si, en el mejor de los casos, pueden encontrarse reflexiones respecto de este tema en Jenofonte, es solo de forma oblicua en abordajes asociados al uso político de la apariencia.⁷⁸ El tercero es la alusión al origen de lo bello, tópico en donde Jenofonte muestra como es habitual su impronta socrática y nos lleva a un ámbito metafísico o, como otros autores han bregado por nombrar, teológico: la ligazón entre orden y belleza es una que, como veremos, reúne tanto el orden humano [*táxis*] como el divino [*kósmos*] en torno a una instancia que, naciendo fuera del ámbito de lo sensible pero volcándose sobre él, se vuelve la base de lo que es bello y bueno (*Mem.* 4, 3).⁷⁹ En cuarto lugar, advertir que, en el límite, la estética en Jenofonte vuelve sobre la cosa pública, política: lo bello es importante, en el esquema teórico que revisaremos, por las consecuencias que tiene en una sociedad.

I

En el *Económico*, 4, Sócrates le presenta a Critóbulo un particular retrato del rey de los persas, en donde resalta que para el monarca las dos actividades más importantes son la guerra y la agricultura. Son, en sus palabras, las ocupaciones [*epimelémata*] que el Gran Rey considera más bellas [*kálista*] y necesarias [*anagkaiótata*] (*Oec.* 4, 4), una combinación de adjetivos llamativa pero no extraña en la idiosincrasia jenofonteana, de un utilitarismo socrático *sui generis*, donde la utilidad está íntimamente relacionada con lo bello y lo bueno.⁸⁰

El retrato que Sócrates presenta respecto del rey persa comienza de modo genérico, con una descripción general de cómo las tareas militares y agrícolas están interrelacionadas: el ejército permite defender el desarrollo de un territorio y este, a su vez, provee los recursos que sostienen a las fuerzas militares. Ambas tareas, a su vez, tienen como base de su promoción una lógica similar (que luego será presentada en el *Económico* para la administración de toda propiedad): el control de las organizaciones por medio de una jerarquía de subordinados a quienes se incentiva o pune mediante

⁷⁸ Cabe referir aquí a los trabajos de Shero 1932, Pomeroy 1975: 93-119, Oost 1977, Murnaghan 1988, Bevilacqua 2003 y 2021, Azoulay 2004, Glazebrook 2009, Yates 2016 y Milione (en prensa). Es de justicia mencionar aparte a la erudita y extensa monografía de Pontier (2006), que aborda el problema del orden y desorden en Jenofonte y Platón desde una perspectiva filológica-lexicográfica.

⁷⁹ Sobre la terminología del orden en Jenofonte, que conjuga *táxis* y *kósmos*, véase Pontier (2006: 217-231).

⁸⁰ Véanse Bowden 2004 y Dorion 2016.

la distribución de premios y castigos, materiales y simbólicos, herramientas que tienen el valor agregado de ser de manifiesta visibilidad social y, por tanto, construir imágenes ejemplificadoras (*Oec.* 4, 5-18).⁸¹

No obstante, esta descripción vira hacia el ámbito de la estética cuando Sócrates señala que la preocupación por las tareas agrícolas está directamente asociada con una tarea de diseño. El Gran Rey dedica sus esfuerzos a crear en los territorios que gobierna los llamados “paraísos”, grandes jardines o parques.⁸² Allí, siguiendo una dupla compuesta por belleza y utilidad entendidas como una unidad imbricada, la diagramación incluye tanto la búsqueda e inclusión de, por ejemplo, los árboles más hermosos, como también la disposición de estos parques a fin de hacerlos fecundos y provechosos (*Oec.* 4, 13-15).

El estrecho vínculo de Ciro con los paraísos aparece prístino en un breve intercambio que el comandante espartano Lisandro decía haber mantenido con él:

Se afirma que este Ciro, cuando Lisandro fue a llevarle los presentes de los aliados, le dio varias muestras de amistad, según contó el propio Lisandro una vez a un huésped en Mégara, y entre ellas le mostró en persona el paraíso de Sardes. Cuando Lisandro estaba admirando la belleza de sus árboles, la simetría [*ísou*] de la plantación, la derecha [*orthoi*] de las filas de los árboles, la regularidad [*stikhoi*] de los ángulos en su totalidad, la enorme variedad de perfumes que les acompañaban en su paseo, exclamó maravillado: ‘Ciro, todo me maravilla por su hermosura, pero mucho más me impresiona el que diseñó [*diatáxantos*] y distribuyó [*katametrésantos*] cada una de las partes’. Al oírle, Ciro se alborozó

⁸¹ Como se ve, esta estrategia política atraviesa la vida social y personal e involucra elementos que afectan el vínculo con terceros (por caso, cargos que crean jerarquías o el permiso para el uso de determinadas ropas) pero también el cuerpo individual (por ejemplo, el acceso a comidas o ejercicios). En el *Económico* estas estrategias aparecen proyectadas sobre la administración del *oikos*, pero Jenofonte presenta el mismo esquema de administración política para instancias mayores; tal es el caso de la *Constitución de los lacedemonios* y *Ciropedia*. Esta continuidad entre el universo público y privado responde al habitual paralelismo, por no decir isonomía, que existe entre ambos ámbitos, como ha señalado extensamente Azoulay (2009). Este tipo de aproximación a la política ha tenido un peso notable en la tradición occidental, siendo el caso de recepción más notorio y reciente algunos aspectos de la obra de Michel Foucault (véase Mársico e Illarraga en prensa).

⁸² “Paraíso” es la práctica transliteración del término griego que alude a un tipo de parque propio de la cultura medo-persa (y, más en general, de las culturas geográficamente afines). Acaso un modelo antonómico y espectacular puede ser encontrado en una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo: los Jardines Colgantes de Babilonia. En su forma regular, los paraísos son retratados como parques con flora y fauna diversa, apropiadamente regados y cuidados, que combinaban secciones manifiestamente intervenidas por la mano humana (explayadas, filas de árboles y plantas dispuestos en orden regular) con partes que simulaban ser agrestes, al modo del parque inglés contemporáneo.

y dijo: ‘Pues todo ello, Lisandro, lo diseñé y lo distribuí yo, y algunos de los árboles incluso los planté personalmente’. (*Oec.* 4, 21-22)⁸³

Los protagonistas de este intercambio son tan interesantes como lo dicho: Lisandro, conocido como uno de los generales más afamados de su tiempo, dialoga con Ciro el Joven, uno de los modelos de gobernante recuperados por Jenofonte. El militar espartano interpela a Ciro desde un lugar que recupera el doble carácter que tiene lo bello, que involucra al mismo tiempo hermosura y utilidad. Como veremos luego, existe un vínculo muy estrecho entre un buen ejercicio castrense, las prácticas ordenadas y lo bello. Lisandro, en su visita al paraíso, se asombra por el esplendor que lo rodea en una sorpresa que inmediatamente (y prioritariamente) llama la atención sobre el ordenamiento del parque, sobre su diseño: la disposición de los elementos.

No es arriesgado afirmar que Lisandro y Ciro el Joven, como los protagonistas del *Económico* (Sócrates, Critóbulo, Iscómaco), reflejan de una u otra manera el pensamiento del autor: son figuras respetadas, tomadas como modelos paradigmáticos a lo largo de su obra, que contrastan con los vívidos retratos peyorativos de personajes caracterizados de forma negativa que sirven de ejemplos críticos (e.g., el Asirio o Cíaxares en *Ciropedia*, Critias en *Memorabilia*).⁸⁴ Vale, por tanto, analizar sus palabras como un reflejo más o menos acertado del pensamiento de Jenofonte quien, en rigor, tiene brevísimas apariciones en forma directa por medio de la primera persona singular (como en *Memorabilia*) o plural (como en la *Constitución de los lacedemonios* o la *Ciropedia*). En esas pocas intervenciones directas Jenofonte mantiene un discurso coherente con lo que exponen los protagonistas de sus obras, permitiendo extrapolar sin demasiado riesgo su pensamiento con el puesto en la boca de aquellos.

Volvamos, pues, sobre el texto. El campo semántico del halago de Lisandro es uno que explica la belleza superlativa de lo observado a partir de una intervención que tiene relación con el orden. La cantidad de especies, la variedad de flora y fauna, lo que naturalmente es identificado como bello se potencia y sorprende por el trabajo aplicado sobre ello. No es cualquier tipo de labor, sino uno que tiene relación, como

se ve en el texto griego, con la organización jerarquizada, el diseño, la mensura. Es de destacar que el universo semántico que se observa refiere a lo axiomático: la belleza de la disposición de las cosas está signada por un patrón preexistente que se sigue, una medida, un punto de referencia que funciona como guía.⁸⁵

La escena de los jardines de Ciro el Joven nos lleva, por analogía, a los capítulos agrícolas del *Económico* (*Oec.* 16, 9), donde Iscómaco enseña a Sócrates cómo llevar adelante un campo. Los capítulos están signados por un llamado al sentido común, donde se hace énfasis en lo autoevidente de las prácticas agrícolas: por ejemplo, hay que sembrar cuando el clima es bueno (*Oec.* 16, 4), ubicar las mejores parcelas (*Oec.* 16, 8-9), quitar malezas (*Oec.* 17, 13-14), cuidar de que los animales no pisen la siembra (*Oec.* 18, 4). En el preámbulo a la sección, Iscómaco señala que la agricultura se puede aprender fácilmente pero que con la simple reflexión es fácil detectar los principios básicos del arte (*Oec.* 15, 10 ss.), que se insiste es el más amado por los dioses. La naturaleza misma (esto es, como se verá, los dioses mismos), a través de sus signos, enseña abiertamente cómo cuidar un campo. Tal es así que, avanzada la conversación, Sócrates dirá “basta, Iscómaco, ya me doy cuenta; sabía lo concerniente a la sementera, pero no me había dado cuenta de lo que sabía” (*Oec.* 18, 10). Iscómaco parece realizar una tarea socrática, la misma que Sócrates toma en el *Menón*, de alertar a través del diálogo sobre conocimientos ya existentes. Lo que nos interesa marcar es que aquí, como en el caso de los jardines de Ciro, uno de los elementos clave de la buena agricultura tiene que ver con el diseño, un orden que es útil y tiene consecuencias positivas y bellas en el campo: por caso, debe haber regularidad en el emplazamiento de los frutales (*Oec.* 19, 1-3), la tierra tiene que estar distribuida homogéneamente a través de los plantones (*Oec.* 19, 9-10) y las hileras del sembradío deben ser establecidas línea recta (*Oec.* 20, 3). Así, la divinidad a través de la naturaleza dicta un orden claro, simple de ser seguido, cuyos resultados son transparentes: la bonanza de un campo que significa tanto alimento como riqueza.

II

El capítulo 8 del *Económico* puede ser descripto con justicia como un “encomio al orden”. Allí Iscómaco narra a Sócrates una conversación (en rigor, una exposición)

⁸³ Todas las traducciones son de la colección Biblioteca Clásica Gredos, con modificaciones propias. En los últimos años ha habido un resurgir del interés en el *Económico*: se ha realizado una nueva traducción al inglés (por Verity y Baragwanath, véase Jenofonte 2022) y están programadas dos nuevas traducciones al francés (Dorion, Helmer) y una al español (Illarraga).

⁸⁴ El singular estilo jenofonteo integra el retrato de sociedades (de tamaño reducido, como el *Económico*, o extenso, como *Poroi*) con la creación de personajes clave que signan su destino. Las figuras claves aparecen como hitos que marcan el decurso de la historia, configurando grandes tendencias. Sobre esta cuestión aplicada al caso concreto de los distintos modelos de monarca véase Illarraga 2020.

⁸⁵ Nótese los cognados compuestos con raíz en *taxis* y *metros* en la cita de *Oec.* 4, 21. El léxico canónico para el *corpus* jenofonteo, confeccionado por Sturz (1801-1804), resalta el arco amplio de estos términos que, si en el griego ático ya son particularmente ricos, en Jenofonte aprovechan la multiplicidad de sentidos para hablar, a la vez, del carácter humano y trascendente del orden. Un análisis detallado de esta continuidad puede encontrarse en Milione (en prensa), que detecta este doble uso aplicado a contextos militares.

que mantuvo con su esposa respecto de la cuestión. El episodio empieza con un detalle que por mínimo no debe pasar desapercibido: el desasosiego y la angustia que genera el desorden en un contexto doméstico: no poder encontrar algo dentro del hogar. Esa pequeña situación cotidiana, del orden de la anécdota, tiene ya un dato potente: la falta de una correcta disposición genera incomodidad y conflicto. No obstante, este suceso, la indicación que hace la esposa de Iscómaco, es simplemente el puntapié para un desarrollo extenso respecto del tema del orden, una presentación nutrida y variopinta que abre con una máxima, v.gr., taxativa: “Nada hay más útil ni tan hermoso para los seres humanos como el orden”.⁸⁶

La afirmación de Iscómaco resume de forma contundente y eficaz una propuesta teórica que se detecta en el pensamiento de Jenofonte, leída habitualmente con el foco puesto en la utilidad. No obstante, la apuesta es triple: el ámbito práctico se vincula directamente con el metafísico, y este nexo se manifiesta en el orden de lo estético. Belleza y conveniencia están regidas por una estructura jerárquica que es advertida en un primer momento a partir de una situación anecdótica, pero que en la sentencia de Iscómaco se convierte en un apotegma que refiere a un hecho universal de lo humano. Los ejemplos que se desarrollan en el discurso que seguirá al potente axioma dan cuenta de esta variedad y permiten ahondar en las aristas del planteo jenofonteo.

El primer caso que Iscómaco presenta es también el más breve en extensión. El personaje comienza hablando sobre cómo funciona la presentación de un coro, cómo desarrolla su espectáculo. El ejemplo es simple: el coro es una unidad, pero en tanto conjunto que está compuesto por individuos. La función del coro es, también, evidente: cantar en armonía, producir sonidos coordinados, agradables al oído de los espectadores. El trabajo mancomunado es el signo del canto coral y, por tanto, hay dos caminos posibles que un ensamble puede tomar: que cada cual actúe según desea, sin importar el conjunto de sus compañeros coreutas, o bien desempeñarse en concordia con el total del coro, atender al funcionamiento de la unidad ordenando su propio actuar en función de la unidad.

El ejemplo del coro es útil a la construcción de una narrativa sobre el orden en dos aspectos vinculados: mientras se presentan las interacciones de un grupo humano lo suficientemente grande como para ser preciso coordinación, se propone como garante de ese buen funcionamiento a una referencia externa a los mismos individuos,

⁸⁶ Sobre esta oración, véase el análisis clave de Pontier (2006: 50 ss. y 276), que detecta cómo belleza y utilidad son una unidad bajo un mismo ideal de orden que está vinculado a la virtud (véase *Symp.* 5, 4-6 y *Mem.* 3, 8. 5).

superadora y a la vez intuitiva: la armonía. El buen sonido, pues, es algo dado y accesible a todos; se presenta como algo propio del mundo, entendible desde el sentido común, que no hay quien dejaría de entender: nadie discutiría qué es un buen sonido, cómo es un coro discordante y cómo uno bien organizado. Así, el caso del coro sirve para presentar que el orden tiene un basamento preexistente, dado e indiscutible, y que un conjunto de seres humanos puede aprehenderlo y hacer uso de él. La potencialidad del orden, que en este caso es lo que marca que un coro suene de forma agradable o desagradable, es, si completamos el silogismo junto con la máxima de Iscómaco, la potencialidad de lo bello y lo útil: como humanidad se tienen a disposición las herramientas para que las cosas, dicho de forma vernácula, funcionen bien. Así, el orden presentado como armonía musical aplicada por un grupo humano, puede ser entendido para usar una expresión ajena, como una estructura estructurante: es algo que existe, que marca un camino y que, una vez transitado ese camino, invita a continuarlo.

Iscómaco continúa su encomio al orden con una narración más extensa en *Oec.* 8, 4-8. Jenofonte explora en esa sección un tópico que le es particularmente propio: el mundo de lo militar, lo castrense, lo bélico y, en concreto, lo táctico, temas caros para el autor, tematizados en la mayor parte de su obra y especialmente en la *Anábasis*, el *Comandante de Caballería*, la *Ciropedia* y las *Helénicas*.⁸⁷

El ejército es un espacio especialmente propicio, en la narrativa jenofontea, para abordar el problema del orden: es un mundo de filas y columnas, de detalles logísticos, de formaciones.⁸⁸ Un mundo de jerarquías, de estratos, de escalafones. En definitiva, es un ámbito donde, verbigracia, las órdenes marcan el orden. Y, a su vez, es un universo en donde las consecuencias de observar un ordenamiento tienen un impacto especialmente potente, cuyas consecuencias son tan innegables como terribles: si en el coro la falta de armonía no significa más que un espectáculo de poca calidad un tanto vergonzante, en el ejército la obediencia y atención al orden marcan la victoria o derrota frente al enemigo; es, en definitiva, un tema de vida o muerte.

Tal es la importancia del orden en un cuerpo militar que su misma existencia depende de él: un ejército desordenado no es sino una masa confusa, un rejunte desprolijo que tiene dos caras negativas: la táctica, porque “es la presa más fácil para el enemigo”,

⁸⁷ El registro militar de Jenofonte está presente en toda su obra, testimonio lexicográfico de su propia biografía señalado por Delebecque (1957). Las metáforas asociadas a lo militar tienen la virtud de explicitar el vínculo entre lo individual y lo grupal mediado por el liderazgo de un particular, que es uno de los motivos principales del pensamiento del autor. Véase Azoulay 2004: 354 ss. y Milione (en prensa).

⁸⁸ Respecto del orden militar, véase Pontier (2006: 50 ss. y 276).

pero también metafóricamente contiene una faceta la estética “pues es el más amargo espectáculo para los amigos”. El contexto castrense permite a Jenofonte extremar los alcances de esta imagen en donde jerarquía y belleza se unen inexorablemente: la vida y la muerte, lo bello y lo horrible, son la trama que se teje en el entramado del aparato militar en movimiento. Lo que es visto con desagrado por los amigos, el ridículo de un ejército desordenado y, por tanto, destinado a ser derrotado, tiene el peso de lo que vendrá por el caos que representa: destrucción producto de la multiplicación de elementos desarticulados (“asnos, tropas, bagajeros, infantería ligera, jinetes, carros, todo revuelto”) y, por tanto, no sólo inútiles sino contraproducentes.

El aspecto estético vinculado a la utilidad es directo, transparente: “Un ejército en orden es el espectáculo más bello para amigos y el más desagradable para los enemigos”. En efecto, el orden militar pertenece al mundo del espectáculo, de la performance montada, cuya realidad es una pero tiene un efecto y sentir que varía de acuerdo al espectador. Mientras que el espectáculo coral ordenado es admirado por todos, el ejército ordenado, al ser efectivo, solo es encontrado agradable por aquellos a los que conviene su utilidad.⁸⁹

El ejemplo del ejército permite, a su vez, explorar cómo es este orden. Orden que ante todo se presenta como evidente a los ojos: es formación, ataques secuenciados, filas, disciplina, movimiento coordinado. Diseño y control son los elementos claves que, patentes, no requieren ser explicados porque, de hecho, el impacto del orden es ante todo emocional: es algo que se siente, que asombra, impresiona, genera admiración o temor.

De un grupo reducido, como el coro, Jenofonte pasa al campo militar, para luego brindar un breve ejemplo hogareño. Este pasaje, que luego se seguirá de otro caso que también apunta a un mundo reducido (el del barco mercante, al que luego nos referiremos), da cuenta del habitual ida y vuelta que el autor hace entre el mundo público y el privado, entre lo común y lo familiar. Ahora el caso se invierte: lo que Iscómaco describe es el desorden como antes describió el orden, ahora por analogía. El desorden es como, si cada vez que se hiciese pan, se juntasen los granos sin refinar de cebada, trigo y legumbres, y luego cada uno se separase para ser molidos y así, finalmente, ser unidos nuevamente en la cocción. La palabra, precisa sin lugar a duda, es “confusión”: el desorden es puro sin sentido que, para colmo de males, genera contratiempos y

dificultades. Esta confusión está asociada, le señala Iscómaco a su mujer, por la carencia de un saber: la incapacidad para administrar. La ignorancia es lo que está de fondo de esta analogía que, en su ridículo, muestra el sinsentido del desorden.

Llamativamente, en *Memorabilia* 3, 1.7, Sócrates le presenta a Eutidemo un ejemplo similar: construye una analogía entre el orden respecto de lo militar y cómo se diferencian, si ordenados o desordenados, los elementos constitutivos de un producto finalizado. En el *Económico* el caso es el de un panificado, en *Memorabilia* es una edificación: piedras, ladrillos y maderas pueden ser una pila caótica de desechos o pueden ser utilizados para construir una propiedad valiosa. Como en el ejemplo de Iscómaco que Sócrates parece haber aprendido, el orden de un conjunto es lo que constituye la base de valor y utilidad de las cosas que lo constituyen. Con el caso de la casa, Sócrates explicita un elemento que está implícito en Iscómaco: la diferencia entre un montón de maderas mojadas y tejas rotas y un techo sólido radica en el orden de las cosas. Los mismos materiales, combinados y organizados de mala manera, resultan en consecuencias indeseables. Utilidad y belleza nuevamente aparecen unidas en una narración que resalta la diferencia entre “una propiedad de gran valor” y una masa de vigas podridas.

El valor del orden a la hora de evaluar cómo se organiza una unidad continúa siendo un eje del discurso de Iscómaco, que sigue su encomio del orden con la descripción detallada de cómo organizan la mercancía, aparejos y tripulación de un barco comerciante (*Oec.* 8, 11-17). El ejemplo no abunda sobre las relaciones entre belleza y orden, pero sí pone de relieve un aspecto hasta entonces no mencionado: el carácter sagrado de este orden. La conexión con lo divino se hace evidente en que la correcta preparación del navío colabora con el juicio divino, según palabras del capitán de la nave: “la divinidad, en efecto, amenaza y castiga a los descuidados, y te puedas considerar muy afortunado con tal de que no aniquile a los inocentes; si además salva a los que cumplen muy bien, tenemos que estar agradecidos” (*Oec.* 8, 16). La postura se condice con la presentación que hace Jenofonte de la divinidad en otras secciones del *corpus* (*Cyr.* 1, 6.16; *Mem.* 1, 6): los dioses responden (si lo hacen) a los pedidos de éxito a quienes actúan conforme es requerido para que sus acciones sean respondidas. Esta noción, que implica que la divinidad no tiene obligaciones para con los humanos, supone que existe un curso de acción correcto pre-establecido pasible de ser detectado y perseguido; según lo que indica Iscómaco, ese modo de actuar consiste en respetar al orden.

El caso del barco comerciante sirve a Iscómaco para alentar a su mujer a emular una estricta organización en el hogar. El discurso aquí adquiere un tono de fervor impac-

⁸⁹ Sobre la belleza del orden militar más allá del *Económico*, véase Pontier (2006: 231-233).

tante que, no obstante, se condice con la potencia y el arco semántico utilizado durante todo el capítulo 8; la sorpresa, en todo caso, debe venir de cierta continuidad en las pasiones: enseres hogareños (cacerolas, vasos, platos, etc.) se describen con el mismo volumen anímico que despierta una carga de caballería. Lo emotivo acompaña a lo utilitario y se suma a lo estético, en un gesto que atraviesa a todo el encomio. En ese gesto narrativo se construye el denominador común que se encuentra detrás de actividades tan variadas como la cocción de un pan o la organización de una falange: el orden. La extensión de este recurso sobre el diseño interior de la casa necesita un análisis detenido:

¡Qué hermoso resulta ver [*hos dè kalòn faínetai*] colocados los calzados uno junto a otro, cualquiera sea su tipo, qué bello [*kalòn*] espectáculo ver los mantos cualquiera sea su tipo bien colocados por separado [*kekhorisména*], las mantas, los vasos de bronce, los utensilios de la mesa, qué bello [*kalòn*] incluso lo que más haría reírse no al hombre serio, sino al ingenioso: que hasta las marmitas (según se dice) puestas en buen orden dan sensación de armonía [*eúruthmon*]! Todo lo demás en general gana en belleza si está puesto en orden [*kósmos*]. Porque cada clase de enseres se parece a un coro, y el centro de todos ellos resulta bello, al haber entre cada uno un espacio libre. De la misma manera, el coro cíclico no sólo es un espectáculo por sí mismo, sino que también su centro aparece bello y diáfano. (Oec. 8, 19-20; énfasis propio)

Si atendemos a lo dicho sobre los vínculos entre el orden y lo divino, no nos encontramos frente a una mera descripción doméstica, sino ante una verdadera declaración de principios. O, si se me permite el juego de invertir los términos, estamos frente a una verdadera declaración de principios porque, precisamente, Jenofonte decide que Iscómaco se detenga sobre una “mera descripción doméstica”. La aparente liviandad de la cuestión resalta la jerarquía del orden subyacente: todo es, v.gr., organizado, atravesado, enhebrado, por un orden subyacente que, si es atendido, derrama belleza y virtud. *Mutatis mutandis*, el giro de Jenofonte tiene semejanzas con la prédica franciscana del *Cántico de las criaturas*, donde la belleza de lo más humilde y cotidiano alumbra y anuncia, como testimonio ineludible, el plan divino.

Pero observemos en detenimiento la descripción de la cocina, el último de los *exempla* que Jenofonte presenta que, vale señalar, de algún modo regresa al primero: Iscómaco comenzó su discurso hablando de la armonía del coro y regresa nuevamente a esta misma figura en un movimiento que combina dos de sus prácticas literarias: el movi-

miento fluido entre lo público y lo privado y el uso de breves introducciones prolépticas junto con cierres recapitulatorios (véanse *Mem.*, *Apol.*, *Res.*, *Lac.*, *Cyr.*, *Ages.*).⁹⁰ El regreso al coro como cierre del movimiento encomiástico refuerza el argumento inicial que mezcla armonía, orden y belleza.

Los términos del universo de lo estético se repiten una y otra vez en este pasaje. Los verbos asociados a la vista [*faíno*] de lo que es bello [*kalòn*], bello en tanto es asociado a lo ordenado, lo diseñado, lo acomodado [*kósmos*, *eúruthmon*, etc.], signan el pasaje. Un aspecto léxico puede pasar inadvertido: la insistencia en que la belleza no radica (al menos no eminentemente) en las cosas, sino en cómo estén dispuestas. La repetición, que acaso puede pasar desapercibida como un simple eco, de “cualquiera sea su tipo”, se comprende a la luz de una oración que explicita la regla universal: todo es más bello si está ordenado. Esta máxima repite de algún modo lo dicho al principio del capítulo (“más útil ni tan hermoso para los seres humanos como el orden”), con un movimiento más amplio y general: la consideración humana es dejada de lado y, junto con ella, la utilidad; el orden es garantía de una belleza que excede los usos y beneficios que los humanos puedan obtener. Acaso ese borramiento del elemento mortal tiene su correlato en los términos utilizados: *táxis* da lugar a *kósmos*, reflejando de ese modo el pasaje de un orden concreto a la referencia general, amplia y universal (véase Pontier 2006: 225).

Esta alusión que incluye belleza y *kósmos* tiene otra iteración en el *corpus xenophonticum* en una conversación respecto de los dioses entre Sócrates y un joven Eutidemo:

[P]ues no sólo los dioses en general cuando nos ofrecen sus bienes lo hacen sin aparecer para nada ante nuestros ojos, sino que también el dios que ordena [*suntátton*] y abarca todo el universo [*kósmos*], en quien reside toda bondad y toda belleza [*pánta kalà kai agathá*] y las mantiene continuamente para nuestro uso intactas, sanas y sin vejez... (*Mem.* 4, 3.13)

En este pasaje, *kósmos* aparece bajo su acepción cosmológica (y no cosmética): el asiento que es sede de lo existente. En este marco, el orden tiene una causa directa y declarada, la divinidad, y un objeto concreto, lo bello y lo bueno, que se muestran bajo cierto aspecto ideal luego reflejado particularmente para la experiencia humana:

¿Y eso de que, como las cosas bellas y útiles son numerosas y distintas entre sí [*pollà mèn kalà kai ofèlima, diaphèronta dè allèlon estí*], hayan dado a los hombres

⁹⁰ Sobre el mundo público y privado véase *supra*, nota 6. Sobre el tipo narrativo señalado véase Mársico, Illarraga y Marzocca (2017: 31).

sentidos adecuados a cada una de ellas [*pròs hékasta*], gracias a los cuales disfrutamos [*apolaúomen*] de todos aquellos bienes [*tôn agathôn*]? (*Mem.* 4, 3.11)

La divinidad, pues, ordena a nivel universal lo bueno y bello que se manifiesta de múltiples maneras frente a los humanos. El caso de la cocina sirve de reflejo de esto, con su énfasis en la variedad de distintos tipos de materiales y utensilios: hay un patrón general de la belleza, que de hecho parece estar en el orden mismo, que puede ser aplicado sobre una multitud de elementos.

III

El ejemplo de la construcción vuelve a aparecer al comienzo del libro 9, donde Jenofonte provee una reflexión *avant la lettre* de lo que hoy consideramos arquitectura, apuntando a cómo el diseño de una vivienda organiza el modo de habitar espacios:

Lo primero que decidí mostrarle fueron las posibilidades [*dúnamis*] de la casa. Porque no fue diseñada con decoraciones barrocas [*poikílmasi kekósmetai*], Sócrates, sino que sus espacios fueron construidos [*okodómetai*] en vistas de ser lo más adecuados para las cosas a la que están destinados: así, cada cuarto invita [*ekálei*] claramente a las cosas que le corresponden a cada uno. (*Oec.* 9, 2)

La conjunción entre *kosméo* y *kaléo* refuerzan la dinámica ya señalada: la misma idea de diseñar [*kosméo*] aquí está asociada a la aplicación de un ordenamiento general que, de seguirse, convoca [*kaléo*] en sí mismo a la actividad humana, reforzando el mismo orden subyacente. La reproducción de este orden en el ámbito arquitectónico determina las potencialidades [*dúnamis*] que tienen los espacios, donde los agentes humanos son quienes actualizan las consecuencias latentes del orden. Los ejemplos con los que continúa el diálogo (*Oec.* 9, 3-10) pueden parecer de una cotidianidad rudimentaria pero precisamente en esa simpleza intuitiva radica su fortaleza para mostrar que el orden del que se está hablando es tan intuitivo como fácilmente alcanzable: los cuartos más secos son usados para guardar alimentos, los cuartos interiores para proteger cosas de valor, los cuartos luminosos son usados como espacio de trabajo, los frescos para el verano y los cálidos para el invierno. La arquitectura reproduce y amplifica el ordenamiento natural y, al hacerlo, explicita a los seres humanos las condiciones en que se debe habitar una vivienda.

El caso de la arquitectura, sumado a lo ya visto, sugiere lo que hacia la conclusión del diálogo se explicitará: hay un orden natural divino que se manifiesta a simple vista y que interpela a lo que podemos llamar sin complicaciones “sentido común”; atender

esto que se presenta simple y evidente refuerza un circuito virtuoso, puesto que ya vimos que el orden es una estructura estructurante – el orden ordena. Cuando bien construida, la casa invita a distribuir las habitaciones según sus mismas características lo indican; cuando el menaje está organizado de mayor a menor, los próximos elementos sumados al conjunto se guiarán por ese criterio. Los capítulos finales respecto de la agricultura servirán a Jenofonte para crear una escena dramática ideal para plasmar esta idea.

IV

El capítulo 10 del *Económico* es ineludible a la hora de revisar el planteo estético de Jenofonte en el diálogo. La sección está dedicada a un tópico que podría resultar extraño desde una lectura crematística del *Económico*: el uso de cosméticos. El tema no es extraño para Jenofonte: como veremos, el maquillaje también es una cuestión tratada en *Ciropedia* y *Memorabilia*. Bevilacqua (2003) y Milione (en prensa) han abordado competentemente el tema desde sus aristas políticas, sin dudas las más evidentes para el caso. No obstante, el texto jenofonteo enseña también respecto del vínculo íntimo entre belleza y divinidad.

La anécdota comienza con la descripción de esposa de Iscómaco, cuyo nombre nunca es mencionado en el *Económico*: un día, en la intimidad del hogar, la encuentra vestida con maquillaje que mejora sus facciones y con zapatos altos que le brindan mayor altura. Iscómaco compara el maquillaje con la falsificación de moneda para luego ponerse a sí mismo como ejemplo, preguntándole si desearía abrazar su cuerpo sano o uno maquillado para obtener la apariencia de salud. La respuesta de la mujer está forzada por la forma en que Iscómaco guía la conversación: el intercambio está atravesado por su insistencia en la intimidad que existe entre ellos, al punto que señala que el matrimonio es una “asociación de cuerpos” [*tôn somáton koinonésontes allélois*].

Pero Jenofonte no es un crítico acérrimo del maquillaje y el manejo de las apariencias. *Ciropedia* tiene dos pasajes donde la cosmética es protagonista. El primero se encuentra al inicio del libro, cuando Ciro niño va a visitar a su abuelo Astiages, el rey de Media (*Cyr.* 1, 3.1-2). Al llegar a la corte meda Ciro ve por primera vez a su abuelo, de quien había escuchado que era hermoso de cuerpo y noble de espíritu (*Cyr.* 1, 3.1). Ese primer encuentro es sorprendente: Jenofonte proporciona una descripción detallada de los maquillajes, ropajes y adornos de Astiages, una costumbre que contrasta con la sencillez acostumbrada en su Persia natal (*Cyr.* 1, 3.2). Ciro inmediatamente detecta la diferencia entre esa Persia que es patria de su padre y Media, tierra de su

madre: frente a la pregunta “¿Quién es más hermoso, tu padre o tu abuelo?”, Ciro declara que su abuelo es el más hermoso entre los medos y que su padre lo es de entre los persas. Esta aceptación de convivencia de criterios distintos cobra fuerza a la luz de la precisión posterior respecto de las diferencias entre el padre de Ciro, el persa Cambises, y su abuelo, el medo Astiages: se precisa que Media es regida por un poder tiránico, mientras que Persia está marcada por prácticas más igualitarias (Cyr. 1, 3.18).⁹¹ La cosmética aquí aparece entonces como un reflejo de cómo se presenta y construye la autoridad frente a la sociedad dependiente de la forma de gobierno.⁹²

Este episodio de la juventud de Ciro se completa con el otro gran momento cosmético que encontramos en *Ciropedia*, hacia el final del libro, cuando se describe cómo Ciro, ahora fundador del Imperio Persa, manifiesta su poder (Cyr. 8, 1.21 ss.). Si bien Jenofonte insiste en que Ciro buscaba presentarse como un modelo frente a sus hombres (Cyr. 8, 1.22, 29) desarrollando sus capacidades por sobre encima de la de sus gobernados, en el mismo reporte sobre cómo construir gobernanza se dice:

Ciro consideraba necesario que los gobernantes se distinguieran de sus gobernados no sólo por su superioridad sobre ellos, sino que también creía que se les debía embaucar mediante golpes de efecto [*katagoeteúein*]. (Cyr. 8, 1.40)

Lo que aquí se menciona como “embaucar mediante golpes de efecto” [*katagoeteúein*] pertenece al campo del hechizo y el embrujo: el universo de prácticas de engaño que utilizan medios materiales para alterar la percepción y el razonamiento de terceros. Es, como continúa el pasaje, el uso del maquillaje en política. Ciro aparece como un actor trágico que se disfraza con ropajes esplendorosos, pelucas, tinturas y otros afeites. La conexión con el estilo de gobierno de su abuelo Astiages es directa: Jenofonte indica que la vestimenta real oficial es la túnica meda, pues disimula los defectos y resalta la apariencia. Así, el trabajo efectivo sobre el ser (que, en rigor, se insiste es la base positiva de toda acción virtuosa) se complementa con un ejercicio performático, donde la espectacularidad contribuye a la creación de una imagen persuasiva (véase Azoulay 2004: 103 ss.).

⁹¹ Véanse Tatum (1989: 97 ss.) e Illarraga 2017.

⁹² Yates (2016) realiza una lectura del *Económico* sumando al *Gorgias* de Platón para proponer la existencia de dos modelos estético-político contrapuestos: el artesano demacrado por el trabajo manual que compensa su aspecto con maquillajes y el aristócrata beneficiado por el ejercicio productivo de su tiempo libre. Si bien el desarrollo de su trabajo es ciertamente convincente (especialmente al incluir las descripciones que Aristófanes hace de artesanos y mujeres), la falta de reparo en *Ciropedia* (donde aristócratas hacen uso del maquillaje por la flexibilidad que brinda) quita un elemento del *corpus* clave para entender el pensamiento de Jenofonte.

La anterior propuesta, donde la cosmética es una herramienta de engaño y persuasión subrepticia, permite reconciliar la práctica política de Ciro, destinada al cuerpo político que debe ser gobernado, con el reclamo de honestidad que Iscómaco presenta a su mujer de cara a un vínculo que se desarrolla al interior de la pareja. La razón política, en el argumento de Iscómaco, tiene la fundación de su desarrollo estético en un ordenamiento teológico:

Entonces piensa, mujer, que tampoco yo disfruto [*hédesthai*] con el color de la tintura ni del maquillaje más que con el tuyo, sino que, de la misma manera que los dioses [*hoi theoi*] dispusieron que lo más placentero para los caballos sean los caballos, para los bueyes el buey y para las ovejas la oveja, así, también los hombres piensan que lo más placentero [*hédiston*] es el cuerpo puro del hombre [*hoi ánthropoi anthrópou sôma katharón*]. Esos engaños podrían embaucar a los extraños sin posibilidad de refutación, pero si intentan engañarse mutuamente los que conviven de manera continua, es preciso que sean descubiertos. (Oec. 10, 7-8)

Nuevamente es la divinidad la que dictamina el ordenamiento estético, que aquí reproduce en lo humano un fenómeno que aplica a todos los animales. La verdadera belleza tiene un correlato directo con el disfrute y el inconveniente de los maquillajes radica en que al descubierto aquello que modifican o disimulan se produce un desenmascaramiento necesariamente chocante. El énfasis está en la imposibilidad de sostener la ficción debido a la convivencia constante y, por tanto, en el problema que generará el encuentro con la apariencia física real. La posición de los dioses en torno a la belleza y el placer que genera parece ser de algún modo utilitaria: la divinidad dispone aquello que tendrá consecuencias positivas para la pareja. La idea de que la apariencia siempre sucumbe frente al ser, dado que existe una constante prueba que confronta lo que pretende ser con lo que se es, aparece muy claramente expuesta en el famoso ejemplo del flautista propuesto por Sócrates en *Memorabilia* (1, 7.2). En ese pasaje Sócrates insiste en que la mejor forma de aparentar ser un buen instrumentista es efectivamente siéndolo, pues la capacidad para sostener apariencias es limitada y, por tanto, la apuesta a realizarse debe ser por la efectiva virtud. Si bien el *Económico* insiste en la importancia de un físico cuidado (una de las preocupaciones de la mujer de Iscómaco), en un vínculo humano prima la honestidad como base para el establecimiento de una sociedad provechosa.

V

En este breve trabajo me propuse presentar un recorrido de la base estética y metafísica que subyace a los planteos administrativos del *Económico* de Jenofonte. Este objetivo se organizó como una exploración sobre problemas aún no tematizados por la bibliografía especializada y se plantea como un primer paso para una revisión más amplia de la obra jenofontea.

El núcleo del proyecto emprendido consistió en mostrar cómo, dentro del *Económico*, el concepto de orden se proyecta en dos aristas: una asociada al universo estético, que establece patrones de belleza vinculados al correcto diseño; otra, intrínsecamente entrelazada a la anterior, axiomática, que expresa jerarquías metafísico-teológicas donde la divinidad (y su manifestación, el mundo natural) funciona como razón y principio de un criterio ordenador explícito y transparente. Para desarrollar esta idea se recorrieron en detalle dos secciones clave para el problema: la descripción de los jardines de Ciro (*Oec.* 4) y el encomio al orden de Iscómaco (*Oec.* 8). Con estas secciones como núcleo se recurrió a otros pasajes del *corpus*, presentes en *Memorabilia* y *Ciropedia*, para arrojar luz sobre el pensamiento de Jenofonte.

El análisis realizado permite repensar la producción filosófica de Jenofonte a partir de una elaboración teórica que vincula estética y teología de forma directa y potente. No nos encontramos frente a simples menciones al pasar, sino que los problemas se enraízan con las reflexiones prácticas que signan la obra de Jenofonte y, en concreto, el *Económico*. Jenofonte presenta una detallada preocupación por brindar asiento metafísico al diálogo: sólo a partir de un andamiaje teológico y su reflejo estético es que se puede sostener una teoría del bello orden que atraviese todos los aspectos de su proyecto político-administrativo.

REFERENCIAS

- AZOULAY, Vincent (2004), "The Medo-Persian Ceremonial: Xenophon, Cyrus and the King's Body", en Tuplin (2004: 147-173).
- BENEDETTI, Francesco & GRANDOLINI, Simonetta (eds.) (2003), *Studi di Filologia e tradizione greca* (Roma: E.S.I.).
- BEVILACQUA, Fiorenza (2003), "Seduzione e potere nella Ciropedia e nell *Economico* di Senofonte", en Benedetti & Grandolini (2003: 289-308).
- ____ (2021), "Xenophon's *Oeconomicus*: the 'maîtresse de la maison'", *Archai*, 31: 1-25.
- BOWDEN, Hugh (2004), "Xenophon and the scientific study of religion", en Tuplin (2004: 229-246).
- DELEBECQUE, Édouard (1957), *Essai sur la vie de Xénophon* (París: C. Klincksieck).
- DORION, Louis-André (2001), "A l'origine de la question socratique et de la critique du témoignage de Xénophon: l'étude de Schleiermacher sur Socrate (1815)", *Dionysius*, 19: 51-74.
- ____ (2011), "The Rise and Fall of the Socratic Problem", en Morrison (2011: 1-24).
- ____ (2016), "De l'influence des *Mémorables* (I 4, IV 3) sur le *De Natura deorum* (II) de Cicéro", *Philosophie Antique*, 16: 181-208.
- ____ (trad.) (programado), Xénophon. *Économique* (París: Belles Lettres).
- FLOWER, Michael (ed.) (2014), *The Cambridge Companion to Xenophon* (Cambridge: Cambridge University Press).
- GISH, Dustin y FARRELL, Christopher (en prensa), *Brill's Companion to Xenophon's Reception* (Nueva York: Brill).
- GLAZERBROOK, Allison (2009), "Cosmetics and *Sophrôsynê*: Ischomachus' Wife in Xenophon's *Oeconomicos*", *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*, 102, 3: 233-248.
- GRAY, Vivienne (2010), *Oxford Reading in Xenophon* (Londres: Oxford University Press).
- GOLDMAN, Rachael (ed.) (2016), *Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum* (Piscataway: Gorgias Press).
- HELMER, Etienne (trad.) (programado), Xénophon. *Économique* (París: Flammarion).
- ILLARRAGA, Rodrigo (2017), "Los modos de la corte. La formación meda de Ciro en la Ciropedia", *Revista Portuguesa de Filosofia*, 73, 3-4: 1607-1642.
- ____ (2020), "Los espejos de Ciro. Tipos y modelos de monarca", *Alpha*, 51, 2: 207-221.
- ____ (trad.) (programado), Jenofonte. *Económico* (Chile: Ediciones Tácitas).
- JENOFONTE (1987), *Ciropedia*, introducción, traducción y notas de Ana Vegas Sansalvador (Madrid: Gredos).
- ____ (1993), *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, introducciones, traducciones y notas de Juan Zaragoza (Madrid: Gredos).
- ____ (1994), *Helénicas*, introducción, traducción y notas de Orlando Guntiñas Tuñón (Madrid: Gredos).
- ____ (2022), *Estate Management and Symposium*, trad. de Anthony Verity, intr. de Emily Baragwanath (Londres: Oxford University Press).
- JENOFONTE & PSEUDO-JENOFONTE (1984), *Obras menores. La república de los atenienses*, introducciones, traducciones y notas de Orlando Guntiñas Tuñón (Madrid: Gredos).

- ____ (2017), *Constitución de los lacedemonios. Hierón. Constitución de los atenienses*, estudio preliminar, traducción y notas de Claudia Mársico, Rodrigo Illarraga y Pablo Marzocca (Bernal: Prometeo/UNQui).
- JOHNSON, David, DANZIG, Gabriel y MORRISON, Donald (2020), *Xenophon and Plato. Comparative Studies* (Nueva York: Brill).
- JOHNSON, David, DANZIG, Gabriel e ILLARRAGA, Rodrigo (en prensa), *Debating Cyrus. Leadership in Xenophon's Cyropaedia* (Berlín: De Gruyter).
- JOHNSON, David, DANZIG, Gabriel y KONSTAN, David (2024), *Xenophon and the Virtues* (Berlín: De Gruyter).
- MÁRSICO, Claudia e ILLARRAGA, Rodrigo (en prensa), "Xenophon's Reception in the 20th Century: Leo Strauss, Alexandre Kojève, and Michel Foucault" en Gish & Farrell (en prensa).
- MÁRSICO, Claudia, ILLARRAGA, Rodrigo y MARZOCCA, Pablo (2017), "Estudio preliminar", en Jenofonte & Pseudo-Jenofonte (2017: 9-110).
- MILIONE, Vitor (en prensa), *Sémantique de la guerre. L'apport de la rationalité militaire, des analogies et des métaphores guerrières dans la philosophie de Xénophon* (París: Flammarion).
- MORRISON, Donald R. (ed.) (2011), *The Cambridge Companion to Socrates* (Cambridge: Cambridge University Press).
- MURNAGHAN, Sheila (1988), "How can a woman be more like a man: The dialogue between Ischomachus and his wife in Xenophon's *Oeconomicus*", *Helios*, 10, 1: 9-22.
- OOST, Stewart Irvin (1977), "Xenophon's Attitude Toward Women", *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*, 71, 4: 225-236.
- POMEROY, Sarah (1975), *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity* (Nueva York: Random House).
- PONTIER, Pierre (2006), *Trouble et ordre chez Platon et Xénophon* (París: Vrin).
- ROOD, Tim y TAMIOLAKI, Melina (2022), *Xenophon's Anabasis and its Reception* (Berlín: De Gruyter).
- SHERO, Lucius Roger (1932), "Xenophon's Portrait of a Young Wife", *Classical Weekly*, 26: 17-21.
- STURZ, Friedrich W. (1801-1804), *Lexicon Xenophonticum*, 4 vols. (Leipzig: In Libraria Gleditschia).
- TATUM, James (1989), *Xenophon Imperial Fiction* (Princeton: Princeton University Press).
- TUPLIN, Christopher (2004), *Xenophon and His World: Papers from a Conference held in Liverpool in July 1999* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag).
- YATES, Velvet (2016), "Men's Cosmetics in Plato and Xenophon", en Goldman (2016: 139-162).

EL TESERACTO, KANT Y LOS ESPEJOS

La influencia de Charles Hinton en la obra de Jorge Luis Borges

Gastón Giribet

Gastón Giribet

New York University, Estados Unidos

El tesseracto, Kant y los espejos. La influencia de Charles Hinton en la obra de Jorge Luis Borges

DOI: 10.36446/be.2025.70.408

Resumen

El presente artículo examina la influencia de las exposiciones del matemático inglés Charles Hinton sobre la cuarta dimensión en la obra de Jorge Luis Borges. Si bien este vínculo ha sido previamente señalado por diversos comentaristas –destacándose entre ellos Antonio Cajero Vásquez–, el análisis aquí propuesto amplía dichas investigaciones al considerar aspectos hasta ahora menos explorados, en particular la relación de la cuarta dimensión con Immanuel Kant, Herbert G. Wells y los espejos. Se argumenta que, para Borges, el principal aporte de Hinton reside en la posibilidad de articular la idea de una cuarta dimensión en términos compatibles con la filosofía kantiana. Asimismo, se subraya una diferencia significativa en la manera en que Borges y Hinton vincularon la cuarta dimensión con el pensamiento de Kant.

Palabras clave

Matemática; Cuarta dimensión, Kant precrítico; Literatura; Vanguardias

The tesseract, Kant and Mirrors. The Influence of Charles Hinton on the Work of Jorge Luis Borges

Abstract

This article examines the influence of the English mathematician Charles Hinton's expositions on the fourth dimension in the work of Jorge Luis Borges. Although this connection has previously been noted by various commentators –most notably Antonio Cajero Vásquez– the present analysis expands upon existing studies by addressing aspects that have hitherto received less attention, particularly the relationship of the fourth dimension with Immanuel Kant, Herbert G. Wells, and mirrors. It is argued that, for Borges, Hinton's principal contribution lies in the possibility of articulating the idea of a fourth dimension in terms compatible with Kantian philosophy. Furthermore, the article highlights a significant difference in the ways in which Borges and Hinton related the fourth dimension to Kant's thought.

Keywords

Mathematics; Fourth Dimension; Pre-Critical Kant; Literature; Avant-Garde Movements

Recibido: 07/02/25. Aprobado: 01/05/25.

En el *Séfer Ietzirá*, el libro de la creación, se describe una dimensión que se extiende entre el bien y el mal. Para otros filósofos, la cuarta dimensión representará algo distinto: para Ludwig Wittgenstein podría ser el color; para los relativistas, el tiempo. Immanuel Kant pensó que mundos con otras dimensiones podrían existir en alguna parte. Otros, en cambio, vieron en la cuarta dimensión una idea absurda: en la *Teodicea*, Gottfried Leibniz le recriminó a Charles Bayle haber pensado en ella y, en *De Caelo*, Aristóteles negó su existencia. Entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, la conjunción entre el espíritu positivista reinante y el auge de la literatura de fantasmas y espiritismo llevó a que la cuarta dimensión se convirtiese en uno de los temas favoritos del género fantástico: Edgar A. Poe, Herbert G. Wells, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges escribieron sobre ella. En este ensayo discutiremos la influencia que las exposiciones del matemático inglés Charles Hinton de la idea de la cuarta dimensión tuvieron sobre Borges. Esto ha sido expuesto por comentaristas antes; de manera notable, por Antonio Cajero Vásquez. Aquí, sin embargo, complementaremos esos estudios reparando en otros aspectos: en particular, en la relación con Kant, Wells y los espejos. Sostendremos que el principal aporte de los trabajos de Hinton para Borges fue el llamado de atención sobre la compatibilidad entre la idea de una cuarta dimensión y la filosofía de Kant. Fue fundamental para Borges atender a la relación entre el problema kantiano de las contrapartes incongruentes, expuesto por primera vez en 1768, y la conexión entre la cuarta dimensión espacial y las reflexiones especulares. *The Plattner Story* de Wells (1896) jugaba ya con esa conexión. No es casual, entonces, que en *There are more things* Borges haya elegido mencionar “los falaces cubos de Hinton” y “las bien concertadas pesadillas del joven Wells” como dos ejemplos de una misma magia.

1. HINTON Y LA CUARTA DIMENSIÓN

El matemático inglés Charles Howard Hinton es considerado el responsable de la popularización de la idea de la cuarta dimensión más allá del ámbito científico, en especial en Inglaterra y Norteamérica. En Europa, las influencias principales fueron otras: Maurice Princet, quien llegó a ser apodado “*le mathématicien du cubisme*” [el mate-

mático del cubismo], tuvo una contribución central en la difusión de las ideas matemáticas sobre la cuarta dimensión en los grupos vanguardistas en París. Princet llamó la atención de Pablo Picasso sobre el *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions* [Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones e introducción a la geometría en n dimensiones] del francés Esprit Jouffret ([1903] 2022). Es así que el libro de Jouffret, publicado en 1903, es a menudo mencionado como la influencia fundamental para los recursos temáticos que aparecerían luego en el cubismo y el futurismo: la cuarta dimensión del espacio y el tiempo como una cuarta dimensión, respectivamente. Asimismo, las teorías físicas sobre el espacio y el tiempo formuladas por aquellos años, la teoría especial de la relatividad (1905) y la teoría general de la relatividad (1915), también sirvieron de fuente de inspiración para las vanguardias literarias y plásticas. En 1936, se firma en París el *Manifeste Dimensioniste*, redactado por el húngaro Charles Sirató, al que adhirieron artistas como Jean Arp, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky y Francis Picabia (Sirató 1936: 1). En el *Manifeste* se establece la extensión del arte a la cuarta dimensión y el texto menciona el nombre de Hermann Minkowski, quien fue el responsable de reformular la teoría de Albert Einstein en términos de una geometría tetradimensional para el espacio-tiempo. En la Asamblea de Ciencias Naturales de Alemania, celebrada en septiembre de 1908, Minkowski dictó una conferencia titulada “Espacio y tiempo” [*Raum und Zeit*], en la que concluía: “De ahora en adelante, el espacio por sí mismo, y el tiempo por sí mismo, están condenados a desvanecerse en meras sombras, y sólo una especie de unión de los dos preservará una realidad independiente” (Minkowski 1909: 75; trad. propia). Con la mención a Minkowski, los artistas del *Manifeste Dimensioniste* exhortan a las distintas expresiones artísticas a abandonar su dimensión natural y reclamar un espacio de mayor dimensionalidad. Así, por ejemplo, la literatura es invitada a “dejar la línea y entrar en el plano”, con los caligramas y tipogramas como ejemplos de esto; la pintura invadirá el espacio para convertirse en una “*peinture dans l'espace*” [pintura en el espacio] y la escultura adquirirá movimiento.

De todas maneras, los libros de Hinton sobre la cuarta dimensión fueron anteriores al *Traité* de Jouffret. Hacia la década de 1880, Hinton escribió un influyente libro sobre el tema, titulado *What Is The Fourth Dimension?* (véanse Hinton 1880 y 1884). Unos años más tarde publicaría un segundo libro, *A New Era of Thoughts* (Hinton 1888), donde acuñará el término “teseracto” [*tesseract*] para referir al hipercubo de cuatro dimensiones, una invención geométrica que aparecerá luego como recurso en diferentes obras de arte vanguardistas. En 1904, tres años antes de su muerte, Hinton publicó un libro más, también destinado a divulgar la idea de la cuarta dimensión:

The Fourth Dimension (Hinton [1904] 1910). En él, dedica un capítulo (IX) a la aplicación de la idea de la cuarta dimensión y su representación a la teoría kantiana de la experiencia. Las consideraciones de Hinton acerca de la compatibilidad de la idea de una cuarta dimensión con la filosofía de Kant tendrán una importante influencia sobre Borges.

La exposición de Hinton de la noción de cuarta dimensión se enfoca en la idea de una cuarta dimensión espacial y no en la idea del tiempo como la cuarta dimensión del entramado espacio-temporal. En relación con esto, quizá sea importante remarcar que los libros de Hinton fueron publicados antes de la aparición de la teoría especial de la relatividad de Einstein y Hinton murió un año antes de que Minkowski formulara la teoría de Einstein en términos de una geometría espaciotemporal de cuatro dimensiones (1908). Y aunque la idea del tiempo como una dimensión es muy anterior y ya había sido considerada incluso en la cultura popular, no fue sino hasta la aparición del trabajo de Minkowski que la asociación entre el tiempo y la cuarta dimensión cobraría un interés considerable. Borges, a diferencia de otros escritores contemporáneos que se fascinaron con la idea, prefirió mostrarse evasivo acerca de si esa nueva dimensión aludida correspondía o no al tiempo; aunque sus consideraciones sobre el tema dejan en claro que, al igual que Hinton, él pensaba en una dimensión espacial adicional.¹

En relación directa con esto, es interesante atender a que, por aquellos años, entre 1920 y 1940, en coincidencia con los movimientos vanguardistas, los físicos teóricos que se encontraban investigando la teoría general de la relatividad y sus posibles generalizaciones comenzaban a considerar seriamente la posibilidad de que, además de las cuatro dimensiones espacio-temporales, existiera en nuestro universo una dimensión espacial adicional y por alguna razón inaccesible. Theodore Kaluza, Oskar Klein y el mismo Einstein, entre otros, contribuyeron a la construcción de teorías que conducían a pensar que los cubos de Hinton podrían ser, quizá, algo más que una libre invención del intelecto (véanse Kaluza 1921: 966, Klein 1926: 516 y Einstein 1927: 23). Esta coincidencia de ideas en ámbitos tan distintos merece atención. En particular, el mismo año en que Einstein y Bergman consideraban que el artificio de la cuarta dimensión espacial ideada por Kaluza podría ser real (Einstein y Bergman 1938: 683), Borges escribía sobre la teoría de Einstein refiriéndose a la cuarta dimensión como un espacio extendido y no como tiempo.

¹ Esto es así, aun cuando podamos encontrar referencias a la cuarta dimensión como temporal: “De cuarta dimensión, que es la memoria”, escribe Borges en su poema *Adrogué* (Borges 1974: 842).

[E]l continuo [espacio-tiempo] físico es, según nuestra experiencia, de cuatro dimensiones. Sin embargo, mostraremos que es posible asignar algún significado a la quinta coordenada sin contradecir el carácter tetradimensional fundamental del continuo físico (Einstein y Bergman 1938: 683; trad. propia).

Como recurso creativo, la idea de la cuarta dimensión abre un espacio; podemos decir que la cuarta dimensión es un espacio abierto del que brotan cuerpos tetradimensionales capaces de realizar contorsiones imposibles. Aquello que a lo largo de la cuarta dimensión se desplaza y atraviesa nuestro mundo tridimensional, irrumpe en él, brota en él, aparece. De manera análoga, aquello que en la cuarta dimensión gira, en nuestro mundo tridimensional se refleja especularmente y pasa a pertenecer a ese otro lado del espejo. Los tesseractos de Hinton no son sino foliaciones tridimensionales de hiperfiguras inasequibles, formas geométricas de las cuales nosotros sólo experimentamos escorzos incompletos, así como las sombras son secciones imperfectas de los objetos tridimensionales que conocemos –en un sentido kantiano del término. Ese brotar en el espacio es lo que habilita escenas imposibles que en nuestro mundo jamás ocurren; esto les da a estas aparentes fantasmagorías un origen geométrico y racional, lo que provee a la literatura fantástica de un recurso extraordinario. No es en vano que Borges haya mencionado a Hinton en su algebraico y fantástico *Tlön* (Mata 2000: 126 ss.). Pero, de manera más o menos explícita, Hinton aparece muchas otras veces a lo largo de la obra de Borges. Sus tesseractos y su interpretación de la doctrina kantiana pueden ser descubiertos en sus cuentos, en columnas de periódicos, en alguno de sus poemas, en sus selecciones de textos para colecciones, en prólogos y hasta en cartas a sus allegados: en noviembre de 1920, en una carta dirigida a Maurice Abramowicz, Borges ya confesaba: “Como ultraísta y kantiano, creo en la cuarta dimensión” (Zavala Medina 2012: 1; véanse Cajero Vázquez 2008: 83 y 2014: 231).

2. LA CUARTA DIMENSIÓN, KANT Y LOS ESPEJOS

Hacia finales del siglo XIX, la idea de la cuarta dimensión del espacio rápidamente adquirió popularidad y dejó de ser exclusiva del ámbito de las ciencias físico-matemáticas. En 1884 aparece el famoso libro de Edwin Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (Abbott 1884), y en 1896 Herbert G. Wells publica su cuento lisérgico *The Plattner Story* (Wells 1896), que trata precisamente de un viaje a la cuarta dimensión. Wells, aunque sin mencionar su nombre, invoca allí la magia de August F. Möbius al relacionar las reflexiones especulares con rotaciones en un espacio tetradimensional. Esto lleva a inferir que Plattner ha viajado a otra dimensión y ha regresado con el corazón del lado derecho: “la curiosa inversión de los lados derecho e izquierdo de Plattner es prueba de que se ha mudado de nuestro espacio a lo que se

llama la cuarta dimensión y que ha regresado nuevamente a nuestro mundo” (1896: 11; trad. propia), escribe Wells. En *Otras inquisiciones*, Borges describe el viaje de Plattner, mas no como un regreso de la cuarta dimensión, sino como un regreso “de la otra Vida”. Como veremos más adelante, la lectura de *The Plattner Story* se vuelve imprescindible para entender adecuadamente la forma en que Borges concebía la cuarta dimensión espacial a la que Hinton aludía. Y esto no es sólo debido al acto de confusión deliberada entre lo onírico y lo especular –“Que haya sueños es raro, que haya espejos” (Borges 1998: 9)– sino también a la insistencia en entender el reflejo como aquello que “prolonga este vago mundo incierto”. Borges ya había mencionado *The Plattner Story*, la cuarta dimensión y los espejos en *Un resumen de las doctrinas de Einstein* (1938). Comenta allí:

En *El caso Plattner* [*The Plattner Story*] de Wells, un hombre es arrebatado a un mundo de espantos; al regresar, advierten que es zurdo y que tiene el corazón del lado derecho. En otra dimensión lo habían invertido íntegramente, igual que en los espejos. (Borges 1938: 97)

Pero volvamos a Hinton. La cuarta dimensión se intuye en la obra de Borges en sus menciones al matemático inglés. Se ha señalado muchas veces la referencia tangencial a ese nombre en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*:

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita de Gunnar Erfjord en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Preto, la carta elucidaba enteramente el misterio de *Tlön*. (Borges 1944: 15-25)

No sólo allí aparecerá Hinton en la producción de Borges. El inglés será uno de los autores elegidos en la colección de lecturas fantásticas titulada *La biblioteca de Babel* (1988). Borges había seleccionado y prologado el volumen de *Relatos científicos* con los textos de Hinton sobre la cuarta dimensión. Además, Borges había ya mencionado a Hinton varios años antes, en un fragmento escrito en 1934 para el diario *Crítica* y titulado precisamente “La cuarta dimensión”. Escribió allí:

Hacia 1670, el plotiniano inglés Henry More² usó la frase “cuarta dimensión”, acaso por primera vez en el mundo. No importa lo que quiso comunicar; lo memorable es el contacto genial de esas dos palabras, antes no combinadas. La fórmula intrigó; los hombres no la dejaron morir. Justificar esa conexión de dos términos acaso incompatibles fue, con el tiempo, una de las obligaciones del

² Henry More (1614-1687) fue un filósofo neoplatónico de la escuela de Cambridge contemporáneo de Isaac Newton.

geómetra. Kant, hacia 1768, estudió ese problema [...] Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo. (Borges 1934: 4)

Aunque no lo especifique, muy probablemente Borges se esté refiriendo aquí a las especulaciones teológicas de Henry More en su *The Immortality of the Soul* (1659), donde se menciona “el cuarto modo” en referencia a la cuarta dimensión del espacio. Esta interpretación se ve sustentada por el hecho de que, en otra ocasión, Borges afirmará que las razones que impulsaron a More a pensar en la cuarta dimensión “fueron de naturaleza metafísica, no geométrica” (Borges 1934: 4). Ahora bien, mucho más curiosa e importante que la mención a More es la referencia a Kant. Ésta es singular debido a la fecha a la que Borges remite: 1768. Esta fecha es anterior a la publicación de la primera versión de la *Crítica de la razón pura* (1781); esto es, la fecha referida por Borges está comprendida en el llamado período precrítico de la biografía intelectual de Kant, un período durante el cual las consideraciones metafísicas del filósofo de Königsberg incluían la posibilidad de la existencia de muchos mundos [*Millionen Welten*] con diferentes dimensionalidades espaciales. Ya en su primer libro, *Ideas para la verdadera valoración de las fuerzas vivas*, aparecido en 1749, Kant había considerado la tridimensionalidad como un atributo contingente del espacio, y esto lo llevó a conjeturar la existencia de otros mundos con más de tres dimensiones (Kant [1749] 2015b: 8-12).

Kant sostuvo ideas similares al menos hasta 1770, cuando publicó su *Disertación sobre la forma y los principios del mundo sensible y el inteligible* (Kant [1770] 2014). En 1768, año al que Borges hace referencia en su artículo sobre la cuarta dimensión, Kant publicó *La primera razón de la diferencia entre direcciones en el espacio* (Kant [1768] 1992b: 361-372), ensayo en el que pretende refutar la noción leibniziana del espacio relacional³ recurriendo a la diferencia inherente entre las llamadas “contrapartes incongruentes”, *i.e.*, pares de cuerpos geométricos tridimensionales especulares que no pueden ser yuxtapuestos (Kant, KrV). Nuevamente, los espejos. Es posible columbrar

³ El argumento propuesto por Kant es interesante y podemos resumirlo así: nos propone pensar en una mano derecha y una mano izquierda, dos figuras con una quiralidad definida. Por un lado, tenemos que esas manos son una la contraparte incongruente de la otra; es decir, sería imposible yuxtaponerlas aunque las rotásemos en el espacio. Por otro lado, las dos manos serían indistinguibles entre sí si sólo recurriésemos en su descripción a la relación que en el espacio toman sus partes constitutivas: yemas, uñas, líneas, pulgares, índices, venas, vello. Para distinguir entre ambas manos sería necesario algo más que la mera relación entre las posiciones de sus partes. Sin algo más que eso no nos sería posible dar cuenta de la diferencia, por todos conocida, que una mano izquierda presenta con la derecha. De esto, concluye Kant, se deriva que es necesario anclar el objeto quiral en el espacio absoluto para que le sirviese de referencia. Solo así sería posible describirlo en toda su naturaleza. Este argumento kantiano fue luego reconsiderado y criticado por muchos otros filósofos; entre los más notables, Wittgenstein y Gilles Deleuze.

que Borges se refería al trabajo de Kant sobre la *diferencia entre direcciones en el espacio*. Esto marcaría una diferencia con Hinton, quien centraba sus consideraciones acerca de la dimensionalidad del espacio y la filosofía kantiana en la gnoseología del período crítico y no, como Borges, en la metafísica del período precrítico. Escribió Hinton en *The Fourth Dimension*:

Debido a una expresión en la *Crítica*, la autoridad de Kant se aduce a veces contra la asunción de más de tres dimensiones del espacio. Sin embargo, me parece que toda la tendencia de su teoría se encuentra en la dirección opuesta y apunta a una perfecta dualidad entre dimensión y posición en una dimensión. (1912: 119; trad. propia)

Según Hinton, el isomorfismo que Kant propone entre el concepto de dimensión y la necesidad de especificación de una posición en el espacio para establecer un orden entre los objetos de nuestra experiencia no representa una cancelación de la posibilidad de más dimensiones, sino que, por el contrario, habilita a pensar de esas dimensiones adicionales de la manera adecuada.

Hay varios expertos en la obra madura de Kant que consideran muy legítimo aceptar la posibilidad de una cuarta dimensión en el marco de la filosofía trascendental. Mario Caimi considera⁴ que Kant admite esa posibilidad en la *Crítica de la razón pura* cuando escribe:

No se puede dar ulterior fundamento [de que tengamos precisamente esas categorías y no otras] tal como [no se puede darlo] de por qué tenemos precisamente estas funciones para juzgar, y no otras, ni de por qué el tiempo y el espacio son las únicas formas de nuestra intuición posible. (Kant, KrV B 146)

Kant está admitiendo aquí, interpreta Caimi, que no hay nada que se oponga a variaciones de esas formas de la intuición, aunque no estén a nuestro alcance.

Hinton consideraba que la doctrina kantiana era compatible con las variedades multidimensionales y las geometrías no-euclidianas; llegó a afirmar que los verdaderos sucesores de Kant no fueron los idealistas alemanes sino Carl F. Gauss y Nikolái Lobachevsky. Borges, por su parte, parece haber reparado en otro aspecto de las meditaciones de Kant sobre el espacio, a saber, en la relación entre la existencia de imágenes especulares –contrapartes incongruentes, en términos kantianos– y la existencia de una cuarta dimensión, algo que ya había leído de Wells. Dijimos ya: en *There are*

⁴ El autor le agradece a Mario Caimi por conversaciones acerca de este punto.

more things, texto de 1974 que dedica a la memoria de Lovecraft, Borges mencionará “los falaces cubos de Hinton o las bien concertadas pesadillas del joven Wells”. Esto muestra que la interpretación, que sostiene que Borges asociaba la idea de una cuarta dimensión con la dextrocardia de Plattner o con la equivalencia entre cuerpos geométricos quirales, es una interpretación adecuada.

3. BORGES Y LA CUARTA DIMENSIÓN

Volviendo al texto “La cuarta dimensión”, publicado en un suplemento del diario *Crítica* el 28 de julio de 1934 (véase Zangara 1995), cabe mencionar que éste reapareció dos años más tarde firmado con el pseudónimo de Daniel Haslam y con el título “Nota sobre la cuarta dimensión”. Y a partir de ese artículo en *Crítica*, las referencias a Hinton y a la cuarta dimensión seguirán apareciendo en los textos de Borges. En *Otras inquisiciones* (1952) la cuarta dimensión reaparece y el nombre de Kant es mencionado como ejemplo del espíritu platónico que cree en ella. En su comentario “Sobre el doblaje”, leemos sobre el tesseracto de Hinton: “los geómetras del siglo XIX [engendraron] el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico” (Borges 1974: 283-284). La cuarta dimensión del espacio aparece también en “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto”, en las palabras de Dunraven (véase Borges 1974: 604). La multidimensionalidad también referida al tiempo aparece en “El tiempo y J. W. Dunne”: “esos innumerables lújelos íntimos no caben en las tres dimensiones del espacio pero sí en las no menos innumerables dimensiones del tiempo [...] Ninguno de los cuatro libros de Dunne deja de proponer infinitas dimensiones de tiempo” (Borges 1974: 247). En “Alguien sueña”, Borges escribe: “¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice? [...] Ha soñado la música, que puede prescindir del espacio. [...] Ha soñado una cuarta dimensión” (Borges 1989b: 471). Aquí se deja ver su refutación a la doctrina kantiana que establece que el espacio es un *a priori*, una forma pura de la intuición. No fueron pocas las veces que Borges refutó la afirmación de que el espacio es una forma pura de la sensibilidad: para Borges, a diferencia del tiempo, el espacio no es un *a priori*, en cuanto es posible pensar un mundo sin él – mas no sin tiempo. Es así como debemos entender la referencia de “la música, que puede prescindir del espacio [mas no del tiempo].” Kant sobrevuela ésta y acaso todas las referencias de Borges a la cuarta dimensión.

Como si se tratara de dejar en claro la importancia de esta idea, las referencias a la cuarta dimensión en los textos de Borges siguen agregándose: el poema platónico de

Robert Bridges *The Fourth Dimension* es mencionado por Borges en “El ruiseñor de Keats” (Borges 1989a: 95), y en “Nueva refutación del tiempo” cuenta la cuarta dimensión entre los “objetos imaginarios” (Borges 1974: 718). Al comentar *Mathematics and the Imagination*, de Edward Kasner y James Newman, Borges vuelve a mencionar “la cuarta dimensión que entrevió More y que declara intuir Howard Hinton” (Borges 1974: 276) y, en el prólogo de una edición de *Mystical Works* de Swedenborg, escribe: “Rasgo curioso que sugiere la cuarta dimensión, que Henry More ya había prefigurado: los ángeles, en cualquier sitio que estén, siempre miran de frente al Señor” (Borges [1972] 1982: 1), sugiriendo nuevamente la relación entre rotaciones tetradimensionales y reflexiones especulares. En *There are more things* leemos también: “Hinton, que quiere demostrar la realidad de una cuarta dimensión del espacio” (Borges 1975: 67). Y, en el comienzo de *El libro de arena*, la idea de las hiperfiguras de Hinton aparece: “La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes” (Borges 1975: 169). En “Un resumen de las doctrinas de Einstein” precisa: “No sabemos si hay hipercubos, pero sabemos que cada una de esas figuras está limitada por ocho cubos, por veinticuatro cuadrados, por treinta y dos aristas y por dieciséis puntos” (véase Borges 1986: 277).

Es imposible no atender a la influencia de Hinton y Wells en estas tantas referencias a tesseracts, espejos y filósofos. Aun así, es importante tener en cuenta que Borges tuvo a la mano muchas otras inspiraciones para sus aventuras hipergeométricas. Algunas de esas influencias vendrían de sus coterráneos: seguramente Borges no desconocía el “Ensayo para una nueva cosmogonía” en *Las fuerzas extrañas*, donde Lugones previene: “y quizá más pronto de lo que se cree, las especulaciones sobre la cuarta dimensión del espacio puedan darnos un esquema del origen de nuestra geometría” (Lugones 1906: 211). Tampoco pudieron ser desconocidas por Borges las meditaciones sobre la cuarta dimensión de Adolfo Bioy Casares: en un fragmento de una conversación, Tomás Barna le pregunta a Bioy Casares: “¿Y el tiempo? ¿Existe realmente el tiempo?”, a lo que éste responde: “¿Será la cuarta dimensión, o no lo será?” (Bioy Casares 1997: s/p). Es sencillo imaginar que la cuarta dimensión apareció con frecuencia en las conversaciones sobre Henri Bergson que Bioy y Borges mantuvieron durante sus colaboraciones en los años cuarenta. Por aquel entonces, la idea ya aparecía con frecuencia en la literatura: Leopoldo Marechal, para quien la cuarta dimensión tenía una carga poética, escribía en *Adán Buenosayres*: “[L]a magia del terreno en que nos íbamos adentrando y entre cuyos límites el espacio y el tiempo cobraban, al parecer, otras dimensiones” (Marechal [1948] 2020: 263).

4. LAS ESCENAS QUE EN EL MUNDO JAMÁS SON

La cuarta dimensión como recurso literario estaba presente en la literatura fantástica desde hacía varias décadas; al menos, desde mediados del siglo XIX. Borges no fue sino un heredero y lector de esta idea. Algunos otros escritores en cuyas obras la idea de una cuarta dimensión aparece explícitamente son Edgar A. Poe, Fiódor Dostoievski, José Echegaray, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Antón Chéjov, Marcel Proust, Howard Lovecraft, Scott Fitzgerald (véanse Minow-Pinkney 2017, Manning 1910: 83; Brodetsky 1922: 474 y Hull 2006: 10). La cuarta dimensión sirvió de cantera inagotable a la especulación filosófica y artística desde siempre; no obstante, este recurso no fue plenamente explorado sino hasta mediados del siglo XIX. A partir de entonces, muchas obras literarias, y de variados géneros, recurren a la cuarta dimensión como mecanismo para articular contorsiones fantásticas dentro de los marcos de una invocada racionalidad que la época demandaba. Ya mencionamos los casos de Poe y de Wells. En *El fantasma de Canterville*, Wilde escribió: “Evidentemente, no había tiempo que perder, así que, adoptando apresuradamente la cuarta dimensión del espacio como medio de escape, desapareció a través del revestimiento de madera y la casa se quedó en silencio” (Wilde [1887] 2001: 5; trad. propia). Borges ideó un escapismo similar: “mediante la cuarta dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros” (Borges 1986: 277).

Muchas eran las obras literarias que por aquellos años hablaban de las otras posibles formas geométricas del mundo; el encendido discurso de Iván Karamazov es uno de los ejemplos más ilustrativos de ello:

Tengo una mente terrenal euclidiana, y ¿cómo podría resolver problemas que no son de este mundo? Y te aconsejo que tampoco pienses nunca en eso, mi querido Alyosha, especialmente en Dios, si existe o no. Todas esas preguntas son completamente inapropiadas para una mente creada con una idea de sólo tres dimensiones. (Dostoievski [1880] 2011: 237)

Hacia los últimos años del siglo XIX, con la moda de las llamadas ciencias ocultas y la literatura de fantasmas, la idea de la cuarta dimensión apareció con mayor frecuencia y, así, las referencias en ese género se acumulan hasta hacer su enumeración inabarcable. Incluso hubo autores que creyeron en esas historias: casos notables son los de Arthur Conan Doyle y Piotr Ouspensky. Desde el comienzo y durante toda la primera mitad del siglo XX, las referencias a la cuarta dimensión en la literatura se seguirían agrupando. En *Los herederos*, de Conrad y Ford Hueffer, leemos: “Escuché la naturaleza de la cuarta dimensión, escuché que era un plano habitado, invisible a nuestros

ojos, pero omnipresente” (Conrad y Hueffer 1901: 9; trad. propia). Proust, en *En busca del tiempo perdido*, recurre a la idea de lo que hoy llamamos espacio-tiempo –misma idea a la que probablemente se había referido sesenta años antes Poe cuando, en *Eureka*, escribió que “el espacio y la duración son uno” (Poe 1848: 117; trad. propia).

En *Hermosos y malditos*, Scott Fitzgerald describe vaivenes tetradimensionales en sus embriagantes descripciones de la embriaguez: “Le pareció [a ella] que todo en la habitación se tambaleaba en grotescos giros cuatridimensionales a través de planos que se cruzaban de un azul nebuloso” (Fitzgerald 1922: 241; trad. propia). En *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, leemos a Koróviev decir:

Quien conozca bien la quinta dimensión puede ampliar cualquier cuarto todo lo que quiera y sin ningún esfuerzo y además le diré, mi querida señora, que hasta unos límites incalculables [...] Aunque Margarita no había dicho ni una palabra sobre la quinta dimensión y el que lo decía todo era Koróviev, se echó a reír con desenfado. (Bulgákov [1967] 2001: 76)

Lovecraft escribió: “la geometría del lugar del sueño que vio era anormal, no-euclidiana y olía repugnantemente a esferas y dimensiones distintas de las nuestras”, y en *The Cantos*, Ezra Pound escribió: “La cuarta; la dimensión de la quietud. Y el poder sobre las bestias” (Pound 1993: 245; trad. propia). Quizá quepa incluir uno de los experimentos más interesantes en relación con las dimensiones y los personajes: *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell.

Todos estos casos sirven para ejemplificar lo que decíamos acerca del tema de la cuarta dimensión espacial en cuanto recurso literario que permite articular contorsiones fantásticas sin la necesidad de abandonar la pretensión de racionalidad que imperaba en la ficción de fines del siglo XIX. Se trata de una fantasía formalizable, arcana, pero algebraicamente arcana; una idea que, como decía Borges, enriquece al mundo. Es así que la cuarta dimensión es sugerida, también, por las contorsiones imposibles a las que se somete al espacio tridimensional en los escorzos de Maurits Cornelis Escher. Se manifiesta, igualmente, en la incomodidad que sentimos ante esas geometrías prohibidas y es el espacio al que nos empuja la necesidad de darles sentido. La cuarta dimensión es un tácito inaccesible que, intuimos, habilitaría las escenas que en nuestro mundo jamás son. Un formidable recurso para el arte.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La influencia de Hinton en la obra de Borges fue estudiada en detalle por muchos especialistas. Nuestro modesto aporte al estudio de este tema es haber advertido la importancia que para Borges tuvo del problema kantiano de las contrapartes incongruentes, y cómo la articulación de las lecturas de Hinton, de Kant y de Wells contribuyeron en gran medida a la forma en que Borges entendió la idea de la cuarta dimensión del espacio, una idea que aparecerá a lo largo de su obra en muchas ocasiones.

Los escritos de Hinton sobre la cuarta dimensión causaron gran impresión en Borges. En sus textos, en especial en su libro de 1904, Hinton insiste en mostrar cómo la idea de una cuarta dimensión del espacio no se encuentra reñida con la gnoseología kantiana expuesta en *La crítica de la razón pura*. Es muy probable que Borges haya tomado de Hinton la idea de una relación entre la cuarta dimensión y la filosofía de Kant; aun así, Borges y Hinton repararon en aspectos diferentes de dicha relación. La clave para entender de qué manera Borges relacionaba la cuarta dimensión del espacio con la filosofía kantiana se encuentra en una intrigante fecha: 1768. En su texto “La cuarta dimensión” de 1934, como ya fue mencionado, Borges refiere a meditaciones que Kant habría tenido acerca de la cuarta dimensión del espacio hacia el año 1768, durante el período precrítico y más de diez años antes de la aparición de la primera versión de la *Crítica de la razón pura* (1781). 1768 es el año en que Kant publica su texto *La primera razón de la diferencia entre direcciones en el espacio*, un breve ensayo en el que expone su célebre argumento de la mano izquierda y la mano derecha; es decir, su intento de refutación del espacio relacional de Leibniz mediante la observación de la existencia de figuras geométricas enantiomorfas, es decir, de pares de figuras especulares que no pueden ser superpuestas mediante una rotación en el espacio tridimensional. Dos figuras enantiomorfas, o quirales, no pueden transformarse una en la otra mediante un giro en el espacio tridimensional, pero sí podrían hacerlo si les fuese dado girar en un espacio con una cuarta dimensión.

Esta posibilidad había sido observada por muchos: Möbius, Wells, Wittgenstein hicieron uso de esa idea. Para Borges, esto venía a abrir un túnel entre la idea de la cuarta dimensión y ese inhabitable espacio de reflejos que se encuentra al otro lado de los cristales. Esto permite ver una diferencia esencial entre la forma en que Borges y Hinton asociaron la cuarta dimensión con el pensamiento de Kant. Mientras Hinton dedicó sus esfuerzos a mostrar la compatibilidad entre la geometría tetradimensional y el idealismo trascendental, Borges reparó en las meditaciones del período precrítico sobre la relación entre la cuarta dimensión y los espejos. Hinton atendió a la gnoseología de Kant; Borges, a su metafísica.

REFERENCIAS

- ABBOTT, Edwin (1884), *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (Oxford: Blackwell).
- BIOY CASARES, Adolfo (1997), “Conversando con Bioy Casares: Una invitación al viaje”, *La máquina del tiempo. Una revista de literatura*, 1: s/p.
- BORGES, Jorge Luis (1934), “La cuarta dimensión”, *Revista Multicolor*, 40: 4-5.
- ____ (1938), “Un resumen de las doctrinas de Einstein”, *El Hogar*, 1513, 34: 97-98.
- ____ (1944), *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Buenos Aires: Editorial Sur).
- ____ (1974), *Obras completas: 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé).
- ____ (1975), *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé).
- ____ [1972] (1982), *Prólogo a Sig Synnestvedt, Swedenborg, testigo de lo invisible* (Buenos Aires: Marymar).
- ____ (1986), *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»*, ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (Barcelona: Tusquets).
- ____ (1989a), *Otras Inquisiciones. Obras Completas 2* (Buenos Aires: Emecé).
- ____ (1989b), *Obras completas: 1975-1985* (Buenos Aires: Emecé).
- ____ (1998), *El Hacedor* (Madrid: Alianza Editorial).
- BRODETSKY, Selig (1922), “The fourth dimension simply explained”, *Nature*, 109: 474-475.
- BULGÁKOV, Mikhail [1967] (2001), *The Master and Margarita* (Nueva York: Penguin).
- CAJERO VÁSQUEZ, Antonio (2008), “Infinito y cuarta dimensión en ‘There are more things’”, *Variaciones Borges*, 26: 83-96.
- ____ (2014), “Reseña de ‘Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica’ de Daniel Zavala Medina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62, 1: 231-235.
- CONRAD, Joseph y HUEFFER, Ford (1901), *The Inheritors, an extravagant story* (Nueva York: Doubleday Page).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor [1880] (2011), *Los hermanos Karamázov*, trad. de Augusto Vidal Roget (Madrid: Alianza).
- EINSTEIN, Albert (1927), “Kaluzas Theorie des Zusammenhanges von Gravitation und Elektrizität”, *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Physikalisch-mathematische Klasse*, 1, 5-6: 23-30.
- EINSTEIN, Albert y BERGMAN, Peter (1938), “Generalization of Kaluza’s theory of electricity”, *Annals of Mathematics*, 39: 683-701.
- FITZGERALD, Scott (1922), *Beautiful and Damned* (Nueva York: Scribner).
- JOUFFRET, Espirit [1903] (2022), *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions* (Legare Street Press).
- HINTON, Charles (1880), “What is the fourth dimension?”, *The University Magazine: A Literary and Philosophic Review*, 1, 1: 15-34.

- ____ (1884), *What is the fourth dimension?* (Londres: Swan Sonnenschein & Co.).
- ____ (1888), *A New Era of Thoughts* (Londres: Swan Sonnenschein & Co.).
- ____ [1904] (1912), *The Fourth Dimension* (Londres: George Allen & Co.).
- ____ (1988), *Relatos científicos*, Prólogo de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Ediciones Siruela, Colección “La biblioteca de Babel” dirigida por Jorge Luis Borges).
- HULL, Thomas (2006), “H.P. Lovecraft: A Horror in Higher Dimensions”, *Math Horizons*, 13, 3: 10-12.
- KALUZA, Theodor (1921), “Zum Unitätsproblem der Physik”, *Sitzungsberichte Preußische Akademie der Wissenschaften*, 69: 966-972.
- KANT, Immanuel (1992a), *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant. Theoretical Philosophy, 1755-1770*, ed. y trad. de David Walford en colaboración con Ralf Meerbote (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (1992b), *Concerning the ultimate ground of the differentiation of directions in space*, trad. de David Walford en colaboración con Ralf Meerbote, en Kant (1992a: 361-372). [Edición original: “Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume”, *Wöchentliche Königsbergische Frag- und Anzeigungs-Nachrichten*, 6-8, 1768].
- ____ (2014), *La «Dissertatio» de 1770. Sobre la forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, introducción y edición bilingüe de Ramón Ceñal (Madrid: Encuentro). [Edición original: *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis. Dissertatio pro logo professionis log. et metaph. ordinariae rite sibi vindicando, quam exigentibus statutis academicis pu lice tüebitur*, Königsberg: Johann Jakob Kanter, 1770].
- ____ (2015a), *Natural Science*, ed. de Eric Watkins, trads. de Lewis White Beck, Jeffrey B. Edwards, Olaf Reinhardt, Martin Schönfeld y Eric Watkins (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2015b), *Thoughts on the true estimation of living forces and assessment of the demonstration that Leibniz and other scholars of mechanics have made use of in this controversial subject, together with some prefatory considerations pertaining to the force of bodies in general*, trad. de Jeffrey B. Edwards y Martin Schönfeld, en Kant (2015a: 1-155). [Edición original: *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte und Beurtheilung der Beweise, deren sich Herr von Leibniz und andere Mechaniker in dieser Streitsache bedient haben, nebst einigen vorhergehenden Betrachtungen, welche die Kraft der Körper überhaupt betreffen*, Königsberg: Martin Eberhard Dorn, 1746].
- ____ (2022), *Crítica de la razón pura* [KrV], trad. de Mario Caimi (Buenos Aires: Colihue Clásica). [Edición alemana: *Kritik der reinen Vernunft*, ed. de Jens Timmermann, con una bibliografía de Heiner Klemme, Berlín: Meiner, 1998].
- KLEIN, Oskar (1926), “The Atomicity of Electricity as a Quantum Theory Law”, *Nature*, 118: 516-517.
- LUGONES, Leopoldo (1906), *Las fuerzas extrañas* (Buenos Aires: Moen).
- MANNING, Henry Parker (1910), “The Fourth Dimension Simply Explained: A collection of essays selected from those submitted in the Scientific American's Prize Competition, Forgotten Books”, *Nature*: 83-84.
- MARECHAL, Leopoldo [1948] (2020), *Adán Buenosayres* (Barcelona: Roman).
- MATA, Rodolfo (2000), *El papel de la ciencia en las vanguardias latinoamericanas*, tesis para obtener el grado de Doctor en Letras (México: Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado). [Disponible en <https://bit.ly/40iE2x9>]
- MINOW-PINKNEY, Makiko (2017), *Virginia Woolf and December 1910: The Question of the Fourth Dimension* (Cambridge: Cambridge University Press).
- MINKOWSKI, Hermann (1909), “Raum und Zeit”, *Physikalische Zeitschrift*, 10: 75-88.
- POE, Edgar Allan (1848), *Eureka* (Nueva York: Putman).
- POUND, Ezra [1936-1969] (1993), *The Cantos* (Nueva York: New Direction Books).
- SIRATÓ, Charles Tamkó (1936), *Manifeste dimensioniste* (París: Librairie José Corti).
- WELLS, Herbert George (1896), “The Plattner Story”, *The New Review*, abril 1896.
- WILDE, Oscar [1887] (2001), *The Canterville Ghost* (Nueva York: Dover).
- ZAVALA MEDINA, Daniel (2012), *Borges en la conformación de la “Antología de la literatura fantástica”* (México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Porrúa).
- ZANGARA, Irma (1995), *Borges en Revista Multicolor* (Buenos Aires: Atlántida).

ESCRIBIR, DIBUJAR Y PENSAR

Diana Inés Pérez

Diana Inés Pérez

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Filosóficas (CONICET-SADAF)

Escribir, dibujar y pensar*

DOI: 10.36446/be.2025.70.409

Resumen

Este trabajo examina y profundiza en las tesis expuestas por Alva Noë en su reciente libro *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, en el cual se propone una novedosa concepción sobre el lugar del arte y la filosofía en el entramado de las prácticas humanas. El análisis se centra particularmente en el ejemplo de la escritura y su relación con el habla. En primer lugar, se exponen las ideas principales desarrolladas por Noë, con especial atención al capítulo dedicado a la escritura, y se señalan algunas dificultades inherentes a su planteamiento. En la segunda sección, apelando a la historia de la escritura, se argumenta que la problemática es más compleja de lo que Noë supone. A continuación, se explicitan diversas funciones de la escritura que el autor omite –o más precisamente, funciones asociadas al producto escrito, sin considerar el proceso de su elaboración–. Finalmente, la tercera sección avanza sobre algunas funciones adicionales de la escritura entendida como actividad, aspecto que permanece ausente en la propuesta de Noë.

Palabras clave

Alfabeto; Oralidad primaria; Origen del lenguaje; Mímesis; Teoría del involucramiento material

Writing, Drawing and Thinking

Abstract

This paper examines and expands upon the theses advanced by Alva Noë in his recent book *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*, in which he proposes a novel conception of the place of art and philosophy within the fabric of human practices. The analysis focuses particularly on the example of writing and its relation to speech. First, the central ideas developed by Noë are outlined, with special emphasis on the chapter devoted to writing, and several difficulties inherent in his approach are identified. The second section draws on the history of writing to argue that the issue is more complex than Noë suggests. Subsequently, various functions of writing omitted by the author are made explicit – more precisely, functions associated with the written product, without considering the process of its production. Finally, the third section advances some additional functions of writing understood as an activity, an aspect that remains absent in Noë's proposal.

Keywords

Alphabet; Primary Orality; Origin of Language; Mimesis; Material Engagement Theory

Recibido: 12/02/25. Aprobado: 04/04/25.

* El trabajo fue presentado en el VII Congreso de ALFAn, 29 de mayo al 1 de junio de 2024, Montevideo, Uruguay. Agradezco los comentarios hechos por los asistentes en dicha ocasión.

El uso común del término “escritura”, que los especialistas aplican indistintamente a cualquier forma de simbolización, ha contribuido a borrar los límites entre la oralidad primaria, que es una condición separada y distinta de la sociedad, y sus sucesoras, las sociedades protoalfabetizadas, las de alfabetización artesanal, las semialfabetizadas y las plenamente alfabetizadas.

Havelock [1986] 1996: 97

Escribimos con lápiz y papel o apretando teclas en nuestra computadora. La primera forma de escribir emparenta esta actividad con el dibujo: de hecho, el garabato infantil es predecesor de ambos tipos de actividades humanas. La posibilidad de escribir depende de haber recibido la educación necesaria para dominar una habilidad que incluye el conocimiento de un código, es decir, un sistema reglado de notación, pero también la habilidad motriz asociada. Y nunca aprendemos a escribir sin aprender al mismo tiempo a leer: escribir y leer van de la mano. Son actividades que han sido desarrolladas para adecuarse a las posibilidades motrices y visuales (o táctiles, en el caso del braille) de las que disponemos los seres humanos: tenemos que ser capaces de producir con la actividad de nuestro cuerpo (más las herramientas pertinentes) un producto –la escritura, la cosa escrita– que a su vez debe ser un objeto material que pueda ser leído por ojos (o manos, en el caso del braille) humanos. Así, las formas de escritura humanas están restringidas por nuestras capacidades sensoriomotoras de producción y de recuperación de información en lo escrito.

Cuando hablamos de la escritura pensamos en nuestra escritura, la escritura alfabética, o más genéricamente en la escritura glótica, es decir, la escritura que está diseñada para representar el lenguaje hablado¹ (que incluye la escritura ideográfica o logográfica, la silábica y la alfabética). Pero no es el único tipo de escritura del que disponemos: también hemos inventado la notación matemática, la musical, la química, la contabilidad, etc. Como sostiene Roy Harris (2000), hay una diferencia fundamental entre unas formas de escritura y otras. En el caso de la escritura glótica tenemos que ser hablantes de la lengua en cuestión para leer lo escrito: ese tipo de escritura nos

¹ También podemos cuestionar de qué hablamos cuando hablamos de “lenguaje (hablado)”. Voy a adoptar una caracterización muy mínima: basta que haya sonidos articulados que representen el mundo externo y posibilidad de recombinar estos sonidos, para que haya un lenguaje.

permite “escuchar adentro nuestro” el lenguaje escrito. Aun teniendo el mismo sistema notacional, el mismo alfabeto (como ocurre con nosotros, hablantes del español, y los hablantes del sueco, por ejemplo), si no conocemos la otra lengua no podemos leer. Por el contrario, el otro tipo de escritura es más universal, no depende de la posesión de uno u otro lenguaje natural en particular, sino de la “comprensión de los principios en los cuales está basada la notación” (Harris 2000: ix).² Y agrego yo: estos principios, por más complejos que sean, involucran un modo de adquisición mucho más acotado y universal que el que requiere una lengua natural (por ejemplo, estudiar una carrera universitaria), a diferencia de lo que pasa con la adquisición de las lenguas naturales, que solo en cierto período crítico se pueden adquirir como primera lengua, con todo lo que esto implica con respecto a las posibilidades de hablar, comprender y escribir una lengua dada.

En su reciente libro, *The Entanglement. How Art and Philosophy make us what we are* (2023), Alva Noë nos presenta sus ideas sobre el lugar del arte y la filosofía en el entramado de las actividades humanas y analiza diversos ejemplos, especialmente la danza, la pintura y la escritura. Su propuesta es atractiva y provocadora, y vale la pena discutirla. Considero que más allá de los aciertos de la idea general, su propuesta adolece de errores y dificultades en el caso del análisis de la escritura, porque la relación entre habla y escritura es bastante más compleja que como la expone. En el presente trabajo quiero centrarme en este aspecto de su propuesta. En primer lugar, voy a presentar las ideas centrales de Noë haciendo foco en el capítulo concerniente a la escritura. En la segunda sección mostraré, apelando a la historia de la escritura, por qué la cuestión es más compleja de lo que Noë supone. Seguidamente, trataré de explicitar las múltiples funciones de la escritura que Noë deja de lado (o más bien, las funciones de lo escrito, el producto, sin tomar en cuenta su proceso de elaboración). Finalmente, en la tercera sección intentaré avanzar en algunas funciones adicionales que tiene la escritura como actividad.

1. NOË SOBRE LA ESCRITURA

En *The Entanglement. How Art and Philosophy make us what we are*, Noë propone distinguir analíticamente dos órdenes de la vida humana: el primero es aquel al que pertenecen las actividades que realizamos, el segundo es aquel en el que reflexionamos sobre estas actividades, reflexión que a su vez reorganiza nuestras formas de actuar. En este segundo orden incluye a la par el arte y la filosofía: ambas prácticas nos per-

miten reflexionar y así reorganizar nuestras actividades cotidianas. Pero esta distinción, sostiene Noë, es sólo conceptual ya que los dos órdenes están entrelazados [*entangled*] y son inseparables: todo en nuestra vida está atravesado por ambos órdenes. El caso que menciona en primer lugar es el de la danza (capítulo 3), y hace una distinción usando los términos “*dancing*” para la actividad de primer orden y “*dance*” para la práctica de segundo orden. En este segundo orden ubica la coreografía, es decir, el conjunto de saberes prácticos (y eventualmente teóricos, en el caso de los profesionales) que articulan nuestra actividad de primer orden. La coreografía está entrelazada con la actividad de bailar: no podemos bailar sin hacer una u otra coreografía, sea conscientemente o sin pensar en ello. Aun un niño pequeño al moverse al son de la música ha visto a otros seres humanos haciéndolo y de una u otra manera imita algunos de esos movimientos y otros no. La coreografía nos permite pensar acerca de nuestra actividad, planificarla, pulirla, pero no es independiente de la actividad. Ninguna de las dos existe sin la otra.

Noë destina el capítulo 5 a aplicar esta idea general al lenguaje, que también considera un fenómeno del “*entanglement*” (2023: 72). En este caso, sostiene, la escritura constituye el segundo orden ya que permite la reflexión y reorganización de la actividad de primer orden: el habla.³ Su estrategia es oponerse a lo que llama la “visión simple” (2023: 73 ss.) que describe del siguiente modo: el lenguaje es la capacidad para hablar (el habla), y la escritura es el medio para representar el habla. Entre ellas no hay ninguna conexión interesante. El habla es biológica, un rasgo de nuestra especie, parte de la dotación genética y universal. La escritura es una invención cultural, una tecnología que existe hace unos miles de años.⁴ No necesitamos escribir para hablar y tampoco necesitamos la escritura para hacer poesía o una canción, es decir, literatura.⁵ Al igual que Noë, creo que el habla y la escritura están entrelazadas en aquellas culturas en que ambas capacidades están desarrolladas. O dicho de una manera más precisa, la adquisición de la escritura transforma las prácticas humanas, incluyendo al habla misma. Pero no sólo de la manera ni por las razones que esgrime Noë, sino de una forma mucho más compleja y multifacética. No es sólo porque nos permite reflexionar sobre

² Toda traducción al español de obras en cuya entrada bibliográfica no se indique traductor es propia.

³ Una cuestión que voy a dejar de lado en este trabajo es que Noë asocia escribir con la escritura literaria, es decir con la escritura como arte (o la escritura filosófica), aunque me parece obvio que no todo aquel que escribe está haciendo literatura o filosofía. Me voy a referir a la escritura como práctica humana independientemente de cuál sea la finalidad con la que se escribe.

⁴ Que el habla sea parte de nuestra dotación biológica tampoco es algo universalmente aceptado. Como explicaré más adelante, Merlin Donald (2004) argumenta que el habla también es un producto cultural, no genético, ni biológico. En este punto también fallaría la visión simple.

⁵ Por supuesto, mucho habría que decir sobre qué es exactamente aquello a lo que nos referimos con canción, poesía o literatura. En sentido estrecho, estas son invenciones posteriores a la escritura. En comprensiones más amplias, hay música, ritmo, sonidos articulados, etc. antes de que surgiera el habla (véase Mithen 2007).

el habla que la escritura nos transforma. Trataré de mostrar en este trabajo que hay una “conexión interesante” entre habla y escritura (contra la visión simple) mucho más interesante que la mencionada por Noë.

Es importante destacar que Noë se refiere una y otra vez a “nuestro” lenguaje. Pero nunca queda claro a quienes abarca con ese “nosotros”. Uno podría pensar que a todos los seres humanos, pero no parece ser así y, en realidad, la referencia del “nosotros” es fluctuante. Sin duda, es más acertado sostener que, en principio, “nuestro lenguaje” refiere al lenguaje que usamos los seres humanos del siglo XXI pertenecientes a la cultura occidental. Este lenguaje es, efectivamente, el fruto del entretreído entre escritura y habla. Pero no es cierto que todo lenguaje contemporáneo sea un entretreído de este tipo (sigue habiendo culturas puramente orales), y tampoco es cierto que nuestros ancestros no hayan hablado antes de escribir, como sugiere Noë. Según señala, el *homo sapiens* existe desde hace 200.000 años, pero somos humanos modernos desde hace 50.000. Su hipótesis es que todo surgió al mismo tiempo hace 50.000 años, incluso la escritura y el habla (además de otros aspectos relevantes que nos hacen los humanos que somos, como los rituales funerarios, el arte en general, esto es, la música y la danza, además de las cuevas pintadas y la capacidad simbólica o representativa). Sin embargo, hasta donde mis conocimientos llegan, no hay ninguna fuente que avale la idea de que en esos 150.000 años anteriores no hubo habla.⁶ De hecho, dado lo que podemos reconstruir de las formas de vida organizadas de los grupos homínidos del paleolítico, parece que debe de haber habido mucho antes alguna forma de comunicación que permitiera actividades cooperativas y, si Steven Mithen (2007) tiene razón, también existió alguna forma de lenguaje “Hmmm” (holístico, manipulativo, multimodal, musical y mimético) entre otras especies de homínidos distintas del *sapiens* (más específicamente el *homo ergaster*, el *homo heidelbergensis* y el *homo neanderthalensis*). Lo que sólo el *homo sapiens* posee es un lenguaje composicional y referencial que, según la hipótesis que defiende Mithen, surgió –por un proceso de segmentación a partir del lenguaje Hmmm– hace por lo menos 100.000 años. Si estas reconstrucciones arqueológicas son correctas, los “humanos modernos” no surgimos repentinamente hace 50.000 años con la capacidad de hacer casi al mismo tiempo muchas cosas (pintar, bailar, hablar y escribir), que los *homo sapiens* anteriores (e incluso otras especies de *homo*) no podían hacer antes. La historia efectiva del surgimiento de los

⁶ Ni que en esos 150.000 años no hubo rituales funerarios. Donald, por ejemplo, sostiene que desde hace 200.000 años hay tumbas y casas, además de herramientas sofisticadas; Mithen, por otra parte, señala que había danza y música.

“humanos modernos” es mucho más compleja, y considero que es fundamental revisar los detalles para entender exactamente en qué consiste el entretreído en el que estamos enredados.

Pero, regresando a las ideas que presenta Noë, vemos que una página después de haber afirmado que todo surgió al mismo tiempo, concede que el habla es anterior a la escritura. Sin embargo, hace una aclaración para matizar su cambio: afirma que “nuestro” concepto de lenguaje, y por lo tanto nuestra experiencia vivida al hablar y usar el lenguaje, es dependiente de la escritura. Nuevamente se me presenta un inconveniente con el posesivo “nuestro”, especialmente porque el argumento presentado se centra en la experiencia de un hablante y escritor del inglés, haciendo hincapié en las técnicas de deletreo [*spelling*] que son fundamentales en la enseñanza de la lengua inglesa. Sin embargo, esa “experiencia vivida al hablar y escribir” en español es bien diferente porque no todas las lenguas son igualmente transparentes (Dehaene 2014). El español se encuentra entre las más transparentes, por lo que la enseñanza de la escritura no supone ejercicios y competencias de deletreo, como el inglés. Así, la “experiencia vivida” del español no supone este tipo de técnicas y prácticas, lo cual no quiere decir que el haber aprendido a escribir nuestra lengua no haya generado cambios en nuestras experiencia al hablar español. Pero es importante mirar los detalles: el deletreo no juega ningún papel para nosotros (hablantes de español), así que, ¿qué es exactamente lo que aprender a escribir nos genera y en qué medida y cómo altera nuestra experiencia vivida de la lengua? Dado que las prácticas de enseñanza de lecto-escritura no son las mismas en todas las lenguas, ¿habrá algo común a todas ellas en lo que la escritura misma –sea la que fuera, el hecho de escribir la propia lengua– modifique las prácticas lingüísticas? ¿Qué es exactamente? Lamentablemente no hay nada en el texto de Noë que me permita avanzar en la respuesta a estas preguntas.

Finalmente, cuando Noë trata de articular una respuesta acerca de en qué consiste exactamente esta reflexión sobre el lenguaje que la escritura permite, sostiene algo a todas luces insatisfactorio: que el lenguaje hablado no es una actividad gobernada por reglas, sino que los hablantes son usuarios de reglas que ellos mismos generan y revisan constantemente para evitar ser mal comprendidos (2023: 84-85). Es decir, los hablantes, para él, no somos usuarios ciegos de reglas anteriores a nuestra práctica y siempre buscamos la forma de hacernos entender, fenómeno que ocurre adentro del lenguaje y no como una actividad meta o externa al lenguaje. La escritura, por el contrario, supone una serie de reglas anteriores a la práctica que permiten, a su vez, la reflexión sobre la práctica de primer orden. Sin embargo, no creo que esta descripción

que ofrece Noë sea acertada. La práctica lingüística supone reglas independiente-mente del hecho de que el producto de esa práctica –los sonidos articulados– puedan ser o no materialmente codificados. Seguir reglas que nuestro interlocutor entienda es parte constitutiva de la comunicación lingüística, son reglas internas a la práctica, están ahí, y no dependen de que puedan ser codificadas materialmente.

En suma, considero que hay un entretreído entre lenguaje hablado y escritura, pero creo que es bastante más complejo que lo que sugiere esta distinción entre primer orden de habilidades no regladas versus un segundo orden reflexivo y reglado. En lo que sigue, intentaré proponer algunas líneas que permitirán comprender la naturaleza de este entretreído con más precisión.

2. LAS COSAS SON UN POCO MÁS COMPLEJAS...

Para entender cómo se da el entretreído entre habla y escritura es necesario observar cómo, de hecho, se ha producido este entretreído. Pero no podemos apelar a la psicología del desarrollo porque los infantes que se estudian en esta disciplina nacieron en un mundo alfabetizado. Independientemente de que hayan nacido en un hogar con padres alfabetizados, las culturas en las que se estudia a los infantes en la psicología del desarrollo no pertenecen mayoritariamente a culturas puramente orales (y las que pertenecen a culturas orales, no van a aprender a alfabetizarse para ver cómo se da el proceso – o al menos no de una manera ecológica, es decir, dentro de la propia cultura). Así, para buscar datos debemos ir a la historia y pre-historia de los seres humanos: la arqueología, la antropología y la filología pueden mostrarnos detalles de cómo efectivamente llegamos a ser los seres alfabetizados que somos hoy.

En esta sección voy a explorar las ideas de Merlin Donald (2004) y Eric Havelock ([1986] 1996) para mostrar cómo parece haberse dado el paso del no-lenguaje al lenguaje, y cómo el pasaje de la oralidad primaria a las culturas alfabetizadas respectivamente. Como veremos, en ambos casos es central la presencia de objetos materiales externos que cumplen roles diversos en el desarrollo de nuevas prácticas y capacidades humanas. El cambio parece no poder ser explicado apelando solamente a la biología, a la genética o al crecimiento del córtex cerebral. Por el contrario, en consonancia que la visión postcognitivista (4E) y encarnada [*embodied*] de la mente (Calvo y Gomila 2008; Newen *et al.* 2018), la interacción con el ambiente/entorno, la presencia de objetos materiales esenciales para realizar ciertas tareas cognitivas, el rol del cuerpo y la necesidad de coordinación social parecen haber sido indispensables para que lleguemos a ser los seres humanos que somos hoy.

Los homínidos existen sobre la Tierra hace más de dos millones de años. Como es bien sabido, hubo muchas especies de homínidos, pero es recién hace unos 200.000 años que hay presencia de seres de nuestra especie.⁷ Sin duda, en estos dos millones de años hubo grandes cambios biológicos, pero una vez aparecido el *homo sapiens* sobre la Tierra, de acuerdo con lo que argumenta Donald, desde el punto de vista biológico no hemos cambiado: somos miembros de la misma especie que convivía con los *neardentales* hace 200.000 años. El cambio que dio lugar al surgimiento del lenguaje, entonces, debió de ser cultural. Donald ofrece la siguiente explicación del surgimiento del lenguaje (entendiendo por lenguaje símbolos más gramática o, en términos de Mithen (2007), referencia y recombinación): la clave fue la búsqueda de maneras de autoiniciar el acceso a la memoria. En efecto, en el caso de los animales no humanos, la memoria siempre se dispara por algo presente en el entorno; los seres humanos, en cambio, podemos recuperar recuerdos sin estímulo presente. Y esta capacidad, indispensable para poseer un lenguaje, sostiene Donald, se desarrolló en tres pasos.

El primer paso para que fuera posible la aparición del lenguaje fue la mimesis. Según Donald, la cultura homínida mimética está presente en varias especies desde el *homo erectus* (es decir, desde hace más de un millón de años). Se trata de la capacidad de control motor que permite usar el propio cuerpo como vehículo de comunicación con los semejantes. Más precisamente, se trata de realizar movimientos voluntarios y sistemáticos del cuerpo recuperando de la memoria acciones pasadas realizadas por el propio individuo u observadas en otros; es decir, que permite volver a realizar acciones, con modificaciones, con interrupciones, bajo el control voluntario del sujeto, ante otros individuos y con diversas finalidades. Según Donald, este es “el primer lazo evolutivo entre los sistemas de conocimiento presimbólico de los animales, y los sistemas simbólicos de los humanos modernos” (2004: 46) que depende de la posesión de un modelo abstracto de la acción de un cuerpo en el entorno. Aunque Donald no habla de ello, podemos suponer que esta capacidad es posible gracias a la existencia en homínidos y primates de un sistema de neuronas espejo que, de manera transmodal, codifica información motora, propioceptiva, táctil y auditiva de los movimientos corporales intencionales.⁸ Gracias a esta habilidad mimética, el cuerpo se vuelve una primera herramienta de representación y tiene una utilidad social (2004: 48). Donald llama a esto “mimesis pura”, y nos ofrece las siguientes razones para conjeturar que el pensamiento mimético es anterior a las habilidades verbales: (1) muchas actividades

⁷ Hay diferentes estimaciones: entre 300.000 y 150.000 años parece haber sido la fecha de aparición del *homo sapiens*, pero la gran migración de África a Europa y al resto del mundo parece haber sido hace sólo 40.000 años.

⁸ Para una presentación de las neuronas espejo y su rol en la comprensión de las mentes ajenas, véase Pérez (2022).

culturales dependen solo de este tipo de habilidades, y no es necesario el lenguaje (por ejemplo, en juegos, rituales sociales, habilidades atléticas); (2) el caso de la afasia global muestra que hay disociación entre las dos capacidades dado que se trata de personas que no tienen capacidad lingüística pero pueden hacer muchas cosas en su grupo social, lo que parece apuntar a la idea de que hay un nivel cerebral de representación que sigue ahí aunque se pierda el lenguaje (2004: 48-49); (3) lo mismo ocurría con sordos y mudos antes de ser inventado el lenguaje de señas, tal como queda documentado por registros de los siglos XVII y XVIII. Este lenguaje mimético es el que Mithen denomina “Hmmm” para el caso de los *neandertales* y es, en su opinión, tanto el antecesor del lenguaje como de la música. Este lenguaje es posible gracias a un cambio biológico fundamental, la reconfiguración del tracto bocal (el único cambio biológico ligado al lenguaje –y al canto– pero que, en rigor, según Donald, no es necesario para el lenguaje, tal como prueba el lenguaje de los sordomudos).

El segundo paso hacia la aparición del lenguaje fue, siempre siguiendo a Donald, la cultura mítica que aparece entre 500.000 y 100.000 años y que da lugar al pensamiento narrativo y el mito integrativo (2004: 49). En este proceso de etiquetamiento va surgiendo el léxico, las palabras que son los primeros símbolos recombinables. En sus palabras:

El lenguaje hablado proporcionó a los humanos una segunda forma de recuperar conocimiento y una forma mucho más poderosa de formatear su conocimiento. El producto natural del lenguaje es el pensamiento narrativo: escuchar y contar historias. La narración tuvo un precursor en la recreación mimética de eventos, pero es muy diferente en los medios por los cuales logra su objetivo y mucho más flexible en lo que puede expresar. La recreación mimética está ligada a imágenes del evento original que se representa, pero el acto narrativo por excelencia (etiquetar verbalmente a los agentes, las acciones y sus relaciones) eleva al observador fuera del espacio y el tiempo, permitiendo que las partes componentes de la historia sean examinadas, reensamblados y compartidas mucho más libremente. El lenguaje hablado alteró la cultura humana no sólo en el número y la complejidad de las palabras y gramáticas disponibles, sino también en los productos compartidos de las culturas orales. (2004: 50-51)

Pero con el surgimiento del lenguaje no desaparecen las habilidades miméticas; por el contrario, siguen estando a la base de instituciones sociales humanas, como artesanías, atletismo, baile, etc., aunque es el lenguaje hablado en las culturas puramente orales el que provee el marco narrativo que gobierna esas instituciones y permite amalgamar las sociedades humanas a través del pensamiento mítico.

La tercera transición cognitivo-cultural es la que ocurre gracias al surgimiento de la escritura y que, según Donald, habilita la posibilidad del pensamiento teórico. La clave de esta transición fue la externalización de la memoria (2004: 52). Donald sitúa esta transición hace 20.000 años, no 50.000 como sostiene Noë. En sus palabras:

Los símbolos externos han transformado el medio de almacenamiento, aunque constituyen un cambio en el hardware tecnológico, más que biológico. Esto no es trivial, ya que las propiedades de almacenamiento de los medios externos son muy diferentes a las del interior de la cabeza. Mientras que los registros de la memoria biológica se encuentran en un medio fijo y efímero con un formato restringido, los registros externos suelen encontrarse en medios duraderos, refinables y reformateables. Estas propiedades permiten a los humanos construir tipos completamente nuevos de registros de memoria y ampliar enormemente la cantidad de conocimiento almacenado en la memoria. El almacenamiento externo también ha introducido nuevas formas de recuperar y organizar información; de hecho, los caballos de batalla de la memoria biológica (la similitud y la contigüidad temporal y espacial) no son particularmente importantes en la recuperación de la memoria externa. La adición de tantos dispositivos externos en realidad ha cambiado nuestra arquitectura de memoria. [...] Debido a sus propiedades de visualización estable, los dispositivos de memoria externa nos han permitido aprovechar el poder de nuestros sistemas de percepción, especialmente la visión, para el pensamiento reflexivo; y literalmente han cambiado qué parte del cerebro utilizamos para realizar gran parte de nuestro pensamiento. Esto ha posibilitado el aumento de nuestras opciones para interrelacionar diversos tipos de imágenes e información y para realizar trabajo cognitivo en grupo. Todo esto tiene una dimensión neuropsicológica. Ha habido una invasión del cerebro por programación impuesta culturalmente, principalmente en forma de educación institucionalizada.

Una lista parcial de recursos dominados por los humanos en el camino hacia la alfabetización simbólica completa incluye (en orden histórico aproximado) iconografía, mapas, emblemas, tótems, representaciones pictóricas, pictografías, marcadores de secuencia como cuerdas anudadas o rosarios, varios tipos de símbolos, monedas, marcadores de propiedades, sistemas de escritura y conteo, notaciones matemáticas, diagramas esquemáticos y geométricos, listas, silabarios y alfabetos, pergaminos, libros, registros de archivos de diversos tipos, planos militares, organigramas, señales ambientales de diversos tipos, imágenes gráficas, manuales de ciencia, gráficos, instrumentos analógicos, lenguajes técnicos especializados, lenguajes informáticos y una variedad de modernos dispositivos de almacenamiento multimedia que emplean prácticamente todo lo anterior. Incluso nuestro sistema de memoria personal ha sido programado con fotografías, memorandos, imágenes de televisión y otros tipos de conocimiento almacenado. (2004: 53-54; énfasis propio)

En síntesis: la clave del surgimiento del lenguaje parece haber sido encontrar formas de autoestimulación de la memoria, primero a través del cuerpo, luego a través de los sonidos articulados emitidos, finalmente a través de la escritura; y en contra de lo que sostiene Noë, parece haber habido una distancia temporal notable entre el segundo paso y el tercero. Este proceso de extensión progresiva de nuestra memoria, como se dijo, no depende de cambios en nuestra biología, sino en nuestra cultura, en la cultura material que producimos y en nuestras formas de estar con otros. El cuerpo es el primer vehículo representacional, a través de la mimesis, la imitación, la re-actuación de las acciones de otros: moviendo el cuerpo podemos generar el estímulo externo necesario para recuperar (o inducir a los otros a recuperar) información de la memoria. En segundo lugar, el surgimiento del lenguaje hablado –de las palabras recombina-bles, hipotetiza Donald– está ligado a la capacidad narrativa porque está montado sobre la posibilidad de reproducir acciones pasadas o imaginarias con nuestro cuerpo (la acción de cazar, por ejemplo), acciones que tienen una gramática⁹ y que habilitan a etiquetamientos de los varios elementos que la componen. Y recién una vez adquiridas estas habilidades habría surgido la escritura, es decir, la posibilidad de almacenar información para extender nuestra memoria mucho más allá de nuestro cuerpo en objetos materiales creados para tal fin.

Permítanme poner el foco ahora en este tercer paso: el que dio lugar al pasaje del lenguaje oral al lenguaje escrito, de las culturas orales a las culturas alfabetizadas. Para ello es necesario, en primer lugar, especificar qué vamos a entender por “escritura”. Como vimos en la cita anterior, Donald incluye muchos tipos de simbolización diferentes: algunas a mitad de camino entre el arte y la escritura propiamente dicha, algunas formas de representación icónica, como los mapas, y otras proposicionales. Querría acotar la discusión, como lo hacen Michael Erard y Deinse Schmandt-Besserat (2023: 3), a la escritura entendida como un sistema de marcas gráficas que representa unidades específicas de un lenguaje dado.¹⁰ Según reconstruyen su historia, la escritura tiene tres orígenes independientes: Mesoamérica (650 a.C.), China (1250

⁹ Las acciones humanas a veces están dirigidas hacia un objeto del entorno (por ejemplo, agarramos una piedra), a veces a uno mismo (por ejemplo, nos rascamos nuestra propia cabeza), a veces se realizan con la ayuda de un instrumento, etc. Es decir, las acciones mismas, y sus re-enactuaciones, permiten recombinar elementos (a veces agarro la piedra, a veces la tiro, a veces me la pongo en la cabeza, a veces la uso de medio para otro fin, es decir como instrumento). Así, el mismo objeto se puede encontrar en “posiciones gramaticales” diferentes, y la misma acción de agarrar a veces está orientada a una piedra, a veces a un palo, a veces a mi propia pierna. La gramática “agente-acción-objeto hacia el que está dirigida la acción” está presente en las acciones mismas.

¹⁰ Es importante destacar que arte y escritura son dos actividades humanas muy diferentes: empezó a haber actividades humanas que hoy llamaríamos arte 25.000 años antes que apareciera la escritura; arte hay en todas las culturas, escritura no.

a.C.) y Mesopotamia (3200 a.C.). En lo que sigue, me voy a concentrar exclusivamente en la historia de la escritura que se originó en esta última región y que dio lugar a la escritura alfabética utilizada en occidente.

De acuerdo con Erard y Schmandt-Besserat, nuestra escritura surgió por una necesidad económica. Con la revolución del neolítico y el paso de la cultura de los cazadores-recolectores a la cultura sedentaria (hace unos 12.000 años) crecen las sociedades humanas y también la producción de bienes y la necesidad de almacenarlos. Esto dio lugar a la creación de una serie de pequeñas cuentas con formas variadas para llevar la contabilidad. Cuando la cantidad de cuentas se volvió difícil de manipular, se generaron bolsas o barriles en los que se almacenaban estas cuentas y en los que se representaron gráficamente el tipo de cuenta almacenada con cantidades (numerales) adelante. En este momento, la escritura estaba destinada a representar icónicamente bienes y cantidades.

Un poco más tarde, hacia el 3000 a.C., en Sumeria se empezaron a registrar nombres propios con una escritura ideográfica-silábica: cada sílaba era representada con un objeto que tenía por nombre esa sílaba, y con la suma de estos símbolos se “escribían” los nombres propios. Por ejemplo, el nombre Lucas se representaba con dos ideogramas correspondientes a los sonidos Lu (hombre) y ka (boca). Un poco más tarde, esta tecnología se reutiliza para el uso funerario (se colocan nombres en las lápidas, dada la creencia de que hay que continuar mencionando el nombre del individuo para que siga vivo). Hacia el año 2000 a.C. la escritura ya es usada para registrar la historia militar de reyes, para cuestiones religiosas, legales, en la educación y para producir poesía. Esta forma de escritura (las más conocida es la cuneiforme) supone el manejo de 600 símbolos, y es en parte logográfica (ideas) y en parte silábica.

El primer alfabeto aparece en el Líbano hacia el 1700 a.C. y posee solo 22 consonantes; alfabeto que los fenicios (de nuevo, centralmente para propósitos comerciales) adoptan y hacen circular por el Mediterráneo. El cambio definitivo para que surgiera un alfabeto como el nuestro se dio en Grecia cuando hacia el 800 a.C. se agregan vocales a las 22 consonantes, haciendo mucho más directa y menos ambigua la lectura de lo escrito (Havelock 1982, especialmente capítulo 4). Es así como fue en Grecia, cuna de lo que nosotros entendemos por filosofía, donde apareció la escritura alfabética con la que contamos en nuestros días. Sin duda, una tecnología que, como afirma Walter Ong (1982), reestructura la conciencia individual y refocaliza las energías de las sociedades que la usan. Esta reestructuración ha sido detalladamente documentada por Havelock (1982 y [1986] 1996). No voy a resumir todas sus ideas, pero me interesa

detenerme en algo que considero central para revisar la propuesta de Noë, y que tiene que ver con el detallado estudio que nos propone el libro *La musa aprende a escribir* ([1986] 1996) acerca de cómo se dio efectivamente el pasaje de una cultura oral (la griega, antes de la introducción del alfabeto, es decir hacia el siglo VIII a.C.) a una cultura alfabetizada (en el siglo V a.C.).

El primer punto que sostiene Havelock en *La musa aprende a escribir*, en consonancia con lo que sostiene Donald, es que una cultura puramente oral puede ser altamente avanzada, como la incaica que era enteramente ágrafa y tenía arte, arquitectura e instituciones políticas complejas. Es decir, las culturas que exhiben lo que Havelock y Ong denominan oralidad primaria son culturas conformadas por “humanos modernos” que son “como nosotros” en muchos sentidos relevantes, tengan o no escritura; por ello, considero que la forma de entender el entretejido que propone Noë resulta etnocéntrica e ignora hechos antropológicos e históricos relevantes acerca del desarrollo de las culturas humanas. Sin embargo, es cierto que la aparición de la escritura alfabética ha permitido una serie de actividades humanas antes inexistentes y ha cambiado nuestras capacidades cognitivas. Veamos este punto con algún detalle.

Havelock sostiene que los textos de Homero y Hesíodo que llegaron a nosotros recogen los estilos y formas de la oralidad primaria, y que es recién en el siglo V a.C., cuando la práctica de la lecto-escritura se generaliza (entre otras razones por la incorporación de soportes como el papel y el papiro que permiten acumular grandes cantidades de texto escrito y que resultan más manejables y económicos que las piedras o tabillas anteriores), que podemos ver los impactos y transformaciones en las formas de escribir y pensar que genera la alfabetización tanto a nivel social como individual.

De acuerdo con Havelock la oralidad primaria descansa en el carácter social del lenguaje y se orienta a la necesidad de cualquier grupo humano organizado de contar con reglas estables para la convivencia social. Estas reglas, si no pueden materializarse por escrito, deben ser memorizadas, y para facilitar este proceso de internalización en la memoria individual es necesaria la repetición (e internalización) de patrones acústicos. Para que se de esa repetición exitosa, y que las fórmulas lingüísticas que codifican las prácticas sociales pasen de una generación a otra, deben asociarse al placer – y el placer está, dice Havelock, en el ritmo y en la forma de contar las historias, en la narratividad.¹¹ Y es en esta clave que deben leerse los versos homéricos: esto es, como

¹¹ “Hay razones para pensar que el ritmo, en sus diversas modalidades [...] es el fundamento de todos los placeres biológicos –de todos los placeres naturales, el sexo incluido– y posiblemente también de los así llamados placeres intelectuales. Sea como sea, parece que su vinculación con la música y la danza, así como

codificación alfabética de la cultura oral de la Grecia arcaica. En efecto, así lee Havelock los versos Homéricos, como la transcripción escrita de la oralidad primaria: el conjunto de reglas sociales que hay que cumplir antes de entrar en una batalla, el conjunto de ritos a realizar al entrar en un templo, al contraer matrimonio, al realizar ritos funerarios, etc. En otras palabras, los versos homéricos encarnarían las reglas sociales que se memorizan al repetir una y otra vez las historias contadas con patrones sonoros rítmicos que posibilitan la memorización y su recuperación para actuar en las situaciones oportunas.¹²

En esta obra de 1986, Havelock nos ofrece un estudio muy minucioso de cómo la escritura griega se transforma en el periodo que va de Hesíodo a Aristóteles, señalando que, progresivamente, lo escrito ya no se centra en personajes particulares y sus acciones narradas, sino en un neutro genérico (ya no se escribe acerca de Aquiles o Ulises, sino acerca de “el hombre”), y no se narra lo que “el hombre” hace, sino que se usa la cópula para atar al sujeto (el hombre) con una serie de predicados que connotan algo fijo, que es el objeto (el contenido proposicional) del pensamiento: el predicado describe una clase o una propiedad y no una acción ([1986] 1996: 143). En sus palabras: “la sintaxis narrativa del oralismo memorizable ha sido invadida por la sintaxis estática de la descripción alfabetizada” ([1986] 1996: 147). En los textos se reemplaza “hacer” por “ser”, y el verbo “ser” llega a tener un uso intemporal. El pasado ya no es la narración memorizada, sino que se usa para referir a un hecho histórico. Según Havelock, es este cambio el que da lugar al surgimiento de disciplinas como la historia ([1986] 1996: 148), la filosofía y la ciencia ([1986] 1996: 149), es decir, lo que posibilita que el lenguaje (todo el lenguaje, el escrito y el hablado) sea un lenguaje de los hechos. También nos recuerda que Aristóteles da lugar a una forma de pensamiento que denomina teórico y “*theorein*” en griego es “ver”, porque esto es lo que hacemos con la palabra escrita (nos posibilita verla, tenerla ahí afuera y, por tanto, hacer teoría respecto de ella, pensar acerca de ella, reflexionar). Así, vemos que el camino efectivo para llegar a este “segundo nivel reflexivo”, que Noë asocia con la palabra escrita, es

las partes que tiene en las respuestas motrices del cuerpo humano, son indiscutibles. De acuerdo con ello, las sociedades orales asignaban comúnmente la responsabilidad del habla conservada a una asociación entre poesía, música y danza” (Havelock [1986] 1996: 105). “Aparte del ritmo, su lenguaje utilizaba otro recurso para ayudar a la memorización. [...] La forma narrativa atrae la atención porque el relato es para la mayoría de la gente la forma más placentera del lenguaje, sea hablado o escrito [...] [U]n lenguaje de acción, no de la reflexión, es requisito previo de la memorización oral” ([1986] 1996: 109-110).

¹² Esta idea lo lleva a repensar la famosa crítica de Platón a los poetas, cuando sostiene: “La oralidad clásica es intraducible. Es mucho más fácil traducir a Platón. El lenguaje proposicional con la cópula, en el que nosotros hacemos a cada paso, es precisamente aquello en lo que Platón quería convertir la lengua griega, y dedicó a este intento toda su vida de escritor. Cuando ataca la poesía, lo que deplora es precisamente su dinamismo, su fluidez, su concreción, su particularidad” ([1986] 1996: 133).

complejo y sinuoso, que en el caso de la Grecia antigua tomó varios siglos de cambios paulatinos y que depende de una gran cantidad de otras funciones que posibilitan los diversos tipos de soportes materiales usados por los seres humanos para codificar el habla, funciones que no han desaparecido con el alfabeto, sino que siguen estando operativas en el efectivo entretejido lingüístico de nuestras vidas.

A manera de resumen de lo dicho hasta aquí: la escritura posibilita la reflexión sobre el habla, pero es mucho más que eso en el entramado de nuestras vidas, nuestras prácticas y nuestras experiencias porque tiene múltiples funciones: es memoria extendida, posibilita actividades comerciales y contables, se utiliza en actividades religiosas, sociales y legales, pero también reconfigura el pensamiento; permite la abstracción, es decir el pensamiento acerca de lo universal alejándonos de la narración de eventos particulares, permite separar al agente de su acción, al hablante de lo dicho, permite creaciones literarias duraderas (no efímeras como sucede con el habla) y alejadas de las restricciones rítmicas y sonoras que eran requeridas para la memorización. Por todo esto, Havelock sostiene que la escritura alfabética da origen a la filosofía y a la literatura, pero también al registro histórico. Y, por supuesto, sabemos que otros tipos de notaciones dan paso a nuevas formas de pensamiento, así como la matemática y la invención de los números arábigos con el cero incluido permiten el desarrollo del pensamiento matemático, como la notación fregeana de la lógica permite el desarrollo de la lógica moderna, la notación musical el desarrollo de formas musicales antes impensadas, etc. En suma, el efecto de la escritura sobre nuestras prácticas y nuestras habilidades cognitivas va mucho más allá de ofrecernos la posibilidad de reflexionar sobre el lenguaje. Nos ofrece la posibilidad de reorganizar toda nuestra vida cognitiva, social y cultural.

3. LA ACTIVIDAD DE ESCRIBIR (Y DIBUJAR Y GARABATEAR)

En su libro, Noë se hace una pregunta que no deja de sorprenderme (por lo errada que resulta): ¿Por qué, si hablar es una actividad del cuerpo, ha sido fácil desarrollar la escritura mientras que no hay algo paralelo en el caso de la danza, otra actividad del cuerpo? (2023: 83). La respuesta es muy obvia, pero que Noë no haya reparado en ella implica que está dejando de lado una distinción que me parece central para refinar correctamente su propuesta. La respuesta es la siguiente: lo que la escritura codifica no es una “actividad del cuerpo” sino su producto. No es el movimiento del cuerpo al hablar, sino el sonido emitido (es por esto además que el lenguaje hablado, sonido público y compartido ya es una herramienta que permite la exteriorización de los

pensamientos, la prolongación de la memoria y el compartir con otros hechos presentes y recuerdos, permitiendo la reorganización de las actividades individuales y sociales y complejizando las prácticas humanas). No es la mimesis pura la que se codifica, sino los sonidos articulados, referenciales y recombinables. La danza es un tipo de actividad humana cuyo producto es el movimiento del cuerpo. Justamente esto es lo que no puede codificarse con símbolos como el habla, cuya codificación –la escritura– ya es un sistema representacional con un conjunto finito de sonidos recombinables. La reorganización y reflexión que permite la escritura es la reorganización y reflexión de un sistema que ya posee una sintaxis/gramática y una semántica. Los movimientos de quien baila siguen patrones, reglas, pero estos patrones y reglas no son constitutivos del movimiento corporal, ni son referenciales, ni tienen una gramática.¹³

Esta falta de claridad sobre la distinción proceso-producto me lleva a pensar que hay un aspecto de la cuestión acerca del rol de la escritura en nuestras vidas que Noë no atendió: el aspecto ligado a nuestra actividad de escribir (sólo prestó atención al texto escrito). Sin embargo, considero que el acto mismo de escribir nos habilita a acciones y procesos de pensamiento que antes no teníamos. Veamos por qué.

Lambros Malafouris (2013, 2019, 2020a, 2020b) ha desarrollado lo que denomina “Teoría del involucramiento material” y que ha revolucionado la arqueología. En ella propone una reconsideración del estudio de los restos arqueológicos rechazando como unidad de análisis el individuo aislado y sus capacidades representacionales para dar cuenta de la función y significado de los restos, reconduciendo así su estudio a la interacción entre individuo y cosas, en línea con las teorías postcognitivistas de la mente, y afirmando que es el proceso de interacción cerebro-manos/cuerpo-material del entorno lo que nos permite comprender el valor, el rol y el significado de los restos arqueológicos. Su ejemplo favorito es el de un alfarero modelando la arcilla en un torno para hacer un jarro: en este caso podemos entender, a la manera cognitivista clásica, lo que ocurre en el proceso de creación del jarro sosteniendo que hay un individuo que se representa (imagina) el jarro que quiere crear, que tiene la intención de crearlo, y así entender la actividad del alfarero fabricando el jarro como una serie de relaciones causales cerebro-manos-arcilla que da lugar a la existencia de una cosa (el jarro). O, alternativamente, adoptando una posición postcognitivista, podemos ver a todo este proceso como constituido por partes mentales, partes biológicas y partes materiales que se entretejen en el proceso creativo de “cosear” [*thinging*]. En efecto,

¹³ De la misma manera, los rasgos expresivos de la lengua (el tono de voz, la cadencia, la prosodia, las diferencias de volumen y énfasis) tampoco son codificadas en la escritura. Y esta es una de las razones por las que un diálogo cara a cara es menos ambiguo que un chateo.

no hay por qué pensar que todo estaba en la cabeza del alfarero antes de hacer el jarro, más bien la situación puede verse como influencias mutuas entre la agencialidad del alfarero y lo que la arcilla le responde, por dónde y hasta dónde lo habilita a elevar el jarro, abrir su boca, etc.¹⁴

Malafouris (2020a) ilustra la propuesta mostrando su aplicación al estudio de uno de los restos con inscripciones en piedra más antiguos que se han recuperado hasta la fecha: una pieza de ocre con un patrón de líneas diagonales y horizontales que genera figuras geométricas hallada en África y datada hace 100.000 años. Su propuesta metodológica para la arqueología es dejar de preguntarse qué representan estas figuras, dejando de entenderlas como la simbolización (exteriorización) de un significado que ya estaba en la cabeza de los individuos que realizaron la pieza. En lugar de preguntar qué significan esas figuras, su propuesta es preguntar cómo significan. Y la respuesta a esta pregunta supone entender el proceso de producción de estas marcas [*mark making*] como un proceso en el que se entretejen la plasticidad de la mente homínida con la plasticidad (y estabilidad) de la cultura material. Pensar a través de y con la marca no implica pensar que la marca significa algo. Y este pensar es una acción de las manos sobre el objeto material que va cambiando (a medida que va quedando marcado) con el movimiento de las manos (el cuerpo) del individuo. Cuando dibujamos, la línea como gesto (expresivo), la línea como objeto material, y la línea como huella de la acción (como índice que señala la acción hecha) coexisten. Malafouris llama a esto la unidad neural-corporal-material de la inscripción (que puede ser unas figuras geométricas, un dibujo o la palabra escrita). Así, este proceso de realización de marcas puede dejar de concebirse como la exteriorización (representación) de algo que estaba antes adentro (en la cabeza) del individuo, y se pasa a poner el foco en el proceso mismo de trazar la línea que constituye la experiencia multimodal (a la vez tátil, háptica, motora y visual) “interior” de la línea. El objeto realizado materializa el placer de captar el movimiento al grabar las líneas. La idea de Malafouris es que este proceso genera un nuevo objeto material que a la vez abre al individuo nuevas posibilidades de acción –un nuevo paisaje de affordancias [*landscape of affordances*] como lo denominan Erik Rietveld y Julian Kiverstein (2014)– y de pensamiento, agrego yo; es decir, permite también el rediseño del “interior” de las experiencias vividas/pensamientos.

¹⁴ Aquellos que alguna vez hemos hecho algún curso de cerámica, hemos recibido la indicación de nuestros profesores acerca de “escuchar” o “sentir” lo que la arcilla nos propone; no podemos hacer cualquier objeto con cualquier bloque de arcilla.

Un ejemplo adicional puede llevar a comprender mejor este punto. En general, se ha considerado que los dibujos en cavernas más antiguos en donde hay seres “imaginarios” (es decir mezclas de animales existentes que generan animales no reales) indican la presencia de seres capaces de imaginar cosas no existentes, y se concibe a estas pinturas rupestres como el efecto del estado mental imaginativo interno del artista. La propuesta de Malafouris supone invertir la manera de ver las cosas y pensar estas pinturas como el resultado de combinar en la pared de la caverna dos cosas reales, generando la imagen material (el dibujo en la pared de la cueva) de algo no existente, lo que a su vez permite a esos humanos “ver” por primera vez y así interiorizar (experimentar y pensar acerca de) seres posibles. En esta lectura del proceso, la dirección no va de una mente representacional (capaz de captar objetos no existentes) al mundo donde quedan plasmados –en una representación pictórica externa– esos objetos pre-existentes en una representación interna, sino que, por el contrario, la dirección va de la mano que dibuja cosas que quedan juntas en la pared –sin la intención previa de dibujar “lo que se estaba imaginando”– a la mente, a través de la visión de ese objeto material que quedó plasmado gracias a la acción humana.

Lo que quiero sugerir¹⁵ es que el proceso de escritura debería pensarse también como un proceso en el que cerebro/mente, mano y papel (o el soporte que sea) co-crean un texto que no estaba de manera pre-existente en la mente del autor. Al menos esa es mi experiencia: la velocidad con la que puedo escribir en uno u otro soporte material de escritura y mis propias habilidades motrices restringen mis posibilidades de desarrollo de una idea en un texto. Pensamos escribiendo, o escribimos para pensar, para ordenar nuestros pensamientos. Como subproducto, podemos reflexionar sobre el lenguaje, pero este es solo un logro más que la escritura habilita. Y ni hablar del placer que nos da ver nuestras ideas exteriorizadas en un papel (¡y si es en letras de molde mejor!).

En suma: cuando “dibujamos” líneas (sean o no letras), la interacción cerebro/mente-manos/cuerpo-materia es una actividad a la que vale la pena atender en sí misma. Malafouris (2020) afirma que tenemos que “desaprender” a mirar los dibujos, como hemos aprendido a hacerlo como resultado de nuestra educación, para entender este proceso de involucramiento material. Tal vez, mirando la cuestión desde la perspectiva del garabato infantil podamos entender mejor este punto. Como sostiene Silvia Español:

¹⁵ El argumento que presento a continuación excede la propuesta de Malafouris quien, hasta donde llegan mis conocimientos, sólo analiza la escritura en el caso del Linear B, pero no apunta en la dirección que intento yo en este párrafo ya que busca entender las tablillas en el contexto del uso y de las prácticas humanas que llevaron a su confección.

Los trazos de los niños, durante su segundo año de vida, no intentan representar los objetos del mundo. Justamente por eso, dirigen nuestra atención hacia sí mismos, hacia el trazo. El trazo es un movimiento particular: es un movimiento que deja marca. Aunque los primeros garabatos pueden realizarse sin control visual, inmediatamente aparecen los garabatos controlados, en los que la conciencia de ser agente de movimiento y autor de algo “ahí afuera” aporta un evidente placer. El trazo es además un movimiento que genera una experiencia multimodal única: a la visión del propio movimiento del brazo/mano se adhiere la visión paulatina de la marca que va quedando en la superficie, a la propiocepción del tronco/brazo/mano moviéndose se adhiere la sensación táctil, vibrátil, del lápiz, dedo, palo, aquello que sea que va dejando marca en la superficie, papel, arena, tierra, baldosa, pared. Cada pequeño garabato supone este *cúmulo de atracciones sensoriales*. El garabato requiere entonces un entorno específico: aquél que provee una superficie en la que el trazo pueda dejar huella, algo con lo que trazar y la disponibilidad corporal para hacerlo. (Español 2024: 95-96)

Su propuesta es que en este periodo evolutivo (2-3 años) el garabato no representa objetos del mundo, sino que el garabatear constituye una forma de expresión de una experiencia dinámica y fluida, que involucra a la vez al infante y al mundo. Y es este momento evolutivo del garabato el que posteriormente da lugar a dos actividades humanas distintivas: dibujar y escribir. Pero todo el cúmulo de prácticas en los que nos vamos involucrando a lo largo de nuestras vidas (y a lo largo de la historia humana) se edifican sobre las posibilidades y modos de acción anteriores que no desaparecen de nuestras vidas.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como sostiene Noë, la escritura ha modificado el habla y la posibilidad de reflexión sobre el habla, pero también ha posibilitado innumerables cambios en las vidas humanas. En este trabajo he mencionado sólo algunas, que enumero a modo de cierre. La escritura cumple los siguientes roles:

- Estimula y extiende la memoria.
- Posibilita la organización económica con registros contables.
- Posibilita la organización social a través de códigos, de la existencia de legislación pública común (que ya no dependiente de la voluntad de un jefe), del registro histórico de hechos del pasado de una comunidad que refuerza la identidad común.
- No sólo registra el habla, también se acopla al desarrollo de formas de escritura (sistemas de notación) útiles para otras prácticas humanas como las matemáticas, la lógica, la música, etc.

- No sólo registra el habla, sino que además posibilita el desarrollo de lo que Noë llama “la actitud escritora”, es decir, el desarrollo de las prácticas asociadas a las diversas formas literarias que de hecho han ido surgiendo en nuestras culturas: al alejarnos de la necesidad de conservar historias a través de trucos sonoros para la memorización de la oralidad, las posibilidades de generar formas de expresión lingüísticas sin esas restricciones supone una proliferación de estilos y formas literarias.
- Siguiendo a Havelock, permitió el pasaje de la narración particular a la formulación de hechos generales y la posibilidad de atender a contenidos proposicionales, el pasaje de lo concreto a lo abstracto.
- en la línea escrita –sea como dibujo, sea como escritura– confluyen el gesto expresivo, el objeto material producido, y es la huella (índice) de la acción realizada la que posibilita la creación de realidades previamente inexistentes, nuevas aforancias y rediseña a la vez nuestro entorno y nuestro interior.

REFERENCIAS

- BARREIRO, Alicia y CARRETERO, Mario (eds.) (2024), *Celebrando a Tono Castorina. Construcción de conocimientos en el campo psicológico* (Buenos Aires: Tilde).
- CALVO, Paco y GOMILA, Antoni (eds.) (2008), *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach* (Ámsterdam: Elsevier).
- DEHAENE, Stanisla (2014), *El cerebro lector* (Madrid: Siglo XXI).
- DONALD, Merlin (2004), “The definition of human nature”, en Rees and Rose (2004: 34-58). [DOI: 10.1017/CBO9780511541698.003]
- ERARD, Michael y SCHMANDT-BESSERAT, Denise (2023), “Origins and forms of writing”, en Horowitz (2023: 1-17).
- ESPAÑOL, Silvia (2024), “Por fuera de la filosofía de la escisión, desde una sutil corporeidad compartida. Comentarios sobre el juego y el garabato infantil”, en Barreiro y Carretero: (2024: 83-106).
- HAROWITZ, Rosalind (ed.) (2023), *The Routledge International Handbook of Research on Writing* (Nueva York: Routledge).
- HARRIS, Roy (2000), *Rethinking writing* (Londres: The Athlone Press).
- HAVELOCK, Eric (1982), *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences* (Princeton: Princeton University Press).
- ____ [1986] (1996), *La musa aprende a escribir*, trad. de Luis Bredlow Wenda (Madrid: Paidós).
- MALAFouris, Lambros (2013), *How things shape the mind: A theory of material engagement* (Cambridge: MA: MIT Press)

- ____ (2019), “Mind and material engagement”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 18: 1-17.
- ____ (2020a), “Mark making and human becoming”, *Journal of Archeological Method and Theory*, 28: 95-119.
- ____ (2020b), “Thinking as ‘Thinging’: Psychology With Things”, *Current Directions in Psychological Science*, 29, 1: 3-8.
- MITHEN, Steven (2007), *The singing Neanderthals. The origins of music, language, mind and body* (Cambridge: Harvard University Press).
- NEWEN, Albert *et al.* (eds.) (2018), *The Oxford Handbook of 4E cognition* (Oxford: Oxford University Press).
- NOË, Alve (2023), *The Entanglement. How Art and Philosophy make us what we are* (Princeton University Press).
- ONG, Walter (1982), *Orality and Literacy* (Nueva York: Routledge).
- PÉREZ, Diana (2022), “Las neuronas espejo. Un caso de estudio de la relación neurociencia – filosofía”, *Revista de Humanidades de Valparaíso. RHV. An International Journal of Philosophy*, 20: 29-45. [DOI: <https://doi.org/10.22370/rhv2022iss20pp29-45>].
- RIETVELD, Erik y KIVERSTEIN, Julian (2014), “A Rich Landscape of Affordances”, *Ecological Psychology*, 26,4: 325-352. [DOI: 10.1080/10407413.2014.958035]
- REES, Dai y ROSE, Steven (eds.) (2004), *The New Brain Sciences: Perils and Prospects* (Cambridge: Cambridge University Press).

ARCHIVO

Valeria Castelló-Joubert es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora Titular de Análisis Literario y Enseñanza de la Lengua y la Literatura II en la Universidad de la Ciudad de Buenos Aires y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX en la Universidad de Buenos Aires. Coordina el Grupo de Estética Literaria del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas-CONICET) y dicta cursos en la Red de Bibliotecas Públicas de la Ciudad de Buenos Aires. Ha publicado estudios sobre literatura francesa y comparada en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Entre sus libros más recientes, se cuentan el prólogo y selección de cuentos de *La terraza* de Beatriz Guido (2023) y el prefacio y traducción de *El último hombre* de M. de Grandville (2024). Correo electrónico: castellojoubert@gmail.com

ARQUITECTURA Y NARRATIVIDAD

Paul Ricœur

Introducción, traducción y notas de Valeria Castelló-Joubert

Paul Ricœur

Arquitectura y narratividad

Introducción, traducción y notas de Valeria Castelló-Joubert
Universidad de Buenos Aires y Universidad de la Ciudad de Buenos Aires

DOI: 10.36446/be.2025.70.415

Resumen

Este dossier ofrece la edición trilingüe –italiano, francés y castellano– de las dos versiones de la conferencia que Paul Ricœur brindó inicialmente en la XIX Exposición Internacional de la Trienal de Milán, celebrada en 1994, y dos años más tarde, en un encuentro organizado por la Dirección de Arquitectura y Patrimonio del Ministerio de Cultura de Francia. Los textos van precedidos de un estudio en el que se explica el lugar de esta intervención dentro del marco de la obra del autor de *Temps et récit*, y se comparan las dos versiones del texto: la publicada en italiano en 1996 en el catálogo de la exposición, y la publicada en francés en la revista *Urbanisme* en 1998, con modificaciones parciales.

Palabras clave

Hermenéutica; Hermenéutica urbana; Memoria; Tiempo narrado; Espacio construido

Architecture and Narrativity

Abstract

This dossier offers the trilingual edition – Italian, French, and Spanish – of the two versions of the lecture that Paul Ricœur initially gave at the XIX International Exposition of the Milan Triennale, held in 1994, and two years later, in a meeting organized by the Directorate of Architecture and Heritage of the Ministry of Culture of France. The texts are preceded by a study that explains the place of this intervention within the framework of the work of the author of *Temps et récit* and compares the two versions of the text: the one published in Italian in 1996 in the exhibition catalog, and the one published in French in the journal *Urbanisme* in 1998, with partial modifications.

Keywords

Hermeneutics; Urban hermeneutics; Memory; Narrated Time; Built Space

Recibido: 05/05/25. Aprobado: 26/06/25.

Contadas son las ocasiones en las que Paul Ricœur (1913-2005) se ocupó de la arquitectura y del urbanismo, cuatro en total. Una de ellas fue su intervención en la XIX Exposición Internacional de la Trienal de Milán, celebrada en 1994 bajo la rúbrica de *Identità e differenza*, que se publicó en el catálogo de la muestra dos años más tarde, como “Architettura e narratività”, cuya primera traducción al español presentamos aquí.¹ También en 1996, con el título “De la mémoire”, Ricœur la retomó en París para presentarla en un encuentro organizado por la Dirección de Arquitectura y Patrimonio (Lelièvre e Inizan 2016: 14). Es el texto que ofrecía el n° 303 de la revista *Urbanisme* en 1998, nuevamente con su título original traducido al francés, “Architecture et narrativité”, en una versión que modifica parcialmente la italiana (Ricœur 1998). A partir de esta, lo traduce por primera vez al español la revista *Arquitectonica* en 2002, en un número especial, *Arquitectura y hermenéutica*, donde también se ofrece el texto en francés. La traducción que damos a continuación fue realizada asimismo a partir del texto de *Urbanisme*.

En la intervención italiana, Ricœur especifica su interés por la arquitectura en los siguientes términos:

Es siempre motivo de satisfacción para un autor descubrir un campo entero de investigación en el cual sus análisis encuentran una aplicación inesperada, en realidad, más que una aplicación, una proyección que les confiere a tales análisis un alcance capaz de modificar, como en un efecto-búmeran, su primer significado. Me refiero por ejemplo a las reflexiones actuales sobre la dimensión narrativa de la arquitectura y, en consecuencia, sobre la dimensión temporal del espacio arquitectónico. (Ricœur 1996: 64)

En el centro de la reflexión está la ciudad posmoderna, el espacio urbano deconstruido. Según Franco Riva (2013a), autor de un volumen que reúne los escritos de Ricœur sobre la arquitectura, precedidos de un estudio preliminar, en la concepción ricœuriana se defiende, a través de una narratividad hermenéutica y explicativa, una unidad que se ha conservado, aun cuando no guarde gran firmeza (véase Riva 2013b).

¹ Agradecemos a Andrea Borsari, profesor de Estética del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Bolonia, el habernos facilitado el original italiano.

En este sentido, la argumentación de Ricœur sostiene una lectura de la ciudad en su trama soportada por la identidad narrativa de la arquitectura. La triple mimesis de la hermenéutica del relato es traspuesta a la obra arquitectónica en la tentativa fenomenológica de darle sentido a la ciudad, en tanto lugar de inscripción de la memoria. La contribución a la trienal, por breve o episódica que pueda considerarse, marca un hito dentro de su producción, en tanto señala el momento en el que, después de los tres volúmenes de su contundente *Tiempo y narración* (1983, 1984 y 1985) se interesa particularmente por el problema de la memoria, que habrá de desarrollar en *La memoria, la historia, el olvido*. En este ensayo, publicado en 2000, el filósofo francés retomará ideas y conceptos contenidos en su intervención acerca de la arquitectura, sobre todo aquellos atinentes a la relación entre espacio y memoria:

Las cosas recordadas se encuentran intrínsecamente asociadas a lugares. Y no es por nada que decimos de aquello que ha ocurrido que ha tenido lugar. ‘Los lugares de memoria’ son indicios del recuerdo, podría decirse que funcionan como deícticos en la narrativa del recuerdo, como los mojones de la ruta. Nos indican dónde estamos situados en relación con el pasado. (Ricœur 2000: 59)

Y, más adelante, en una nota al pie, juzga pertinente resumir para el lector aquella intervención que presenta como una tentativa de trasposición:

En “Arquitectura y narratividad”, Catálogo de la muestra *Identità e differenze*, Trienal de Milán, 1994, había intentado trasponer en el plano arquitectónico las categorías relacionadas con la triple mimesis expuestas en *Tiempo y narración I*: prefiguración, configuración, refiguración. Mostraba en el acto de habitar la prefiguración del acto arquitectónico, en la medida en que la necesidad de refugio y de circulación dibuja el espacio interior de la vivienda y los intervalos dados para recorrer. A su vez, el acto de construir se da como el equivalente espacial de la configuración narrativa por medio de la puesta en intriga; del relato al edificio, es la misma intención de coherencia interna la que habita la inteligencia del narrador y del constructor. Por último, el habitar, que resulta del construir, era considerado el equivalente de la “refiguración” que, en el orden del relato, se produce en la lectura: el habitante, como el lector, acoge el construir con sus expectativas y también sus resistencias y sus cuestionamientos. Concluía el ensayo con un elogio de la itinerancia. (Ricœur 2000: 186, n. 3)

Lo que aquí Ricœur llama “itinerancia” [*itinérance*], retomando un concepto nodal de su hermenéutica, a saber, la “itinerancia del sentido”, alude a la noción benjaminiana del *flâneur*. De esta manera, se relaciona la deambulación urbana con el dar sentido. En la versión italiana aparece bajo la forma de un neologismo que entraña un hallazgo poético: el acrónimo “itinerrancia” [*itinerranza*], “a medio camino entre la

errancia y el espíritu doméstico. Con la itinerrancia, el espacio y el tiempo se integran uno en el otro en aquello que Bajtín había definido bien como cronotopo” (Ricœur 1996: 72).

En la versión francesa, esta invención no será retomada, como tampoco lo será en adelante en ningún otro escrito del filósofo, razón por la cual Rita Messori supone que se trata de un error del traductor italiano (Messori 2006: 62, n. 51). La “itinerrancia”, integración del tiempo y el espacio, sustancial a la experiencia urbana del habitar y del circular, es propia de la instancia de la prefiguración. Luego, tal como lo explican Samuel Lelièvre e Yvon Inizan, para que la refiguración se produzca en el pleno encuentro de la configuración, es necesario “convertir la ciudad en el lugar de una experiencia estética que se amplía a la memoria, a la historia y, también, a lo político” (2016: 15). Así, la consideración en torno a la arquitectura, el urbanismo y la inscripción de la memoria en la ciudad, leída desde la hermenéutica del relato, obra a modo de una suerte de transición en el pensamiento de Ricœur.

REFERENCIAS

- DEROSI, Pietro (ed.) (1996), *Triennale di Milano. XIX Esposizione Internazionale. Identità e differenza* (Milán: Electa).
- LELIÈVRE, Samuel e INIZAN, Yvon (2016), “Présentation d’Architecture et Narrativité”, *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7, 2: 14-16. [Disponible en <http://bit.ly/3I16yGf>]
- MESSORI, Rita (2006), “Temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricœur”, *Arquitectonics*, 4: 35-62. [Disponible en <http://bit.ly/4knKryw>]
- RICŒUR, Paul (1996), “Architettura e narratività”, en Derossi (1996: 64-72).
- ____ (1998), “Architecture et Narrativité”, *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, 7, 2: 20-30. [Disponible en <http://bit.ly/3TJogHV>]
- ____ (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (París: Éditions du Seuil).
- RIVA, Franco (ed.) (2013a), *Leggere la città: Quattro testi di Paul Ricœur*, trad. de Diana Gianola (Roma: Castelvechi editore).
- ____ (2013b), “L’angoscia dell’abitare. Ricœur, Lyotard e la città postmoderna”, en Riva (2013a: 5-72).

Arquitectura y narratividad (1996)

Es siempre motivo de satisfacción para un autor descubrir un campo entero de investigación en el cual sus análisis encuentran una aplicación inesperada, en realidad, más que una aplicación, una proyección que les confiere a tales análisis un alcance capaz de modificar, como en un efecto-búmeran, su primer significado. Me refiero por ejemplo a las reflexiones actuales sobre la dimensión narrativa de la arquitectura y, en consecuencia, sobre la dimensión temporal del espacio arquitectónico. Quisiera mostrar aquí cuál es mi postura ante estas cuestiones, y en qué medida me ayudan a repensar mi concepto inicial de las relaciones entre tiempo y narración. El punto, en efecto, es precisamente este: hacer intersecar la espacialidad del relato con la temporalidad del proyecto arquitectónico. Quisiera demostrar cómo la perfecta integración de los dos motivos constituye *el horizonte de sentido* de un recorrido por etapas que va reduciendo el intervalo inicial que separa la narratividad literaria del proyecto arquitectónico inscripto en la “piedra”, y por lo tanto el tiempo del espacio. Se verá, entonces, cómo el tiempo *narrado* se acerca progresivamente al espacio *construido* – y viceversa– hasta que el concepto de arquitectura narrativa, o de narratividad arquitectónica, no aparezca como el límite de un complicado proceso de aproximación.

En una primera aproximación existe efectivamente un doble obstáculo para una fusión prematura: el relato forma parte de la esfera del lenguaje, de los signos hablados y escritos, de la composición literaria; la arquitectura, de la esfera del material, de las formas visibles, del construir entre cielo y tierra. Del mismo modo en que el relato se desarrolla en el tiempo, elevado al rango de tiempo narrado, el edificio se despliega y se erige en el espacio, transformado en espacio construido. ¿La investigación es por lo tanto vana, directamente sofisticada? ¿O en la mejor de las hipótesis no supera el nivel de la metáfora –la metáfora de la proporcionalidad– dado que el tiempo es al relato lo que el espacio a la construcción? ¿Es legítimo querer forzar la comparación más allá de la metáfora?

Digamos para empezar que en la situación inicial del doble paralelismo relato-arquitectura y tiempo narrado-espacio construido es posible reconocer una razón absolutamente primitiva para no atenerse a la simple constatación de la separación entre narratividad y proyecto arquitectónico, es decir, el hecho de que ni el tiempo del relato ni el espacio de la arquitectura se reducen a fracciones del tiempo universal y del espacio geométrico. No basta con decir que el relato es atinente al tiempo vivido, fenomenológico, psíquico (o como se lo quiera definir); interviene en el punto de ruptura y de sutura entre el tiempo psíquico, cósmico, medido por los relojes, y el tiempo

“dilatado” (según la expresión utilizada por San Agustín en las *Confesiones*) entre pasado, presente y futuro. El mismo discurso vale para el espacio: el espacio construido es también espacio geométrico, mensurable, calculable: su título de *lugar de vida* se superpone y se interpone en sus propiedades geométricas. De este modo el paralelismo inicial parece menos extraño a los términos comparados. Resulta legítimo preguntarse si la dialéctica del tiempo cósmico y del tiempo vivido, atribuible a la dialéctica del *instante* cualquiera (el instante cesura) y del *presente* vivo, no tiene una relación más estrecha que la analogía de la proporcionalidad con la dialéctica entre espacio medido y espacio construido y habitado, resumible en la dialéctica entre *punto* y *lugar*. En suma, ¿no parece legítimo preguntarse si entre la narrativización del tiempo y la constructibilidad del espacio habitado hay más que una similitud, es decir, la ocasión de una *inteligibilidad cruzada*, en la que una dialéctica permite comprender a otra?

Como grilla de análisis propongo la sucesión de las tres fases de la “prefiguración”, la “configuración” y la “refiguración”, que me sirvió de hilo conductor en *Tiempo y narración*. Para cada una de estas fases me preguntaré qué ocurre con la separación inicial entre narratividad literaria y arquitectura. Mi hipótesis de trabajo es que la separación se reduce de una fase a otra, de modo tal que en el momento de la “refiguración” se completa del todo el intercambio entre *espacialidad del relato* y *temporalidad del proyecto arquitectónico*.

Prefiguración

Que el relato literario representa un *salto cualitativo* respecto de la cotidianeidad de la conversación es innegable. El ingreso en la literatura marca un hiato en la práctica del lenguaje. Lo mismo vale decir del proyecto arquitectónico respecto de la utilización ordinaria del espacio. Sería imposible, sin embargo, comprender el significado de este salto cualitativo y de este hiato sin haber considerado antes a fondo la radicación de la composición y de la innovación regulada en nuestra precomposición del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su doble carácter espacial y temporal.

Para atenernos al campo narrativo, es necesario distinguir todas las implicaciones de la célebre caracterización aristotélica de la intriga como imitación creadora, como mimesis de la acción. ¿Pero ahora, en la acción, quién apela a la imitación narrativa? Lo que sabemos desde siempre es que somos seres capaces de actuar, de intervenir en el

curso de los acontecimientos, de inscribir las acciones en las cosas –de articular nuestras acciones en función de normas, signos, de entrar en un orden simbólico– de evaluar nuestras acciones en términos de bueno/malo, permitido/prohibido. Ahora bien, todos estos rasgos que le confieren a la acción humana una primera inteligibilidad comportan aspectos temporales que permiten hablar de la estructura prenarrativa de la experiencia, en virtud de la maraña del proyecto, del recuerdo y de la vivencia presente. Pero atención, no es todo, antes del relato literario está el relato ordinario, que podemos llamar conversacional. Según las palabras de Hannah Arendt, el relato revela “el *quién* de la acción”: nosotros nos identificamos, en el sentido de que nos hacemos reconocer por quien somos o creemos ser, contando *historias de vida* que consideramos presentaciones de nuestra identidad personal. El problema espinoso de la *identidad narrativa*, sobre el cual volveremos enseguida, nace en esta fase de precomprensión. Por otra parte, los relatos de vida no tienen sentido sino en un intercambio de memorias, de proyectos y de vivencias: se ha hablado del hombre “atrapado en la maraña de las historias”. Es esta maraña la que le da vida al relato. Es así como se cuenta antes del relato literario, ya sea histórico o de fantasía.

El paralelismo, en este nivel de precomprensión, entre la práctica del tiempo y la del espacio, es decididamente notable. Independientemente de cualquier proyecto arquitectónico, el hombre ha construido porque ha habitado. Al respecto, es inútil preguntarse si el habitar precede al construir. En realidad, es necesario partir del conjunto habitar-construir, excepto para darle la prioridad al habitar en el momento de la “configuración” y, quizá, de nuevo al habitar en el momento de la “refiguración”, dado que el proyecto arquitectónico rediseña el habitar mismo. Algunos, pensando en el psicoanálisis, ven en el “circundar” el origen del acto arquitectónico y en el “englobar” la función original del espacio arquitectónico: paraíso perdido, la matriz le ofrece su revestimiento al deseo humano. Desde la cuna hasta el dormitorio, el barrio, la ciudad, sería posible seguir el cordón umbilical cortado. Este cordón, sin embargo, ha sido cortado en el nacimiento, y la nostalgia por sí sola impediría vivir. Apertura y distancia han roto el encantamiento ya en el momento del ingreso al aire libre. Y, en adelante, no queda más que negociar con el aire libre. Sin embargo, no se abandona el nivel vital y, en este sentido, prearquitectónico, si se caracteriza el construir-habitar que emerge del *Lebenswelt* con una diversidad de operaciones que reclaman el artificio arquitectónico: proteger el hábitat con un techo, delimitarlo con paredes, regular la relación entre externo e interno a través de un juego de aperturas y cerramientos, representar con un umbral el paso de los límites, indicar a través de una especialización de las partes del hábitat, en pisos y en altura, la asignación a lugares distintos de las varias actividades de la vida cotidiana, principalmente la vigilia y el sueño a través

de un estudio apropiado, aunque somero, de luces y sombras. No es todo: no hemos destacado aún debidamente las operaciones del construir que incluyen el acto de detenerse, de instalarse, de establecerse, que los mismos nómades no desdeñan, acto de un ser vivo ya nacido, lejos de la matriz, en busca de un sitio al aire libre; no hemos mencionado todavía las operaciones de la circulación, el andar, el venir, que conllevan operaciones complementarias a las que tienen como finalidad fijar domicilio: el camino, la ruta, la calle, la plaza, forman parte del construir, en la medida en que los actos que guían también son parte integrante del acto de habitar. El habitar está hecho de ritmos de quietud y de movimiento, de asentamientos y desplazamientos. Se asiste así al nacimiento simultáneo de la necesidad de arquitectura y de la necesidad de urbanística, siendo la casa y la ciudad contemporáneas en el construir-habitar primordial. Mientras el espacio interno de la habitación tiende a diferenciarse, el espacio externo del andar y del venir tiende a especializarse en función de las actividades sociales diversificadas. Al respecto, es imposible distinguir un estado “natural” del hombre; es siempre a lo largo de la línea de fractura y de sutura de la naturaleza y de la cultura donde se encuentra el hombre considerado “primitivo”. Si, por lo tanto, el *lugar* es el título originario del espacio habitado (y, agregamos, siempre construido), es asimismo el sistema de los lugares; el lugar no es solo el *refugio* en el cual establecerse, como decía Aristóteles (la superficie interna del revestimiento), sino también el intervalo que se recorre.

¿Qué se hizo del paralelismo con la narratividad en el plano de la “prefiguración”? ¿Qué signos de reenvío del relato preliterario al espacio habitado es posible distinguir? En primer lugar, todas las historias se desarrollan en un espacio. La colocación de la acción en el curso de las cosas equivale a marcar el espacio con hechos que intervienen en la disposición espacial de las cosas. Luego, y sobre todo, el relato conversacional no se limita a un intercambio de memorias sino que se extiende a recorridos que van de lugar en lugar. Lo que Hannah Arendt llamaba “espacio público de aparición” no es solo un espacio metafórico de palabras intercambiadas, sino un espacio material y terreno. Inversamente, ya sea espacio de establecimiento o espacio de circulación, el espacio construido consiste en un sistema de ritos para las grandes interacciones de la vida. Los lugares son puntos en los que sucede algo, en los cuales cambios temporales siguen trayectos efectivos a lo largo de intervalos que separan y acercan los lugares. Lo que aparece en el horizonte del análisis es la idea de *cronotopo* tan importante para Bajtín, evidenciada por Evelina Calvi en su ensayo *Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración*. La idea de “lugares de memoria” propuesta por Pierre Nora tiene el mismo valor, en la medida en que recordar es contar lo que ha ocurrido *en ese lugar*.

Configuración

1. Es decididamente en el nivel del relato *literario* que el acto de narrar se desvincula del contexto de la acción, en el mismo modo en que las “palabras” se alejan de las “cosas”. El relato se vuelve así el tema de una inteligibilidad distinta de la acción imitada. Esta misma *inteligibilidad narrativa* servirá de guía en la interpretación del proyecto arquitectónico. En virtud de la autonomía conquistada por la trama del discurso respecto de la trama de la acción, esta inteligencia se presta a una serie de nuevas reflexiones que les dan vida cada vez a otros significados, que autorizan a hablar, no tanto de relato, cuanto más bien de narratividad.

En un primer nivel, el del *hacer narrativo*, contar es un acto poético que crea algo nuevo, lo inédito en el verdadero sentido de la palabra. Por eso cada composición narrativa le da vida a una historia que podemos definir como “ficticia” en sentido lato, y que incluye también el relato histórico en la medida en que se trata de una composición verbal distinta de los acontecimientos efectivamente acaecidos, una *story* distinta de la *history* real. Si bien el relato es una creación de sentido, una innovación semántica, esto no significa que se trate de una innovación anárquica. Para la inteligencia humana crear significa seguir reglas, que, lo veremos en el siguiente momento reflexivo, pueden ser modificadas. Pero la creación literaria avanza siempre según reglas. He llamado *intriga* a lo que Aristóteles define como *mythos* (donde se privilegia la parte ordenada respecto de la fabulosa) y que en italiano se traduce felizmente con el término *intreccio*. Aristóteles delineó su teoría partiendo de la tragedia y de la epopeya. Los modernos, al poder abarcar desde la fábula, cara a V. Propp, hasta la novela moderna, fueron capaces de ofrecer una definición de la intriga más abstracta que la aristotélica, en la que se destacan al menos cuatro aspectos: la síntesis de lo heterogéneo (acontecimientos sueltos reunidos en una historia; causas, motivos, coincidencias que concurren en una única intriga, etc.), el pasaje de un estado inicial a uno final a través de transformaciones reguladas, la sucesión de peripecias que frustran el trabajo de concordancia representado por la intriga, por último, la relación circular entre el todo y las partes, en la cual la reflexión sucesiva podrá hallar el paradigma del círculo hermenéutico.

Este trabajo de abstracción producido sobre el modelo del *mythos* aristotélico conduce a una primera operación *reflexiva* que reemplaza en un contexto de historicidad la producción de intrigas singulares. El tiempo aquí interviene dos veces: en el tiempo *narrado*, inmanente a cada intriga, se inserta el tiempo del *narrar*, que desarrolla características propias: cada nuevo relato nace, de hecho, en el interior de un mundo de

relatos ya consolidados, respecto de los cuales este se distingue en cuanto a novedad. En este sentido, innovación semántica significa dos cosas diferentes: es sinónimo de la síntesis de lo heterogéneo que está en la base de cada intriga, y es la marca de novedad de una historia contada respecto de la montaña de sedimentos de lo ya contado; en el segundo caso, la innovación va de la mano con la tradición y la relación de continuidad puede pasar por todos los grados comprendidos entre los dos extremos de la repetición o, al contrario, de la transgresión. Quien escribe *después* puede elegir si escribir “contra” o “según”. En cada caso, hay una innovación semántica, toda vez que una herencia del pasado es no solo reutilizada sino también reinterpretada; y, al contrario, una herencia del pasado permanece viva solo a condición de que se renueve. Lo que describí sucintamente es el fenómeno de la *intertextualidad*, que cobrará importancia en un nivel más avanzado de reflexión.

Una operación reflexiva de segundo grado ha dado lugar a varias tentativas de *racionalización*, que, en épocas de estructuralismo triunfante, estuvieron en el origen de la *narratología*, concebida como una ciencia autónoma. Se buscó así inmovilizar en una lógica de transformaciones lo que fue presentado antes como dinamismo creador de novedad. La narratología, en este sentido, apunta a eliminar lo que se designó anteriormente con el término griego “peripecia”, que se caracteriza por ser portadora de discordancia en el interior de la operación (a su vez en movimiento) de producción de una concordancia provisoria. No es excesivo decir que el objetivo de la narratología en este sentido es, en definitiva, la *eliminación del tiempo*, dado que la diacronía del relato es absorbida por la sincronía de las operaciones lógicas de transformación. Ante estas pretensiones logísticas, la hermenéutica se presenta como una arenga en favor de la inteligencia narrativa contra la racionalidad narratológica reducida a una operación derivada y parasitaria respecto de la inteligencia narrativa.

Al mismo tipo de reflexiones pertenece la tentativa inversa de pensar el relato a partir de la peripecia desestabilizante, de deconstruir el designio de concordancia. A favor de estas operaciones son testimonio los escritos novelescos digamos posmodernos, contrarios, sobre todo, a la idea del cierre narrativo. Por cierto, las interpretaciones derivadas del modelo aristotélico, que prevé inicio, parte central y fin, no confundieron jamás el final de la historia, como término del acto de narrar, con el final de la sucesión de los acontecimientos contados, sucesión que puede perfectamente continuar fuera de la historia, o comenzar antes del inicio de la narración (Aristóteles sabía bien que la guerra de Troya en cuanto sucesión de eventos rebasaba el marco narrativo de la *Iliada*; el comienzo y el final del que hablaba le eran asignados al relato por decreto indiscutible del narrador). La crisis del relato moderno –o posmoderno– atañe

propriadamente el final como cierre de la operación narrativa. Es lícito preguntarse, sin embargo, si la necesidad impuesta desde la producción misma del trabajo como obra terminada no exige que también una interrupción no motivada por el ritmo del relato sea asumida por el narrador como pertinente, por ejemplo, como burla, ironía, provocación, y, por lo tanto, como acto significativo que se plantea como objetivo la idea misma de cierre, impuesta entonces por defecto y por oposición. En el horizonte de esta operación de deconstrucción se perfila el fin del acto mismo de narrar, según la siniestra profecía que Walter Benjamin formuló en su célebre ensayo sobre el “narrador”.

Por último, estas reflexiones pueden pasar a un estadio sucesivo, en el cual el *poiein* generador de ficción se vuelve su objetivo, *telos*: el relato como “poema” ya no tiene como finalidad, aunque vaga, la imitación de la acción. El lenguaje se celebra a sí mismo, en sí mismo y por sí mismo; se consuma una ruptura entre las “palabras” y las “cosas”; la idea de un referente extralingüístico resulta obscena; el revés de los signos se encierra dentro del reparo de las fronteras de la intertextualidad, donde cada libro remite a otro libro en el interior de una biblioteca fabulosa. La respuesta de la hermenéutica es denunciar un abandono que no es el del ansia de lo “real”, sino el abandono del *mundo del lector*, último sobreviviente del naufragio de la mimesis. Una intriga que no es, o que no fuera, proyección de un mundo ante el cual el lector busca comprenderse, renunciaría a todo aquello que hace de la palabra una empresa *perilosa*. La exaltación ilimitada de la dimensión lúdica del arte de narrar corre el riesgo, de hecho, de transformar la celebración del lenguaje, en su arrogante soledad, en un pasatiempo fútil. Era acaso necesario llevar la reflexión hasta este límite para poner en evidencia, como invitado sorpresa, al personaje del *lector* en tanto sujeto que recibe el texto y ve su mundo confrontado al del texto. Pero estamos casi a punto de pasar de la “configuración” a la “refiguración”.

2. Interpretar la “configuración” del tiempo a través del relato literario es un buen ejercicio para interpretar la “configuración” del espacio a través del proyecto arquitectónico. Entre los dos actos “poéticos” existe mucho más que un simple paralelismo, se reconoce la exhibición de la dimensión temporal y narrativa del proyecto arquitectónico. En el horizonte de la investigación hay, como se ha sugerido en varias partes, la manifestación de un espacio-tiempo en el que se intercambian valores narrativos y valores arquitectónicos.

Hacia los fines de mantener en la investigación una claridad didáctica, se seguirá la misma progresión que en el análisis anterior, partiendo del primer nivel del *hacer* narrativo para llegar al nivel reflexivo de la celebración del *logos* incluido en el relato,

pasando a través de los niveles de la intertextualidad y de la racionalidad narratológica. Al seguir este eje vertical, se verá cómo cede el paralelismo hasta el punto en el que será legítimo hablar de narratividad arquitectónica. En el primer nivel, el del *hacer* arquitectónico, el rasgo principal del acto “configurante”, esto es, la síntesis temporal de lo heterogéneo, tiene su equivalente en una *tesis espacial de lo heterogéneo*. Se ha observado que la plástica del edificio integra entre sí diversas variables relativamente independientes: las células de espacio, las formas, las superficies-límite. El proyecto arquitectónico apunta a crear objetos en los cuales los aspectos varios encuentran una cierta unidad. Una obra arquitectónica es, entonces, un mensaje polifónico ofrecido a una lectura al mismo tiempo abarcadora y analítica. Aquí valen las mismas palabras dichas a propósito de la intriga, que, como se ha visto, no reúne solamente acontecimientos, sino puntos de vista, bajo la forma de causas, motivos, coincidencias. La intriga era prácticamente transpuesta más allá de la dimensión temporal a través de la producción de una cuasi-simultaneidad de sus componentes. La reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación que resultaba de ella, encuentra una exacta correspondencia en las mutuas implicaciones de los componentes de la arquitectura.

Se puede decir que la operación de construcción requiere tiempo, como ocurre con cualquier objeto considerado en la sucesión de sus perspectivas: cada nuevo edificio presenta en la construcción (al mismo tiempo, acto y resultado del acto) la memoria petrificada del edificio que se construye. El espacio construido es tiempo condensado. Este incorporar el tiempo en el espacio se vuelve aún más manifiesto si se considera el trabajo simultáneo de “configuración” del acto de construir y del acto de habitar: las funciones habitativas son “inventadas” –en los dos significados del término– contemporáneamente a las operaciones constructivas. El reenvío recíproco de las funciones habitativas y de las constructivas en un movimiento o en una cadena de movimientos de la inteligencia arquitectónica (considero el término en el mismo modo en que he considerado “inteligencia narrativa”) investida en la movilidad de la mirada que *recorre* la obra. Del relato al edificio, es la misma coherencia interna la que ocupa la mente del narrador y del constructor, que evoca en la mente del lector signos inscriptos.

Es, en efecto, la inscripción la que lleva al espacio el acto configurante del relato, la inscripción en un objeto que dura gracias a su cohesión, a su coherencia. Si la escritura asegura la duración de la cosa literaria, la dureza del material le garantiza duración a la cosa construida. Duración-dureza: una asonancia de la que se ha hablado a menudo. Es necesario, sin embargo, llevar la reflexión hasta este punto para tomar conciencia del alcance de la victoria provisoria sobre lo efímero signada por el acto de construir.

En el primer estadio de reflexión en el que nos encontramos ahora, la temporalidad concierne la historia de la composición arquitectónica. No se trata aún de la historia escrita posteriormente *sobre* la arquitectura, sino de la *historicidad* conferida al acto “configurativo” por el hecho de que cada nuevo edificio surge en medio de edificios ya construidos, de que presentan el mismo carácter de sedimentación que el “espacio” literario. Como el relato tiene su equivalente en el edificio, el fenómeno de intertextualidad corresponde en tal sentido al conjunto de edificios existentes que contextualizan la nueva construcción. La historicidad propia de esta contextualización debe, una vez más, diferenciarse bien de una historia retrospectiva. Se trata de la historicidad del acto mismo de inscribir un nuevo edificio en un espacio ya construido que coincide ampliamente con el mecanismo de nacimiento de la ciudad (que deriva de un acto configurante relativamente distinto según la oposición entre arquitectura y urbanística).

En el curso de este acto de inscripción se desarrolla la relación entre innovación y tradición. Así como todos los escritores escriben “después”, “contra” o “según”, todos los arquitectos se miden con una tradición consolidada. Es en la medida en que el contexto construido conserva *la huella* de todas las historias de vida que escandieron el habitar de los inquilinos de una época, el nuevo acto “configurante” proyecta nuevos modos de habitar que se insertan en la maraña de las historias de vida concluidas. La lucha contra lo efímero adquiere así una nueva dimensión: ya no contenida en el edificio, sino en la relación con los otros edificios. En efecto, es necesario hablar también de destruir y reconstruir. No se ha destruido solo por odio de los símbolos de una cultura, sino también por negligencia, desprecio, ignorancia, etcétera, para sustituir algo que ya no gustaba por aquello que sugiere o impone el nuevo gusto. Pero al mismo tiempo también se ha reestructurado, conservado, reconstruido, a veces de manera idéntica, como en Europa del Este después de las destrucciones de las guerras del siglo XX. Lo efímero no se encuentra solamente del lado de la naturaleza, a la cual el arte superpone su duración-dureza, sino también del lado de la violencia de la historia, y amenaza desde el interior el proyecto arquitectónico considerado en su dimensión “histórica”.

En el segundo estadio de reflexión al que pasamos ahora, la arquitectura presenta una teorización absolutamente comparable con aquella en la cual, hablando del relato, la *racionalidad* narratológica se superpone a la inteligencia narrativa que sigue adherida al *hacer* narrativo. Se puede decir directamente que la composición arquitectónica nunca dejó de incentivar la especulación, mientras que la historia interviene ahora en el nivel de los valores formales, oponiendo estilo con estilo. Lo que les confiere a estas

cuestiones académicas en el campo de la arquitectura un aspecto particularmente dramático es el hecho de que la teorización no se basa solamente en el acto de construir, sino también en su presunta relación con el acto de habitar y con las necesidades ligadas a él. Existen, entonces, dos lecturas diversas de las doctrinas confrontadas: según una, las preocupaciones formales que prevalecen en cierto estilo o en cierta escuela deben ser aproximadas mucho más a las orientaciones propias de las otras artes, y más en general a las visiones del mundo características de la época considerada, que al valor de la actividad que los edificios están destinados a albergar. Son, por lo tanto, las preocupaciones ideológicas subyacentes las que ofrecen la grilla de interpretación, por ejemplo, del orden rigurosamente jerárquico que preside las concepciones tradicionales del espacio arquitectónico; el lenguaje de una cultura entera se vuelve legible en las fachadas, en las superficies internas y externas, y permite seguir paso a paso los cambios históricos que afectan globalmente a la cultura en las transformaciones del universo representativo explicitado del estilo arquitectónico con sus formas canónicas. Es entonces sobre todo en la configuración de la ciudad donde se puede leer, a través del espacio urbano organizado en modo representativo, la historia sedimentada de las formas culturales; la monumentalidad asume entonces su significado etimológico principal, por el cual monumento es sinónimo de documento. Ahora bien, esta primera lectura no se limita a interpretar la configuraciones sedimentadas del pasado, sino que se proyecta hacia el futuro del arte de construir, hacia lo que merece la definición de proyecto arquitectónico: así, en un pasado reciente del cual los modernos constructores se esfuerzan por alejarse, los miembros del Bauhaus, los fieles de Mies van der Rohe, de Le Corbusier, han pensado su arte de construir en relación con los valores de civilización a los cuales adherían, en función del rol que le atribuían a su arte en la historia de la cultura. De acuerdo con la segunda lectura, el formalismo conceptual encuentra un límite en las representaciones hechas por los teóricos de las necesidades de las poblaciones. En cierto sentido, esta preocupación existió siempre, pero en un pasado no demasiado remoto eran tomadas en consideración solamente las necesidades de una determinada categoría de habitantes (príncipes, dignatarios religiosos, etcétera) y la necesidad de una fastuosa exhibición de las instituciones dominantes. La época contemporánea está ciertamente marcada por la toma de conciencia de las necesidades de las masas que también, por su parte, desean la exhibición, bajo el signo de la dignidad más que del fasto. Sin embargo, no se concluye por eso que este abordaje del proyecto arquitectónico sea menos ideológico que el anterior, en la medida en que, a menudo, la representación que los expertos tienen de la necesidad de habitar de las susodichas masas influencia la especulación acerca del destino de la arquitectura. Esto explica la reacción contraria de aquellos que desean un retorno

a la arquitectura pura, desligada de la sociología y de la psicología social. Nos encontramos, entonces, ante una reivindicación absolutamente comparable a la planteada por los teóricos del *nouveau roman*, en la celebración de un lenguaje en el que finalmente las “palabras” se disocian de manera irreversible de las “cosas”.

Narratividad y arquitectura siguen, por lo tanto, cursos históricos similares. Es en el momento de la “refiguración” que intercambian su significado, en las nuevas posibilidades de habitar el mundo abiertas tanto por el arte de narrar como por el arte de construir.

Refiguración

Con este tercer componente de la narratividad, el vínculo entre relato y arquitectura se vuelve más estrecho, hasta que el tiempo narrado y el espacio construido intercambian sus significados. Por este motivo, en la última etapa de nuestro viaje renunciaremos a la composición en dos partes a favor de una escritura concisa, que imita la intriga del relato.

Tres son los temas de reflexión presentes en la aproximación ya anunciada del concepto único de *cronotopo* propuesto por Bajtín.

1. La comprensión del texto y del lugar.

Al ponernos en un primer momento del lado de la narración, es necesario decir que esta no concluye su recorrido en el ámbito del texto, sino en la relación con el lector, protagonista olvidado del estructuralismo. Le debemos a la estética de la comprensión, instaurada por H.R. Jauss y la Escuela de Constanza, este pasaje del acento puesto en la escritura a la lectura. El rechazo de la referencialidad de los seguidores de Saussure es compensado así por el reconocimiento de la dialéctica entre escritura y lectura. Se trata propiamente de dialéctica: preso y confiscado en el acto de leer, el texto desarrolla su capacidad de aclarar, iluminar la vida del lector, es decir, al mismo tiempo la facultad de descubrir, revelar lo que está *oculto* en una vida entregada al examen socrático, y el poder de transformar la interpretación banal que hace el lector a la luz de la cotidianidad. Revelar (pensando en la verdad de la que nos habla Heidegger) pero también *transformar*, esto es lo que está a la altura de hacer el texto más allá de sí mismo. Esta dialéctica, sin embargo, tiene una doble interpretación, dado que el lector llega al texto con las propias expectativas; estas expectativas son afrontadas y confrontadas con las proposiciones de sentido del texto, en la lectura, que puede atravesar

todas las fases, desde la recepción pasiva, u obsesiva (¡Madame Bovary lectora de malas novelas!), hasta la lectura reticente, hostil, colérica, próxima al rechazo escandalizado, pasando por la lectura activamente cómplice. Sostengo que gracias a esta lectura agonística la intertextualidad misma es vista como un gran desafío: lo que era un problema de posicionamiento respecto a sus pares para el creador se vuelve un problema de lectura plural, polémica para el apasionado. Se ve ya la apertura que se produce de lo *posible* en la comprensión de sí.

Pero hablemos antes de nada de la fuerza del modelo de la lectura para reevaluar el acto de *habitar*. En el momento de la “prefiguración” el habitar y el construir han sido prácticamente lo mismo, y era imposible establecer cuál precedía al otro. En el momento de la “configuración”, el construir prevaleció bajo la forma de proyecto arquitectónico, al cual pudimos reprocharle una inclinación por descuidar las necesidades de los habitantes de los lugares, o por proyectar esas necesidades más allá de la realidad. Es hora de hablar del habitar como *respuesta*, o como *reacción*, al construir, bajo el modelo del acto antagonista a la lectura. No basta, en efecto, que un proyecto arquitectónico sea bien pensado, racional (o al menos razonable), para que sea comprendido y aceptado. Cada planificador debería saber que las reglas de racionalidad de un proyecto pueden estar separadas por un abismo respecto de las reglas de comprensión de su producto. Hace falta, con todo, aprender a considerar el acto de habitar como un receptáculo no solo de necesidades, sino también de expectativas. Y la misma gama de respuesta que va desde la recepción pasiva, inmediata, indiferente, a la recepción hostil y resentida (¡incluso la torre Eiffel, en su época!). El habitar como *réplica* al construir. Y como la recepción del texto literario conlleva una tentativa de lectura plural, de aproximación paciente de la intertextualidad, de la misma manera el habitar receptivo y activo implica una relectura atenta del ambiente urbano, un nuevo aprendizaje de la yuxtaposición de los estilos, por lo tanto también de las historias de vida de las cuales llevan las huellas todos los monumentos y los edificios. Es necesario que estas *huellas* no sean solo vestigios, sino testimonios reactualizados del pasado que no es más, pero que ha sido. Es necesario que el haber sido del pasado sea salvado, a pesar de su ya no ser: es lo que puede la “piedra” que dura.

Quisiera llevar este primer tema del *texto de la ciudad* hasta el punto en que el tiempo narrado y el espacio construido, refiriéndose uno al otro, no se dejen pensar separadamente. Este reenvío es realizado por la idea de *mundo del texto*. El lector no recibe solamente el sentido de una historia contada, sino también el *mundo* proyectado por el texto; y aquello que el lector confronta con este mundo del texto es su mundo *vivido*, ofrecido a la interpretación, es decir, a la revelación y a la transformación. Ahora bien,

el mundo del texto, a diferencia del mundo verdadero y propio, lleva todas las huellas de las historias vividas por los hombres del tiempo ya pasado: es en primera instancia un mundo espacio-temporal de relación entre el tiempo en la misma forma en que la relación entre espacio geométrico y espacio habitado está mediado por las historias inscriptas en estos lugares de la memoria. Esta doble mediación es la condición para la posibilidad de intercambio entre narratividad y arquitectura en el plano de la “refiguración”.

2. Recién pronunciamos la expresión “lugares de memoria”. ¿Pero de qué memoria se trata? La pregunta es importante, tratándose tanto de la lectura de un texto literario como de la “lectura” de un edificio, de una ciudad, de un paisaje. Freud, ante el fenómeno que él define como “compulsión a la repetición” y que cierra el paso hacia la cura en el curso de la terapia, propone distinguir entre la memoria-repetición, víctima de dicha coacción, y la memoria-reconstrucción solo la identidad narrativa que es sacrificada a la identidad sustancial y la memoria-elaboración para la cual la memoria-repetición constituye un impedimento: es la lectura plural del pasado anulada y el equivalente espacial de la intertextualidad que deja de estar disponible. ¿Cómo reencontrar, entonces, aquello que sería también el interlocutor espacial de la identidad narrativa? Lo llamaría *itinerrancia*, a medio camino entre la errancia y el espíritu doméstico. Con la itinerrancia, el espacio y el tiempo se integran uno en el otro en aquello que Bajtín había definido bien como cronotopo. Y por tercera vez se impone la idea de lo posible: ¿en qué un mundo (*Welt*) se distingue de un simple ambiente (*Umwelt*), en aquello que nosotros proyectamos como tierra habitada en la que podríamos desplegar nuestros *posibles* más propios? Es el ambiente de la identidad narrativa y de la itinerrancia.

¡Dichoso el arquitecto que suscita la itinerrancia entre los vestigios convertidos en testimonios de las historias de vida inscriptas en los lugares de vida!

Architettura e narratività (1996)

È sempre motivo di soddisfazione per un autore scoprire un intero campo di investigazione in cui le sue analisi trovano un'applicazione inaspettata, anzi, più che un'applicazione, una proiezione che conferisce a tali analisi una portata capace di modificarsi, come in un effetto-boomerang, il primitivo significato. Mi riferisco per esempio alle attuali riflessioni sulla dimensione narrativa dell'architettura e, di conseguenza, sulla dimensione temporale dello spazio architettonico. Vorrei qui mostrare come mi oriento di fronte a queste questioni, e in quale misura esse mi aiutano a ripensare il mio concetto iniziale dei rapporti tra tempo e narrazione. Il punto infatti è proprio questo: intersecare la spazialità del racconto con la temporalità del progetto architettonico. Vorrei dimostrare come la perfetta integrazione dei due motivi costituisca *l'orizzonte di senso* di un percorso a tappe che via via riduce l'intervallo iniziale che separa la narratività *letteraria* dal progetto architettonico inscritto nella “pietra”, e quindi il tempo dello spazio. Si vedrà quindi come il tempo *raccontato* si avvicini progressivamente allo spazio *costruito* –e viceversa– fino a quando il concetto di architettura narrativa, o di narratività architettonica, non apparirà come il limite di un complicato processo di approssimazione.

In una prima approssimazione esiste effettivamente un duplice ostacolo a una prematura fusione: il racconto fa parte della sfera del linguaggio, dei segni parlati e scritti, della composizione letteraria; l'architettura della sfera del materiale, delle forme visibili, del costruire tra terra e cielo. Allo stesso modo il racconto si sviluppa nel tempo, innalzato al rango di tempo raccontato: l'edificio si dispiega e si erige nello spazio, trasformato in spazio costruito. La ricerca è dunque vana, addirittura sofisticata? O nella migliore delle ipotesi non supera il livello della metafora –la metafora della proporzionalità– dato che il tempo sta al racconto come lo spazio alla costruzione? È legittimo voler forzare il paragone al di là della metafora?

Diciamo subito che nella situazione iniziale di duplice parallelismo racconto-architettura e tempo raccontato-spazio costruito è possibile individuare una ragione assolutamente primitiva per non attenersi alla semplice constatazione dello scarto tra narratività e progetto architettonico, vale a dire il fatto che né il tempo del conto né lo spazio dell'architettura si riducono a frazioni del tempo universale e dello spazio geometrico. Non basta dire che il racconto ha attinenza con il tempo vissuto, fenomenologico, psichico (o come lo si vuole definire), esso interviene al punto di rottura e di sutura tra il tempo psichico, cosmico, misurato dagli orologi, e il tempo “dilatato”

(secondo l'espressione utilizzata da sant'Agostino nelle *Confessioni*) tra passato, presente e futuro. Lo stesso discorso vale per lo spazio: lo spazio costruito è anche spazio geometrico, misurabile, calcolabile: la sua qualifica di *luogo di vita* si sovrappone e si interpone alle sue proprietà geometriche. In tal modo il parallelismo iniziale sembra meno estraneo ai termini paragonati. Appare legittimo domandarsi se la dialettica del tempo cosmico e del tempo vissuto, riconducibile alla dialettica dell'*istante* qualunque (l'istante cesura) e del *presente* vivo, non mantenga un *legame* più stretto dell'analogia di proporzionalità con la dialettica tra spazio misurato e spazio costruito e abitato, riassumibile nella dialettica tra *punto e luogo*. Insomma, non appare legittimo domandarsi se tra la narrativizzazione del tempo e la costruttibilità dello spazio abitato ci sia più di una similitudine, vale a dire l'occasione di una *intelligibilità incrociata*, in cui una dialettica permette di comprendere l'altra?

Come griglia di analisi propongo la successione delle tre fasi della "prefigurazione", della "configurazione" e della "rifigurazione", che mi è servita da filo conduttore in *Temps et Récit*. Per ciascuna di queste fasi mi domanderò cosa ne è stato dello scarto iniziale tra narratività letteraria e architettura. La mia ipotesi di lavoro è che lo scarto si riduce da una fase all'altra, in modo tale che al momento della "rifigurazione" si completa del tutto lo scambio tra *spazialità del racconto* e *temporalità del progetto architettonico*.

Prefigurazione

Che il racconto letterario rappresenti un *salto di qualità* rispetto alla quotidianità della conversazione è innegabile. L'ingresso nella letteratura segna uno iato nella pratica del linguaggio. Lo stesso discorso vale per il progetto architettonico rispetto all'utilizzo ordinario dello spazio. Sarebbe tuttavia impossibile comprendere il significato di questo salto di qualità e di questo iato senza aver prima considerato a fondo il radicamento della composizione e dell'innovazione regolata nella nostra precomposizione del mondo dell'azione: delle sue strutture intelligibili, delle sue risorse simboliche e del suo doppio carattere spaziale e temporale.

Per attenerci al campo narrativo, è necessario individuare tutte le implicazioni della celebre caratterizzazione aristotelica dell'intreccio come imitazione creatrice, come mimesi dell'azione. Ma allora, nell'azione, chi fa appello all'imitazione narrativa? Ciò che sappiamo da sempre è che siamo esseri capaci di agire, di intervenire nel corso degli eventi, di inscrivere l'azione nelle cose –di articolare le nostre azioni in funzione di norme, segni, di entrare in un ordine simbolico– di valutare le nostre azioni in termini di buono/cattivo, permesso/proibito. Ora, tutti questi tratti che conferiscono

all'azione umana una prima intelligibilità comportano degli aspetti temporali che permettono di parlare della struttura prenarrativa dell'esperienza, in virtù del groviglio del progetto, del ricordo e del vissuto presente. Ma attenzione, non è tutto, prima del racconto letterario c'è il racconto ordinario, che possiamo chiamare conversazionale. Secondo le parole di Hannah Arendt, il racconto rivela "il *chi* dell'azione": noi ci identifichiamo, nel senso che ci facciamo riconoscere per chi siamo o crediamo di essere, raccontando *storie di vita* che consideriamo presentazioni della nostra identità personale. Lo spinoso problema dell'*identità narrativa*, sul quale ritorneremo in seguito, nasce in questa fase di precomprensione. Ora, i racconti di vita non hanno senso se non in uno scambio di memorie, di progetti e di vissuti: si è parlato di uomo "intrapolato nel groviglio delle storie". È questo groviglio che dà vita al racconto. È così che si racconta prima del racconto letterario, sia esso storico o di fantasia.

Il parallelismo, a questo livello di precomprensione, tra la pratica del tempo e quella dello spazio è decisamente notevole. A prescindere da qualsiasi progetto architettonico, l'uomo ha costruito perché ha abitato. A questo propósito, è inutile domandarsi se l'abitare precede il costruire. In realtà occorre partire dall'insieme abitare-costruire, salvo dare la priorità al costruire sul piano della "configurazione" e, forse, di nuovo all'abitare al momento della "rifigurazione", dato che il progetto architettonico ridisegna proprio l'abitare. Alcuni, pensando alla psicanalisi, vedono nel "circondare" l'origine dell'atto architettonico e nel "inglobare" la funzione originale dello spazio architettonico: paradiso perduto, la matrice offre il suo involucro al desiderio umano. Dalla culla alla camera, al quartiere, alla città, sarebbe possibile seguire il cordone ombelicale reciso. Questo cordone tuttavia è stato reciso alla nascita, e la sola nostalgia impedirebbe anzi di vivere. Aperture e distanze hanno rotto l'incantesimo già al momento dell'ingresso all'aria aperta. E ormai non resta che negoziare con l'aria aperta. Non si abbandona tuttavia il livello vitale e, in questo senso, prearchitettonico, se si caratterizza il costruire-abitare che emerge dal *Lebenswelt* con una diversità di operazioni che richiamano l'artificio architettonico: proteggere l'habitat con un tetto, delimitarlo con pareti, regolare il rapporto tra esterno e interno attraverso un gioco di aperture e chiusure, rappresentare con una soglia il superamento dei confini, indicare attraverso una specializzazione delle parti dell'habitat, in piano e in altezza, l'assegnazione a luoghi distinti delle varie attività della vita quotidiana, anzitutto la veglia e il sonno attraverso uno studio appropriato, anche se sommario, di luci e ombre. Non è tutto: non abbiamo ancora sottolineato dovutamente le operazioni del costruire che racchiudono l'atto del fermarsi, dell'installarsi, del fissarsi, che gli stessi nomadi non disdegnano, atto di un vivo già nato, lontano dalla matrice, alla ricerca di un sito

all'aria aperta; non abbiamo ancora menzionato le operazioni della circolazione, l'andare, il venire, che comportano operazioni complementari a quelle finalizzate a fissare una dimora: il cammino, la strada, la via, la piazza fanno parte del costruire, nella misura in cui gli atti che guidano fanno anch'essi parte integrante dell'atto di abitare. L'abitare è fatto di ritmi di arresto e di movimento, di stanziamenti e spostamenti. Si assiste così alla nascita simultanea del bisogno di architettura e del bisogno di urbanistica, essendo la casa e la città contemporanee nel costruire-abitare primordiale. Mentre lo spazio interno dell'abitazione tende a differenziarsi, lo spazio esterno dell'andare e del venire tende a specializzarsi in funzione delle attività sociali diversificate. A questo proposito è impossibile individuare uno stato "naturale" dell'uomo; è sempre lungo la linea di frattura e di sutura della natura e della cultura che si incontra l'uomo considerato "primitivo". Se quindi il *luogo* è la qualifica originaria dello spazio abitato (e, aggiungiamo, sempre costruito), esso è anche il sistema dei luoghi; il luogo non è solo il *rifugio* in cui stabilirsi, come diceva Aristotele (la superficie interna dell'involucro), ma anche l'intervallo da percorrere.

Che ne è stato del parallelismo tra narrativa sul piano della "prefigurazione"? Quali segni di rinvio del racconto preletterario allo spazio abitato è possibile individuare? Anzitutto, tutte le storie si svolgono in uno spazio. La collocazione dell'azione nel corso delle cose equivale a segnare lo spazio con fatti che intervengono nella disposizione spaziale delle cose. In seguito, e, soprattutto, il racconto conversazionale non si limita a uno scambio di memorie ma si estende a percorsi che vanno di luogo in luogo. Ciò che Hannah Arendt chiamava "spazio pubblico di apparizione" non è solo uno spazio metaforico di parole scambiate, ma uno spazio materiale e terreno. Inversamente, sia esso spazio di stanziamento o spazio di circolazione, lo spazio costruito consiste in un sistema di riti per le grandi interazioni della vita. I luoghi sono punto in cui accade qualcosa, in cui dei cambiamenti temporali seguono effettivi tragitti lungo intervalli che separano e avvicinano i luoghi. Ciò che appare all'orizzonte dell'analisi è l'idea di *cronotopo* cara a Bakhtin, evidenziata da Evelina Calvi nel suo saggio *Tempo e progetto. L'Architettura come narrazione*. L'idea di "luoghi di memoria" proposta da Pierre Nora ha lo stesso valore, nella misura in cui ricordare è raccontare ciò che è accaduto *in quel luogo*.

Configurazione

1. È decisamente al livello del racconto *letterario* che l'atto del raccontare si svincola dal contesto dell'azione, allo stesso modo in cui le "parole" si allontanano dalle "cose". Il racconto diventa così il tema di un'intelligibilità distinta dall'azione imitata. Proprio

questa *intelligibilità narrativa* fungerà da guida nell'interpretazione del progetto architettonico. In virtù dell'autonomia conquistata dalla trama del discorso rispetto alla trama dell'azione, questa intelligenza si presta a una serie di nuove riflessioni che danno vita ogni volta ad altri significati, che autorizzano a parlare non tanto di racconto quanto piuttosto di narrativa.

A un primo livello, quello del *fare narrativo*, il raccontare è un atto poetico che crea il nuovo, l'inedito nel vero senso della parola. A questo proposito ogni composizione narrativa dà vita a una storia che possiamo definire "fittizia" in senso lato, e che include anche il racconto storico nella misura in cui si tratta di una composizione verbale distinta dagli avvenimenti effettivamente accaduti, una "story" distinta dalla "history" reale. Se tuttavia il racconto è una creazione di senso, un'innovazione semantica, non è detto che si tratti di un'innovazione anarchica. Per l'intelligenza umana creare significa seguire delle regole, che, lo si vedrà nel successivo momento riflessivo, possono essere modificate. La creazione letteraria però avanza sempre secondo delle regole. Ho chiamato *intreccio* ciò che Aristotele definisce *mythos* (dove si privilegia la parte ordinata rispetto a quella fantastica) e che in italiano viene felicemente tradotto con il termine *intreccio* [per spiegare la ripetizione del termine "intreccio", unica traduzione di "intrigue", è necessario tenere presente che il testo è tradotto dal francese: la complicazione nasce dal rimando, nel testo originale francese, al termine italiano, ndt]. Aristotele ne ha delineato la teoria partendo dalla tragedia e dall'epopea. I moderni, potendo spaziare dalla favola, cara a V. Propp, al romanzo moderno, hanno potuto fornire dell'intreccio una definizione più astratta rispetto a quella aristotelica, in cui vengono sottolineati almeno quattro aspetti: la sintesi dell'eterogeneo (avvenimento slegati riuniti in una storia; cause, motivi, coincidenze concorrenti in un unico intreccio ecc.), il passaggio da uno status iniziale a uno finale attraverso trasformazioni regolate, il susseguirsi di peripezie che vanificano il lavoro di concordanza rappresentato dall'intreccio, infine il rapporto circolare tra il tutto e le parti, nel quale la riflessione successiva potrà trovare il paradigma del cerchio ermeneutico.

Questo lavoro di astrazione operato sul modello del *mythos* aristotelico conduce a una prima operazione *riflessiva* che rimpiazza in un contesto di storicità la produzione di intrecci singolari. Il tempo qui interviene due volte: sul tempo *raccontato*, imminente a ogni intreccio, si innesta il tempo del *raccontare*, che sviluppa caratteristiche proprie: ogni nuovo racconto nasce infatti all'interno di un mondo di racconti già consolidati, rispetto ai quali esso si distingue in quanto novità. In questo senso, innovazione semantica significa due cose diverse: è sinonimo della sintesi dell'eterogeneo che sta alla base di ogni intreccio, ed è il marchio di novità di una storia raccontata

rispetto alla montagna di sedimenti del già raccontato; nel secondo caso l'innovazione si accompagna alla tradizione e il rapporto di continuità può passare per tutti i gradi compresi tra i due estremi della ripetizione o, al contrario, della trasgressione. Chiunque scriva *dopo* può scegliere se scrivere “contro” o “secondo”. In ogni caso, si ha un'innovazione semantica ogniqualevolta un'eredità del passato viene non solo riutilizzata ma anche reinterpretata; al contrario, un'eredità del passato resta viva soltanto a condizione di un rinnovamento. Ciò che ho succintamente descritto è il fenomeno dell'*intertestualità*, che acquisterà importanza a un più avanzato livello di riflessione.

Un'operazione riflessiva di secondo grado ha dato luogo a vari tentativi di *razionalizzazione*, che, in epoca di strutturalismo trionfante, sono stati all'origine della *narratologia*, concepita come una scienza autonoma. Si è così cercato di immobilizzare in una logica di trasformazioni ciò che è stato prima presentato come dinamismo creatore di novità. La narratologia in questo senso mira a eliminare ciò che è stato designato in precedenza col termine greco “peripezia” e caratterizzato come portatore di discordanza all'interno dell'operazione (essa stessa in movimento) di produzione di una concordanza provvisoria. Non è eccessivo dire che l'obiettivo della narratologia in questo senso è in ultima analisi l'*eliminazione del tempo*, dato che la diacronia del racconto viene assorbita dalla sincronia delle operazioni logiche di trasformazione. Di fronte a queste pretese logistiche, l'ermeneutica si presenta come un'arringa in favore dell'intelligenza narrativa contro la razionalità narratologica ricondotta a misura di un'operazione derivata e parassitaria nei confronti dell'intelligenza narrativa.

Allo stesso tipo di riflessioni appartiene il tentativo inverso di pensare il racconto a partire dalla peripezia destabilizzante, di decostruire il disegno di concordanza. A favore di queste operazioni testimoniano gli scritti romanzeschi diciamo così postmoderni, contrari soprattutto all'idea di chiusura narrativa. Certo le interpretazioni derivate dal modello aristotelico, che prevede inizio, parte centrale e fine, non hanno mai confuso la fine della storia, come termine dell'atto del raccontare, con la fine della successione degli eventi raccontati, successione che può benissimo proseguire al di fuori della storia, o cominciare prima dell'inizio della narrazione (Aristotele sapeva bene che la guerra di Troia in quanto successione di eventi fuoriusciva dal quadro narrativo dell'*Iliade*; l'inizio e la fine di cui parlava erano assegnati al racconto per decreto indiscutibile del narratore). La crisi del racconto moderno –o postmoderno– riguarda proprio la fine come chiusura dell'operazione narrativa. È lecito domandarsi tuttavia se la necessità imposta dalla produzione stessa del lavoro come opera finita non esige che anche un'interruzione non motivata dal ritmo del racconto sia assunta dal narratore come pertinente, per esempio come derisione, ironia, provocazione, e

quindi come atto significativo che si pone come obiettivo l'idea stessa di chiusura, affermata dunque per difetto e per opposizione. All'orizzonte di quest'operazione di decostruzione si profila la fine dell'atto stesso del raccontare, secondo la sinistra profezia che Walter Benjamin fece nel suo celebre saggio sul “narratore”.

Infine, queste riflessioni possono passare a uno stadio successivo, in cui il *poiein* generatore di fiction diventa il suo scopo, *telos*: il racconto come “poema” non ha più come finalità, anche vaga, l'imitazione dell'azione: il linguaggio celebra se stesso, in se stesso e per se stesso; si consuma una rottura tra le “parole” e le “cose”; l'idea di un referente extralinguistico è ritenuta oscena; l'inverso dei segni si richiude al riparo delle frontiere dell'intertestualità, dove ogni libro rimanda a un altro libro all'interno di una biblioteca favolosa. La risposta dell'ermeneutica è di denunciare un abbandono che non è quello dell'ansia del “reale”, ma è l'abbandono del *mondo del lettore*, ultimo sopravvissuto al naufragio della *mimesi*. Un intreccio che non è, o non fosse, proiezione di un mondo davanti al quale il lettore cerca di comprendersi, rinunciarebbe a tutto ciò che fa della parola un'impresa *pericolosa*. L'esaltazione illimitata della dimensione ludica dell'arte di raccontare rischia infatti di trasformare la celebrazione del linguaggio, nella sua arrogante solitudine, in un passatempo futile. Occorre forse spingere la riflessione fino a questo limite per mettere in evidenza, come ospite a sorpresa, il personaggio del *lettore* in quanto soggetto che riceve il testo e vede il suo mondo messo a confronto con quello del testo. Ma siamo già sul punto di passare dalla “configurazione” alla “rifigurazione”.

2. Interpretare la “configurazione” del tempo attraverso il racconto letterario è un buon esercizio per interpretare la “configurazione” dello spazio attraverso il progetto architettonico. Tra i due atti “poetici” esiste molto più di un semplice parallelismo, si riconosce l'esibizione della dimensione temporale e narrativa del progetto architettonico. All'orizzonte dell'investigazione c'è, come è stato suggerito da più parti, la manifestazione di uno spazio-tempo in cui valori narrativi e valori architettonici si scambiano.

Ai fini di mantenere nell'investigazione una chiarezza didattica, si seguirà la stessa progressione dell'analisi precedente, partendo dal primo livello del *fare* narrativo per arrivare al livello riflessivo della celebrazione del *logos* compreso nel racconto, passando attraverso i livelli dell'intertestualità e della razionalità narratologica. Seguendo questo asse verticale si vedrà il parallelismo richiudersi fino al punto in cui sarà legittimo parlare di narritività architettonica. Al primo livello, quello del *fare* architettonico, il tratto principale dell'atto “configurante”, cioè la sintesi temporale dell'eterogeneo, ha il suo equivalente in una *tesi spaziale dell'eterogeneo*. Si è osservato che la

plastica dell'edificio compone tra loro diverse variabili relativamente indipendenti: le cellule di spazio, le forme, le superfici-limite. Il progetto architettonico mira a creare oggetti in cui i vari aspetti trovano una certa unità. Un'opera architettonica è dunque un messaggio polifonico offerto a una lettura al tempo stesso inglobante e analitica. Qui vale lo stesso discorso fatto per l'intreccio che, come s'è visto, non riunisce solo avvenimenti, ma punti di vista, sotto forma di cause, motivi, coincidenze. L'intreccio era quindi sul punto di essere trasposto al di là della dimensione temporale attraverso la produzione di una quasi simultaneità delle sue componenti. La reciprocità tra il tutto e la parte, e la circolarità ermeneutica dell'interpretazione che ne risultava, trova un'esatta corrispondenza nelle mutue implicazioni delle componenti dell'architettura.

Si può dire che l'operazione di costruzione richiede tempo, come accade per qualsiasi oggetto considerato nella successione delle sue prospettive: ogni nuovo edificio presenta nella costruzione (al tempo stesso atto e risultato dell'atto) la memoria pietrificata dell'edificio che si costruisce. Lo spazio costruito è tempo condensato. Questo incorporare il tempo nello spazio si fa ancora più manifesta se si considera il lavoro simultaneo di "configurazione" dell'atto del costruire e dell'atto dell'abitare: le funzioni abitative sono "inventate" –nei due significati del termine– contemporaneamente alle operazioni costruttive. Il reciproco rinvio delle funzioni abitative e di quelle costruttive consiste in un movimento o in una catena di movimenti dell'intelligenza architettonica (considero il termine nello stesso modo in cui ho considerato "intelligenza narrativa") investita nella mobilità dello sguardo che *percorre* l'opera. Dal racconto all'edificio, è la stessa coerenza interna che occupa la mente del narratore e del costruttore, che si appella alla mente del lettore di segni *inscritti*.

È infatti l'iscrizione che porta nello spazio l'atto configurante del racconto, l'iscrizione in un oggetto che dura grazie alla sua coesione, alla sua coerenza. Se la scrittura assicura durata alla cosa letteraria, la durezza del materiale garantisce durata alla cosa costruita. Durata-durezza: un'assonanza di cui si è parlato spesso. Occorre tuttavia spingere in là la riflessione per prendere coscienza della portata della vittoria provvisoria dell'effimero segnata dall'atto del costruire.

Al primo stadio di riflessione al quale ci troviamo ora, la temporalità riguarda la storia della composizione architettonica, tuttavia non si tratta ancora della storia scritta a posteriori *sull'*architettura, ma della *storicità* conferita all'atto "configurativo" dal fatto che ogni nuovo edificio sorge in mezzo a edifici già costruiti, che presentano lo stesso carattere di sedimentazione dello "spazio" letterario. Come il racconto ha il suo

equivalente nell'edificio, il fenomeno di intertestualità corrisponde in tal senso all'insieme di edifici esistenti che contestualizzano la nuova costruzione. La storicità propria a questa contestualizzazione deve essere ancora una volta ben distinta da una storia retrospettiva. Si tratta della storicità dell'atto stesso di inscrivere un nuovo edificio in uno spazio già costruito che coincide largamente con il meccanismo di nascita della città (che deriva da un atto configurante relativamente distinto secondo l'opposizione tra architettura e urbanistica).

Nel corso di questo atto di iscrizione si sviluppa il rapporto tra innovazione e tradizione. Come tutti gli scrittori scrivono "dopo", "contro" o "secondo", tutti gli architetti si misurano con una tradizione consolidata. È nella misura in cui il contesto costruito conserva *la traccia* di tutte le storie di vita che hanno scandito l'abitare degli inquilini di un tempo, il nuovo atto "configurante" progetta nuovi modi di abitare che si inseriranno nel groviglio delle storie di vita concluse. La lotta contro l'effimero acquista così una nuova dimensione: non più contenuta nell'edificio, ma nel rapporto con gli altri edifici. Infatti occorre parlare anche di distruggere e ricostruire. Non si è distrutto solo per odio dei simboli di una cultura, ma anche per negligenza, disprezzo, ignoranza ecc., per sostituire qualcosa che non piaceva più con ciò che suggerisce o impone il nuovo gusto. Ma al tempo stesso si è anche ristrutturato, conservato, ricostruito, a volte in maniera identica, come nell'Europa dell'est dopo le distruzioni delle guerre del XX secolo. L'effimero non si trova soltanto vicino alla natura, a cui l'arte sovrappone la sua durata-durezza, ma anche vicino alla violenza della storia, e minaccia dall'interno il progetto architettonico considerato nella sua dimensione "storica".

Al secondo stadio di riflessione a cui passiamo ora, l'architettura presenta una teorizzazione assolutamente paragonabile a quella in cui, parlando di racconto, la *razionalità* narratologica si sovrappone all'intelligenza narrativa che aderisce ancora al *fare* narrativo. Si può addirittura dire che la composizione architettonica non ha mai smesso di incentivare la speculazione, mentre la storia interviene ora a livello di valori formali, opponendo stile a stile. Ciò che conferisce alle questioni accademiche nel campo dell'architettura un aspetto particolarmente drammatico è il fatto che la teorizzazione non si basa soltanto sull'atto del costruire, ma anche sul suo presunto rapporto con l'atto dell'abitare e con i bisogni a esso legati. Esistono dunque due letture diverse delle dottrine a confronto: secondo una le preoccupazioni formali che prevalgono in un certo stile o in una certa scuola devono essere accostate molto più agli orientamenti propri alle altre arti, e più in generale alle visioni del mondo caratteristiche dell'epoca considerata, che non al valore delle attività che gli edifici sono destinati a ospitare. Sono quindi le preoccupazioni ideologiche soggiacenti che forniscono

la griglia di interpretazione ad esempio dell'ordine rigorosamente gerarchico che presiede alle concezioni tradizionali dello spazio architettonico; il linguaggio di un'intera cultura si fa leggibile sulle facciate, sulle superfici interne ed esterne, e consente di seguire passo passo i cambiamenti storici che colpiscono globalmente la cultura sulle trasformazioni dell'universo rappresentativo esplicitato dallo stile architettonico con le sue forme canoniche. È quindi soprattutto nella configurazione della città che si può leggere, attraverso lo spazio urbano organizzato in modo rappresentativo, la storia sedimentata delle forme culturali; la monumentalità assume allora il suo significato etimologico principale, per cui monumento è sinonimo di documento. Ora, questa prima lettura non si limita a interpretare configurazioni sedimentate del passato, ma si proietta verso il futuro dell'arte del costruire, verso ciò che merita la definizione di progetto architettonico: in tal modo, in un passato recente da cui i moderni costruttori si sforzano di allontanarsi, i membri del Bauhaus, i fedeli di Mies van der Rohe, di Le Corbusier, hanno *pensato* la loro arte del costruire in relazione con i valori di civiltà ai quali aderivano, in funzione del ruolo che attribuivano alla loro arte nella storia della cultura. Secondo la seconda lettura, il formalismo concettuale trova un limite nelle rappresentazioni fatte dai teorici dei bisogni delle popolazioni. In un certo senso questa preoccupazione è sempre esistita, ma in un passato non troppo remoto venivano prese in considerazione soltanto le necessità di una determinata categoria di abitanti (principi, dignitari religiosi ecc.) e il bisogno di fastosa esibizione delle istituzioni dominanti. L'epoca contemporanea è certamente segnata dalla presa di coscienza delle necessità delle masse che anch'esse, o a loro volta, desiderano l'esibizione, nel segno della dignità più che del fasto. Non si giunga tuttavia alla conclusione secondo la quale questo approccio al progetto architettonico è meno ideologico del precedente, nella misura in cui spesso è la rappresentazione fatta dai competenti del bisogno di abitare delle suddette masse a influenzare la speculazione sul destino dell'architettura. Questo spiega la reazione contraria di coloro che auspicano un ritorno all'architettura pura, slegata dalla sociologia e dalla psicologia sociale. Ci si trova dunque di fronte a una rivendicazione assolutamente paragonabile a quella mossa dai teorici del *nouveau roman*, nella celebrazione di un linguaggio in cui finalmente le "parole" si dissociano irreversibilmente dalle "cose".

Narratività e architettura seguono dunque dei corsi storici simili. È al momento della "rifigurazione" che scambiano il loro significato, nelle nuove possibilità di abitare il mondo aperte insieme dall'arte del raccontare e dall'arte del costruire.

Rifigurazione

Con questa terza componente della narrativa il legame tra racconto e architettura si fa più stretto, finché il tempo raccontato e lo spazio costruito scambiano i loro significati. Per questo motivo nell'ultima tappa del nostro viaggio rinunceremo alla composizione in doppia parte a vantaggio di una scrittura serrata, che imita l'intreccio del racconto.

Tre i temi di riflessione presenti nell'approssimazione già annunciata del concetto unico di *cronotopo* proposto da Bachtin.

1. La comprensione del testo e del luogo.

Mettendosi in un primo tempo dalla parte del racconto, bisogna dire che esso non conclude il suo percorso nell'ambito del testo, ma nel rapporto con il *lettore*, protagonista dimenticato dello strutturalismo. Dobbiamo all'estetica della comprensione, instaurata da H.R. Jauss e dalla scuola di Costanza, questo spostamento dell'accento dalla scrittura alla lettura. Il rifiuto della referenzialità dei seguaci di Saussure è così compensato dal riconoscimento della dialettica tra scrittura e lettura. Si tratta proprio di dialettica: preso e incamerato nell'atto del leggere, il testo sviluppa la sua capacità di chiarire, illuminare la vita del lettore, cioè al tempo stesso la facoltà di scoprire, rivelare ciò che è *nascosto* in una vita sottoposta all'esame socratico, e il potere di trasformare l'interpretazione banale fatta dal lettore alla luce della quotidianità. Rivelare (pensando alla verità di cui ci parla Heidegger) ma anche *trasformare*, ecco cosa è in grado di fare il testo al di là di sé stesso. Questa dialettica tuttavia ha una duplice interpretazione, dato che il lettore giunge al testo con le proprie aspettative; queste aspettative sono affrontate e confrontate con le proposizioni di senso del testo, nella lettura, che può attraversare tutte le fasi, dalla ricezione passiva, o coatta (Madame Bovary lettrice di cattivi romanzi!), fino alla lettura reticente, ostile, collerica, prossima al rifiuto scandalizzato, passando per la lettura attivamente complice. Tengo a dire che grazie a questa lettura agonistica l'intertestualità stessa è vista come una grande sfida: quello che era un problema di posizionamento rispetto ai suoi pari per il creatore diventa un problema di lettura plurale, polemica per l'appassionato. Si vede già l'apertura fatta dalla parte del *possibile* nella comprensione di sé.

Ma parliamo innanzitutto della forza del modello della lettura per rivalutare l'atto dell'*abitare*. Al momento della "prefigurazione" l'abitare e il costruire sono stati praticamente la stessa cosa, ed era impossibile stabilire quale precedesse l'altro. Al momento della "configurazione" il costruire ha avuto la meglio sotto forma di progetto

architettonico, al quale abbiamo potuto rimproverare un'inclinazione a trascurare i bisogni degli abitanti dei luoghi, o a proiettare questi bisogni oltre la realtà. È ora di parlare dell'abitare come *risposta*, o come *reazione*, al costruire, sul modello dell'atto antagonista alla lettura. Non basta infatti che un progetto architettonico sia pensato bene, razionale (o almeno ragionevole), perché sia compreso e accettato. Ogni pianificatore dovrebbe sapere che le regole di razionalità di un progetto possono essere separate da un abisso rispetto alle regole di comprensione del suo prodotto. Occorre dunque imparare a considerare l'atto dell'abitare come un ricettacolo non solo di bisogni ma anche di aspettative. E la stessa gamma di risposte che va dalla ricezione passiva, subita, indifferente, alla ricezione ostile e corruciata (anche la torre Eiffel, all'epoca...!). Abitare come *replica* del costruire! E come la ricezione del testo letterario comporta un tentativo di lettura plurale, di approccio paziente all'intertestualità, così l'abitare ricettivo e attivo implica una rilettura attenta dell'ambiente urbano, un nuovo apprendistato della giustapposizione degli stili, quindi anche delle storie di vita di cui recano traccia tutti i monumenti e gli edifici. È necessario che queste *tracce* non siano solo vestigia, ma testimonianze riattualizzate del passato che non è più, ma che è stato! È necessario che l'essere stato del passato sia salvaguardato, nonostante il suo non esserci più: è quello che può la "pietra" che dura.

Vorrei portare questo primo tema del *testo della città* fino al punto in cui il tempo raccontato e lo spazio costruito, rimandando l'uno all'altro, non si lasciano pensare separatamente. Questo rimando è assicurato dall'idea di *mondo del testo*. Il lettore non recepisce soltanto il *senso* di una storia raccontata, ma anche il *mondo* proiettato dal testo; e quello che il lettore confronta con questo mondo del testo è il suo mondo *vissuto*, offerto all'interpretazione, vale a dire alla rivelazione e alla trasformazione. Ora, il mondo del testo, a differenza del mondo vero e proprio, reca tutte le tracce delle storie vissute dagli uomini del tempo oramai passato: è di primo acchito un mondo spazio-temporale di rapporto tra tempo come il rapporto tra spazio geometrico e spazio abitato è mediato dalle storie inscritte in questi luoghi della memoria. Questa doppia mediazione è la condizione per la possibilità di scambio tra narrativa e architettura sul piano della "rificazione".

2. Abbiamo appena pronunciato l'espressione "luoghi della memoria". Ma di quale memoria si tratta? La domanda è importante, trattandosi tanto della lettura di un testo letterario quanto della "lettura" di un edificio, di una città, di un paesaggio. Freud, di fronte al fenomeno che egli definisce "coazione a ripetere" e che sbarra la strada alla guarigione nel corso della terapia, propone di distinguere tra la memoria-ripetizione, vittima della suddetta coazione, e la memoria-ricostruzione solo l'identità narrativa

che è sacrificata all'identità sostanziale e la memoria-lavoro per la quale la memoria-ripetizione costituisce un impedimento: è la lettura plurale del passato a essere annullata e l'equivalente spaziale dell'intertestualità a essere reso indisponibile. Come ritrovare allora quello che sarebbe anche l'interlocutore spaziale dell'identità narrativa? Io lo chiamerei l'*itinerranza*, a metà fra l'erranza e lo spirito domestico. Con l'*itinerranza* lo spazio e il tempo sono integrati l'uno nell'altro in quello che Bachtin aveva ben definito cronotopo. E per la terza volta si impone l'idea di possibile: in che cosa un mondo (Welt) si distingue da un semplice ambiente (Umwelt), in quello che noi proiettiamo come terra abitata nella quale potremmo dispiegare i nostri *possibili* più propri? È l'ambiente dell'identità narrativa e dell'*itinerranza*.

Felice l'architetto che suscita l'*itinerranza* tra le vestigia divenute testimonianze rese alle storie di vita iscritte nei luoghi della vita!

Arquitectura y narratividad (1998)

Puesto que me encomendaron el tema de la memoria, voy a empezar explicando cómo relaciono memoria y narratividad. Adopto la definición más general de memoria –la que se encuentra en un pequeño texto de Aristóteles cuyo título es precisamente *De la memoria y de la reminiscencia*, que retoma por lo demás unas observaciones, en particular de Platón en *Teeteto*, sobre el *eikon*, la imagen: “volver presente desde la ausencia”, “volver presente de lo ausente”; así, la observación distingue dos ausentes: lo ausente como simple irreal, que sería, pues, lo imaginario, y lo ausente-que-ha-sido, lo de antes, lo anterior, el *proteron*. Este último es, para Aristóteles, la marca distintiva de la memoria respecto de la ausencia: se trata de volver presente la ausencia-que-ha-sido. Hallé una gran complicidad de pensamiento en los dos extremos de nuestra historia de Occidente, entre los antiguos –con esta idea de la ausencia vuelta presente y de la anterioridad –y unas palabras de Heidegger, quien para mí es muy importante, a pesar de mi alejamiento respecto de su idea del ser-para-la-muerte: la idea de que hay que desdoblar nuestro concepto del pasado en lo que llama lo acabado [*le révolu*], lo *Vergangen*, y lo-que-ha-sido, lo *Gewissen*. Con esto mismo, se hace justicia a la definición de los antiguos, pues lo-pasado-vuelto-presente tiene una doble marca gramatical: ya no es, pero ha sido. Y me parece que es la gloria de la arquitectura el volver presente no lo que ya no es sino lo que ha sido a través de lo que ya no es.

La narratividad

¿Qué ocurre con la narratividad? Me había parecido, en trabajos antiguos de hace una década, en *Tiempo y relato*, que la memoria era llevada a la vez al lenguaje y a las obras por medio del relato, por el poner-en-relato. El pasaje de la memoria al relato se impone de este modo: recordar, tanto de manera privada como de manera pública, es declarar que “yo estaba allí”. El testigo dice: “Yo estaba”. Y este carácter declarativo de la memoria va a inscribirse en testimonios, en atestaciones, y también en un relato por medio del cual digo a los demás lo que he vivido.

Adopto entonces en mi reflexión dos presupuestos: por un lado, el volver presente desde la anterioridad que ha sido, y, por el otro lado, el ponerla en funcionamiento por medio del discurso, así como también por medio de una operación fundamental de puesta en relato que identifico con la “configuración”.

En el punto de partida, quisiera establecer una analogía, o más bien lo que parece ser, en una primera aproximación, una simple analogía: un paralelismo estrecho entre arquitectura y narratividad, en el sentido en que la arquitectura sería al espacio lo que el relato es al tiempo, a saber, una operación “configurante”: un paralelismo entre, por un lado, construir, esto es, edificar en el espacio, y, por otro lado, narrar, poner en intriga en el tiempo.

En el curso de este análisis, me preguntaré si no se debe llevar mucho más lejos la analogía, hasta un verdadero cruce, un enmarañamiento entre la “puesta en configuración” arquitectónica del espacio y la “puesta en configuración” narrativa del tiempo. Dicho de otro modo, se trata de cruzar el espacio y el tiempo a través del *construir* y del *narrar*. Tal es el horizonte de esta investigación: enmarañar la espacialidad del relato y la temporalidad del acto arquitectónico por el intercambio, en cierto modo, de espacio-tiempo en las dos direcciones. Se podrá llegar así, en su momento, siguiendo el camino de la temporalidad del acto arquitectónico, a la dialéctica de la memoria y del proyecto en el corazón mismo de esta actividad. Y mostraré, sobre todo, en la última parte de mi presentación, cómo la puesta en relato proyecta en el futuro el pasado rememorado.

Tiempo narrado y espacio construido

Regresemos al punto de la simple analogía. Nada es evidente, pues un abismo parece separar el proyecto arquitectónico inscripto en la piedra, o en cualquier otro material duro, de la narratividad literaria inscripta en el lenguaje: uno se situaría en el espacio; la otra, en el tiempo. Por un lado, el relato ofrecido a la lectura, por el otro, la construcción entre cielo y tierra ofrecida a la visibilidad, mostrada. Al principio, el apartamiento o el “abismo lógico” parece grande entre tiempo contado y espacio construido. Pero podemos reducirlo progresivamente, respetando siempre el paralelismo, observando que el tiempo del relato y el espacio de la arquitectura no se limitan a simples fracciones del tiempo universal y del espacio de los géometras.

El tiempo del relato se despliega en el punto de ruptura y de sutura entre el tiempo físico y el tiempo psíquico, descrito este último por Agustín en las *Confesiones* como “distendido”, estiramiento del alma entre lo que él llamaba el presente del pasado –la memoria–, el presente del futuro –la espera –, y el presente del presente –la atención. El tiempo de la narración es, por lo tanto, una mezcla de este tiempo vivido más que un presente y el de los relojes, tiempo cronológico enmarcado por el tiempo del ca-

lendario con, detrás de él, toda la astronomía. En la base del tiempo narrativo, se encuentra esta mezcla del simple instante que es un corte en el tiempo universal, y del presente vivo donde no hay más que un presente: ahora.

Asimismo, el espacio construido es una suerte de mezcla entre *lugares de vida* que rodean al cuerpo vivo y un espacio geométrico de tres dimensiones en el cual todos los *puntos* son lugares cualesquiera. Podríamos también decir que está tallado en el espacio cartesiano, el espacio geométrico, donde todos los puntos pueden ser, gracias a las coordenadas cartesianas, deducidas a partir de otros puntos, y es a la vez lugar de vida, sitio. Así como el presente es el nudo del tiempo narrativo, el sitio es el nudo del espacio que se crea, que se construye.

Quisiera fundamentarme en este doble enraizamiento, en esta inscripción paralela en un tiempo mixto y en un espacio mixto. Sitúo todo mi análisis bajo las tres rúbricas sucesivas que he recorrido en *Tiempo y relato*, de lo que había colocado bajo el título muy antiguo de *mimesis* –por lo tanto, de la re-creación, de la representación creadora– partiendo de un estadio al que llamo “prefiguración”, aquel donde el relato es iniciado en la vida cotidiana, en la conversación, sin desprenderse aún para producir formas literarias. Pasaré después al estadio de un tiempo verdaderamente construido, de un tiempo relatado, que será el segundo momento lógico: la “configuración”. Y terminaré con lo que he llamado, en la situación de lectura y de relectura, la “refiguración”.

Seguiré un movimiento paralelo por el lado del construir, para mostrar que también podemos pasar de un momento, de un estadio de “prefiguración” que va a estar ligado a la idea, al acto de *habitar* –aquí hay una resonancia heideggeriana (habitar y construir)– a un segundo estadio, más manifiestamente intervencionista, del acto de *construir*, para reservar finalmente un tercer estadio de “refiguración”: la relectura de nuestras ciudades y de todos nuestros lugares de habitación.¹

Podemos decir entonces, en el primer estadio, que es el habitar la presuposición del construir, y, en el segundo, que es en verdad el construir el que vuelve a hacerse cargo del habitar, pero esto para darle la última palabra a un habitar pensado, a un habitar que vuelve a hacer memoria del construir. Tal es la progresión de mi itinerario de reflexión.

¹ Alusión a la conferencia que Martin Heidegger dictó en Darmstadt en 1951 bajo el título “Construir, habitar, pensar” (NdT).

La “prefiguración”

El relato, en el estadio de la “prefiguración”, es practicado mucho antes de que sea puesto en forma literaria, ya por la historia de los historiadores, ya por la ficción literaria, desde la epopeya, la tragedia, hasta la novela moderna. La “prefiguración” es por lo tanto la “ocultamiento” del relato en la vida, bajo la forma de la conversación ordinaria. En este estadio, el relato está verdaderamente implicado en nuestra propia toma de conciencia más inmediata. Hannah Arendt proponía para esto una definición muy simple en *Condición del hombre moderno*: el relato tiene por función decir “el *quién* de la acción”. En efecto, cuando ustedes quieren presentarse a un amigo, comienzan contándole una pequeña historia: “Viví así, asá”, cosa de identificarse, en el sentido de darse a conocer por lo que son o creen ser. En suma, la toma de contacto del vivir-juntos comienza por los relatos de vida que intercambiamos. Estos relatos no cobran sentido sino en este intercambio de las memorias, de lo vivido y de los proyectos.

El paralelismo, en este nivel de pre-comprensión, entre la práctica del tiempo y la del espacio es completamente notable. Antes de todo proyecto arquitectónico, el hombre construyó porque habitó. Es vano preguntarse al respecto si el habitar precede al construir. Hay primero un construir, podemos decir, que se pega a la necesidad vital del habitar. Es, entonces, del complejo habitar-construir de donde hay que partir, aunque más adelante prioricemos el construir, en el plano de la “configuración”, y acaso de nuevo el “habitar”, en el plano de la “refiguración”. Pues lo que el proyecto arquitectónico rediseña, y nosotros vamos a releer, es el habitar.

Ciertos autores marcados por el psicoanálisis ven en el “encercamiento” el origen del acto arquitectónico y en el “englobamiento” la función original del espacio arquitectónico: paraíso perdido, la matriz materna, en efecto, ofrece su envoltorio al deseo humano, pero precisamente como paraíso perdido. De la cuna, al dormitorio, al barrio, a la ciudad, podría seguirse el cordón umbilical roto por el desgarramiento del nacimiento. Pero más bien sólo la nostalgia impediría vivir. Aperturas y distancias, desde el instante al acceso al aire libre, rompieron el encanto, y en adelante hay que negociar con este aire libre. Sin embargo, el nivel vital no se abandona, y, en este sentido, pre-arquitectónico, en el sentido en el que se caracteriza el habitar-construir como procedente del mundo de la vida –del *Lebenswelt*– por una diversidad de operaciones que llaman al artificio arquitectónico: proteger el hábitat con un techo, delimitarlo con paredes, regular las relaciones entre el afuera y el adentro con un juego de aberturas y de cerramientos, significar con un umbral el traspaso de los límites, esbozar con una especialización de las partes del hábitat, en superficie y en elevación,

la asignación a lugares distintos de vida, por lo tanto, de actividades diferenciadas de la vida cotidiana, y en primer lugar el ritmo de la vigilia y del sueño con un tratamiento apropiado, por somero que sea, del juego de sombra y luz.

Esto no es todo. Apenas se han subrayado hasta el momento las operaciones del construir que envuelven el acto de morar, de detenerse y de fijarse, que los nómades mismo no ignoran, acto de un ser vivo ya nacido, lejos de la matriz, en busca de un sitio al aire libre. Aún no se ha dado nombre a las operaciones de circulación, de ir y venir, que suscitan realizaciones complementarias de las que apuntan a fijar el refugio: el camino, la ruta, la calle, la plaza, son del dominio del construir, en la medida en que los actos que guían forman a su vez parte integrante del acto de habitar. Habitar está hecho de ritmos, de detenciones y de movimientos, de fijación y de desplazamientos. El *lugar* no es solamente el *hueco* donde fijarse, como lo definía Aristóteles (la superficie interior del envoltorio), sino también el intervalo a recorrer. La ciudad es el primer envoltorio de esta dialéctica del refugio y del desplazamiento.

Vemos así nacer simultáneamente la demanda de arquitectura y la demanda de urbanismo, al ser la casa y la ciudad tan contemporáneas en el construir-habitar primordial. Así como el espacio interior de la morada tiende a diferenciarse, el espacio exterior del ir-y-venir tiende a especializarse en función de las actividades sociales diferenciadas: respecto de esto, un estado “natural” del hombre es inhallable: el supuesto hombre “primitivo” se deja encontrar siempre ya en la línea de fractura y de sutura de la naturaleza y de la cultura.

¿Qué pasa con el paralelismo entre narratividad y arquitectura, en este plano de la “prefiguración”? ¿Qué signos de reenvío del relato pre-literario al espacio habitado se dejan discernir? Para empezar, toda *historia de vida* transcurre en un *espacio de vida*. La inscripción de la acción en el curso de las cosas consiste en marcar el espacio con acontecimientos que afectan la disposición espacial de las cosas. Luego, sobre todo, el relato de conversación no se limita a un intercambio de memorias, pero es coextensivo a recorridos de lugares en lugares. Más arriba evocamos a Proust: la iglesia de Combray es, de algún modo, el monumento de memoria. Lo que Hannah Arendt llamaba “espacio público de aparición” no es solamente espacio metafórico de palabras intercambiadas, sino espacio material y terreno. De modo inverso, ya sea espacio de fijación o espacio de circulación, el espacio construido consiste en un sistema de gestos, de ritos para las interacciones mayores de la vida. Los lugares son sitios donde algo pasa, donde los cambios temporales siguen trayectos efectivos a lo largo de intervalos

que separan y unen a los lugares. Tengo siempre en mente la idea de *cronotopo* construida por Bajtín, con el *topos*, el lugar, el sitio, y *cronos*, el tiempo.² Con esto, quisiera mostrar que lo que se construye en mi exposición y en nuestra historia es justamente este espacio-tiempo relatado y construido. He adoptado aquí la idea desarrollada por Evelina Calvi en su ensayo *Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración*.

La “configuración”

El segundo estadio del relato, al que llamo “configuración”, es aquél donde el acto de relatar se libera del contexto de la vida cotidiana y penetra en la esfera de la literatura. Primero se produce la inscripción por la escritura, luego por la técnica narrativa. Vamos a ver qué emancipación corresponde, por el lado del construir, a esta elevación del relato de la vida cotidiana al nivel de la literatura. Pero me detendré en primer lugar en los rasgos mayores del relato literario, del que buscaré un equivalente.

Retuve tres ideas que constituyen, por lo demás, una progresión en el acto de relatar. La primera, que coloqué en el centro de un análisis anterior es la *puesta-en-intriga* (lo que Aristóteles ha llamado *mythos*, donde el aspecto ordenado está más acentuado que el aspecto fabuloso). Consiste en hacer una historia con acontecimientos, por lo tanto, a reunir en una trama –en italiano se emplea una palabra muy acertada: *intreccio*, la trenza. Esta trenza, esta intriga, no permite solamente reunir acontecimientos, sino también aspectos de la acción y, en particular, de las maneras de producirla, con causas, razones para actuar, y también, azares. Es Paul Veyne quien, en su descripción de la historia, reagrupa estas tres nociones: causa, motivo o razón, y azar.³ Todo esto se encuentra contenido en el acto de hacer-relato. Se trata entonces de transformaciones reguladas. En efecto, se puede decir que un relato va a transformar una situación inicial en una situación terminal a través de episodios. Aquí se pone en juego una dialéctica –cuyo interesante paralelismo con el construir veremos más adelante– entre la discontinuidad de algo que sucede de golpe y la continuidad de la historia que prosigue a través de esta discontinuidad. Adopté entonces la idea de la relación entre concordancia y discordancia. Todo relato contiene una suerte de concordancia-discordancia, acaso el relato moderno acentúe la discordancia a expensas de la concordancia, pero siempre en el interior de una cierta unidad –más no sea por el hecho de

² Ricœur se refiere aquí al concepto desarrollado por el lingüista y teórico de la literatura ruso Mijaíl Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. Puede leerse en versión castellana en el volumen *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989. (NdT)

³ Véase *Cómo se escribe la historia*. (NdT)

que hay una primera y una última página en la novela; siempre hay una primera palabra y una última palabra.

Segunda idea después de la puesta-en-intriga: la *inteligibilidad*, la conquista de la inteligibilidad. Pues los relatos de vida son naturalmente confusos. Conservo los análisis de un juez alemán que constata, cuando se confronta a sus clientes, a los que demandan, a los demandados, el carácter inextricable de las historias. Le había puesto a su libro el título *In Geschichten verstrickt* [*Enmarañados en historias*], que mi amigo Jean Gresch tradujo como *Empêtrés dans des histoires*.

La narratividad es entonces un ensayo de puesta en claro de lo inextricable; es esta toda la función de los modos narrativos, de los tipos de intriga. En consecuencia, todo lo que sea del orden del procedimiento, del artificio de lo relatado, es objeto de la narratología. Esta ciencia del relato no es posible sino en la medida en que se efectúa un primer trabajo reflexivo sobre lo que ocurre, sobre los acontecimientos, con la puesta-en-intriga, pero también con los arquetipos de puesta-en-intriga que son los modelos narrativos.

La tercera idea que sostengo es la de *intertextualidad*. La literatura consiste justamente en poner frente a frente, en confrontar, textos que son distintos unos de otros, pero que mantienen relaciones que pueden ser muy complicadas en el tiempo –influencias, etc., y también distanciamiento– en una genealogía de la escritura como en la contemporaneidad. En los estantes de una biblioteca, lo más impresionante, en la clasificación por orden alfabético, es el carácter chillón de la vecindad de dos libros. Veremos que la ciudad, a menudo, es de este tipo de naturaleza: de una gran intertextualidad, que puede convertirse a veces en un grito de oposición.

Pienso que es sobre esta intertextualidad que se trasplanta toda clase de operaciones cada vez más refinadas en el relato moderno. La introducción de lo que se llama los tropos –es decir, las figuras de estilo, la ironía, la irrisión, la provocación, y, por lo tanto, la posibilidad no sólo de construir, sino de deconstruir– es, cuanto mucho, un tipo de uso puramente lúdico del lenguaje que se *celebra* a sí mismo, lejos de las cosas. El *nouveau roman*, en particular, especie de laboratorio de experimentación, que, al alejarse –quizá demasiado– de las invariantes supuestas del relato, ha sido exploratorio.⁴

⁴ Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor y Claude Simon son los autores más relevantes del llamado *Nouveau roman*, expresión que podría perfectamente verse en nuestra lengua como “Nueva novela”, traducción que probablemente se ha evitado por la redundancia que supone este sintagma formado por palabras de la misma familia, lo cual no ocurre en francés. (NdT)

Para resumir, el acto de “configuración” posee una triple armazón: por un lado, la *puesta-en-intriga*, que he llamado la “síntesis de lo heterogéneo”; por otro lado, la *inteligibilidad*, la tentativa de puesta en claro de lo inextricable; por último, la confrontación de varios relatos colocados unos junto a otros, contra, o después de los otros, es decir, la *intertextualidad*.

Esta “configuración” del tiempo por el relato literario es una buena guía para interpretar la “configuración” del espacio por el proyecto arquitectónico. Mucho más que un simple paralelismo entre dos actos poéticos, se trata de una exhibición de la dimensión temporal y narrativa del proyecto arquitectónico. En el horizonte de esta investigación, se encuentra, como lo hemos sugerido más arriba, la manifestación de un espacio-tiempo en el cual se intercambian los valores narrativos y arquitectónicos. Para la claridad dialéctica, conservé la progresión del análisis que acabo de hacer, desde el nivel primero del hacer-relato por medio de la intriga hasta el nivel reflexivo de la celebración por sí mismo del *logos*, del acto poético en lo lúdico, pasando por los niveles de la intertextualidad y de la racionalidad narratológica. A lo largo de este eje vertical, veremos estrecharse el paralelismo, al punto que se volverá legítimo hablar de narratividad arquitectónica.

En el primer nivel, el del *hacer* arquitectónico, paralelo por lo tanto a la puesta-en-intriga, el rasgo mayor del acto “configurante”, a saber, la *síntesis temporal de lo heterogéneo*, tiene su equivalente en lo que propondré llamar síntesis espacial de lo heterogéneo. Se ha observado que la plástica del edificio compone entre ellas diversas variables relativamente independientes: las células de espacio, las formas masas, las superficies límites. El proyecto arquitectónico apunta así a crear objetos donde estos diversos aspectos encuentran una unidad suficiente. Incluso la idea de concordancia discordante encuentra su réplica en las “regularidades irregulares” que, en cierto modo, hacen vacilar el orden. De modo que una obra arquitectónica es un mensaje polifónico ofrecido a una lectura a la vez abarcadora y analítica. Ocurre con la obra arquitectónica lo mismo que con la puesta-en-intriga, que, hemos observado, no reúne solamente acontecimientos, sino puntos de vista, a título de causas, de motivos y de azares. La puesta-en-intriga estaba así en la vía de su trasposición del tiempo al espacio por medio de la producción de una cuasi-simultaneidad de sus componentes. La reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación que resultaba de ella encuentra su exacto correlato en las implicaciones mutuas de los componentes de la arquitectura.

El relato, en cambio, presta su temporalidad ejemplar al acto de construir, de configurar el espacio. En efecto, no basta con decir que la operación de construir lleva tiempo. Hay que agregar que cada edificio nuevo presenta en su construcción (a la vez acto y resultado del acto) la memoria petrificada del edificio construyéndose. El espacio construido es tiempo condensado.

Esta incorporación del tiempo en el espacio se vuelve más manifiesta aún si consideramos el trabajo simultáneo de “configuración” del acto de construir y el del acto de habitar: las funciones de habitación son sin cesar “inventadas”, en los dos sentidos de la palabra (encontrar y crear), a la vez que las operaciones de construcción inscriptas en la plástica del espacio arquitectónico. Puede decirse que cobran forma al mismo tiempo el acto de habitar y la construcción que resulta del acto de construir. El reenvío recíproco de las funciones de habitación y de las formaciones constructivas consiste en un movimiento y una cadena de movimientos de la inteligencia arquitectónica invertida en la movilidad de la mirada que *recorre* la obra. Del relato al edificio, es la misma intención de coherencia discordante la que habita la inteligencia del narrador y la del constructor, la cual –lo diremos más adelante– apela a la del lector de signos *inscriptos*. Segundo paralelo en el nivel de la “configuración”: lo que yo he llamado inteligibilidad, el pasaje de lo inextricable a lo comprensible. Es la misma inscripción que transporta hacia el espacio el acto “configurante” del relato, la inscripción en un objeto que dura en virtud de su cohesión, de su coherencia (narrativa, arquitectónica). Si la escritura es la que confiere duración a la cosa literaria, la dureza del material es la que garantiza la duración de la cosa construida. Duración, dureza: esta asonancia ha sido repetidas veces destacada y comentada. De ahí, podemos pasar a un segundo nivel, ya reflexivo en relación con el hacer sorprendido en la obra, para tomar la medida de la victoria provisoria sobre lo efímero, marcada por el acto de edificar.

En el nivel primero de reflexividad, la temporalidad concierne a la historia de la composición arquitectónica. Sin embargo, no quiero hablar aquí de la historia escrita a posteriori *sobre* la arquitectura, sino de la *historicidad* que otorga al acto “configurativo” el hecho de que cada nuevo edificio surja en medio de edificios ya construidos, que presentan el mismo carácter de sedimentación que el “espacio” literario. Así como el relato tiene su equivalente en el edificio, el fenómeno de intertextualidad tiene el suyo en la red de edificios que ya están ahí y contextualizan el nuevo edificio. La historicidad propia de esta contextualización debe ser, una vez más, bien distinguida de una historia sabia retrospectiva. Se trata de la historicidad del acto mismo de inscribir

un nuevo edificio en un espacio ya construido que coincide ampliamente con el fenómeno de la ciudad, la cual se encuentra en el dominio de un acto “configurante” relativamente distinto según la diferenciación entre arquitectura y urbanismo.

Es en el corazón de este acto de inscripción donde se pone en juego la relación entre innovación y tradición. Así como cada escritor escribe “después de”, “según”, o “contra”, cada arquitecto se determina en relación con una tradición establecida. Y, en la medida en que el contexto construido conserva en sí mismo la *huella* de todas las historias de vida que han escandido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño, el nuevo acto “configurante” proyecta nuevas maneras de habitar que vendrán a insertarse en el enmarañamiento de estas historias de vida ya caducas. Así, se le otorga una nueva dimensión a la lucha contra lo efímero: ya no está contenida en cada edificio sino en la relación de unos con otros.

Porque también hay que hablar de destruir y de reconstruir. No se destruyó solamente por odio a los símbolos de una cultura, sino también por negligencia, por desprecio o por ignorancia, para reemplazar lo que ha dejado de gustar con lo que el nuevo gusto sugiere e impone. Pero también se reparó, se mantuvo y se reconstruyó piadosamente, a veces de manera idéntica, principalmente en Europa del Este, después de las grandes destrucciones de las guerras del siglo veinte –pienso en Dresde. Lo efímero, entonces, no está solamente del lado de la naturaleza, a lo cual el arte superpone su duración y dureza; está también del lado de la violencia de la historia, y amenaza desde el interior el proyecto arquitectónico considerado en su dimensión “histórica” propia, sobre todo a finales de este horrible siglo veinte, con todas estas ruinas que quedan para integrar en la historia en marcha –tenemos, por lo demás, bellas reflexiones de Heidegger, antes de la Segunda Guerra Mundial, sobre la ruina, en la línea del romanticismo alemán. Existen otras reflexiones en modo menor de ciertos intérpretes del proyecto arquitectónico, que aproximan las ideas de huella, de residuo, de ruina, y pueden valerse del espectáculo que ofrece a los ojos de todos la nueva *precariedad*, que la historia agrega a la vulnerabilidad común a todas las cosas de este mundo. En el nivel más alto de reflexividad al que pasamos ahora –aquel donde llevé el relato hacia lo lúdico–, la arquitectura presenta un nivel de teorización perfectamente comparable a aquel donde, en el relato, la racionalidad se vuelve un juego razonable. Podemos incluso decir que la composición arquitectónica jamás dejó de provocar la especulación, puesto que la historia interviene ahora en el nivel de los valores formales oponiendo un estilo a otro. Lo que da a estos conflictos de escuela en materia de arquitectura un cariz particularmente dramático es el hecho de que la teorización no se ocupa sólo del

acto de construir, sino de su presunta relación con el acto de habitar y de las necesidades que se supone que éste rige. De modo que se pueden hacer dos lecturas diferentes de las doctrinas en competencia.

Primera lectura: las preocupaciones formales que prevalecen en tal estilo, de tal escuela, son próximas al estructuralismo en narratología, y, por lo tanto, al formalismo. El riesgo, entonces, es que las preocupaciones ideológicas del constructor prevalezcan por encima de las expectativas y las necesidades que resultan del acto de habitar. Es principalmente en la “configuración” de la Ciudad donde se puede leer, a través de su espacio organizado de manera representativa, la historia sedimentada de las formas culturales. La monumentalidad asume así su significado etimológico mayor, que une el monumento al documento. Ahora bien, esta primera lectura no se limita a la interpretación de las “configuraciones” sedimentadas del pasado, también se proyecta hacia el porvenir del arte de construir, en lo que merece precisamente el título de proyecto arquitectónico. Es así como, en un pasado todavía reciente, del cual los constructores actuales se esfuerzan por alejarse, los miembros de la escuela de Bauhaus, los fieles de Mies van der Rohe, los de Le Corbusier han *pensado* su arte de constructores en relación con los valores de civilización a los cuales adherían, en función del lugar que asignaban a su arte en la historia de la cultura.

Segunda lectura: el formalismo conceptual se topa con su límite en las representaciones que los teóricos se hacen de las necesidades de las poblaciones. En un sentido, esta preocupación nunca estuvo ausente pero sólo eran tomadas en cuenta, en un pasado aún próximo, las expectativas de una categoría de habitantes (príncipes, dignatarios, religiosos, luego, los grandes burgueses) y las necesidades de visibilidad gloriosa de las instituciones dominantes. La época contemporánea está marcada ciertamente por la asunción de las masas humanas, de la multitud, que también acceden, a su vez, a la visibilidad, bajo el signo de la dignidad más que el de la gloria; pero no por esto debemos concluir que esta aproximación del proyecto arquitectónico es menos ideológica que la anterior, en la medida en que con demasiada frecuencia es la representación que se hacen los “especialistas” de la necesidad de habitar de las susodichas masas la que señala el curso de la especulación sobre el destino de la arquitectura –y las torres, ¡ay!, son una señal. Esto explica la reacción en sentido inverso de los que pregonan un retorno a la arquitectura pura, desligada de toda sociología y de toda psicología social, es decir, de toda ideología. Nos hallamos entonces ante una reivindicación comparable de punta a punta a la que los teóricos del *nouveau roman* han alzado, en la celebración del lenguaje, para su propia gloria, al disociarse sin retorno las “palabras” de

las “cosas” y al ceder la representación su lugar al juego. Así, narratividad y arquitectura siguen cursos históricos similares.

La “refiguración”

Terminaré con algunas reflexiones sobre lo que he llamado, en mis categorías literarias, la “refiguración”, y cuyo paralelo quisiera mostrar en el ámbito de la arquitectura. Con este tercer componente (que corresponde a la lectura en el ámbito del relato), la comparación entre relato y arquitectura se vuelve más estrecha, al punto de que el tiempo contado y el espacio construido intercambian sus significados.

Para empezar, tomemos partido por el relato. Es necesario decir que no concluye su trayecto dentro del recinto del texto, sino en la persona que tiene enfrente: el *lector*, este protagonista olvidado del estructuralismo. Debemos a la estética de la recepción, instaurada por H.-R. Jauss y la Escuela de Constanza, este desplazamiento de la escritura hacia la lectura. La negación de referencialidad por parte de los teóricos instruidos por Saussure se compensa de este modo por el reconocimiento de la dialéctica entre escritura y lectura. Pues se trata de dialéctica: retomado y asumido en el acto de leer, el texto despliega su capacidad de iluminar o de aclarar la vida del lector; tiene, a la vez, el poder de descubrir, de revelar lo *oculto*, lo no-dicho de una vida sustraída al examen socrático, y también el de transformar la interpretación banal que hace el lector siguiendo la corriente de la cotidianidad. *Revelar* (en un sentido de la verdad al cual Heidegger nos ha vuelto sensibles), pero también *transformar*, esto es lo que lleva al texto fuera de sí.

Pero esta dialéctica tiene doble entrada, pues el lector viene al texto con sus propias *expectativas*, y estas expectativas son afrontadas, confrontadas a las propuestas de sentido del texto en lectura, que puede recorrer todas las fases, desde la recepción pasiva, incluso cautiva (madame Bovary, ¡lectora de novelas malas!), hasta la lectura reticente, hostil, colérica, vecina del rechazo escandalizado, pasando por la lectura activamente cómplice. Quisiera decir que es gracias a esta lectura agonística que damos con la intertextualidad misma como un gran desafío: lo que para el creador era un problema de posicionamiento en relación con sus pares, se convierte para el aficionado en un problema de la lectura plural, polémica. Se ve en esto qué apertura se realiza de tal modo del lado de lo *posible*, en la comprensión de sí.

Aquello con lo que hemos dado aquí, por lo mismo, es, en lo que respecta a lo construido, la posibilidad de leer y releer nuestros lugares de vida a partir de nuestra manera de habitar. Diré enseguida que la fuerza del modelo de la lectura es grande para reevaluar el acto de *habitar*. Bajo el título de la “prefiguración”, el habitar y el construir empataron, sin que podamos decir cuál precede al otro. Bajo el título de la “configuración”, es el acto de construir el que sacó ventaja en la forma de proyecto arquitectónico, al que se le pudo reprochar su inclinación por desconocer las necesidades de los habitantes o a proyectar estas necesidades por encima de ellos.

Ha llegado el momento de hablar en adelante del habitar como respuesta, incluso como *réplica*, al construir, sobre el modelo agonístico de la lectura. Pues no es suficiente que un proyecto arquitectónico esté bien pensado, o aún considerado racional para que sea comprendido y aceptado. Todos los planificadores deberían aprender que un abismo puede separar las reglas de racionalidad de un proyecto –esto es válido para toda la política, además– de las reglas de receptividad de un público. Hay que aprender entonces a considerar el acto de habitar como un foco no sólo de necesidades, sino de expectativas. Y se puede recorrer la misma variedad de respuestas que vimos hace un momento, desde la recepción pasiva, padecida, indiferente, a la recepción hostil e irritada –¡incluso la de la torre Eiffel, en su época!

El habitar como *réplica* al construir. Y así como la recepción del texto literario inaugura la experiencia de una lectura plural, de una acogida paciente de la intertextualidad, igualmente el habitar receptivo y activo implica una relectura atenta del entorno urbano, un reaprendizaje continuo de la yuxtaposición de estilos, y, por lo tanto, también de historias de vida cuyos monumentos y todos los edificios llevan la huella. Hacer que estas *huellas* no sean solamente residuos, sino testimonios reactualizados del pasado que no es más pero que ha sido, hacer que el haber-sido del pasado sea salvado a pesar de su ya-no-ser; esto lo puede la “piedra” que dura.

En conclusión, diré que lo que nosotros hemos reconstruido es la idea que se volvió un poco banal de “lugar de memoria”, pero como composición razonada, meditada, del espacio y del tiempo. Son, en efecto, memorias de épocas diferentes las que se recapitulan y se mantienen en reserva en los lugares donde están inscriptas. Y estos lugares de memoria apelan a un trabajo de memoria, en el sentido en el que Freud opone este trabajo a la repetición obsesiva, a la que llama compulsión de repetición, donde la lectura plural del pasado es aniquilada, y el equivalente espacial de la intertextualidad se vuelve imposible.

Aquí, lo mismo ocurre con la cosa construida como con el texto literario. En ambos casos, hay competencia entre los dos tipos de memoria. Para la memoria-repetición, nada vale sino lo bueno conocido, y lo nuevo es odioso; para la memoria-reconstrucción, lo nuevo debe ser acogido con curiosidad y con la preocupación de reorganizar lo antiguo para hacer lugar a esto nuevo. Se trata nada menos que de desfamiliarizar lo familiar y familiarizar lo no-familiar. Quisiera terminar con esta lectura plural de nuestras ciudades, pero no sin haber dicho que el trabajo de memoria –prefiero, lejos, la expresión “trabajo de memoria” a “deber de memoria”, pues no veo por qué la memoria sería un deber, mientras que el trabajo de memoria es una exigencia de vida– no es posible sin un trabajo de duelo.

Hice alusión a las grandes ruinas de Europa de mediados de siglo; no son simplemente monumentos perdidos, ni siquiera vidas perdidas, son también épocas; y lo que se ha perdido es la manera en que antes se comprendía. Debemos hacer el duelo de la comprensión total y admitir que hay algo inextricable en la lectura de nuestras ciudades. Alternan la gloria y la humillación, los acontecimientos fundadores más violentos y la dulzura de vivir. Ésta es la recapitulación que hacemos al leerlas.

Dejo la última palabra a un pensador que admiro profundamente, Walter Benjamin. En *París, capital del siglo XIX*, escribe: “El *flâneur* busca refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar se transforma en fantasmagoría para el *flâneur*”. Seamos los *flâneurs* de los lugares de memoria.

Architecture et Narrativité (1998)

Puisque c'est le thème de la mémoire qui m'a été confié, je vais commencer par expliquer comment je relie mémoire et narrativité. J'adopte la définition la plus générale de la mémoire – celle que l'on trouve dans un petit texte d'Aristote précisément intitulé *De la mémoire et de la réminiscence*, et qui reprend d'ailleurs des notations, en particulier de Platon dans le *Théétète*, concernant l'*eikôn*, l'image: “rendre présent de l'absence,” “rendre présent de l'absent”; ainsi que la notation qui distingue deux absents: l'absent comme simple irréel, qui serait donc l'imaginaire, et l'absent-qui-a-été, l'auparavant, l'antérieur, le *proteron*. Ce dernier est, pour Aristote, la marque distinctive de la mémoire quant à l'absence: il s'agit donc de rendre présente l'absence qui-a-été. J'ai trouvé une grande complicité de pensée aux deux extrêmes de notre histoire de l'Occident, entre les Anciens – avec cette idée de l'absence rendue présente et de l'antériorité – et un propos de Heidegger, auquel je tiens beaucoup, quel que soit mon éloignement de son idée de l'être-pour-la-mort: la pensée qu'il faut dédoubler notre concept du passé en ce qu'il appelle le révolu, le *vergangen*, et ce-qui-a-été, le *gewesen*. Du même coup, on rend justice à la définition des Anciens, car l'auparavant-rendu-présent est doublement marqué grammaticalement: il n'est plus, mais il a été. Et il me semble que c'est la gloire de l'architecture de rendre présent non pas ce qui n'est plus mais ce qui a été à travers ce qui n'est plus.

La narrativité

Qu'en est-il de la narrativité? Il m'avait paru, lors de travaux anciens d'il y a une dizaine d'années, dans *Temps et récit*, que la mémoire était portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit, par le mettre-en-récit. Le passage de la mémoire au récit s'impose ainsi: se souvenir, de façon privée comme de façon publique, c'est déclarer que “j'étais là.” Le témoin dit: “J'y étais.” Et ce caractère déclaratif de la mémoire va s'inscrire dans des témoignages, dans des attestations, mais aussi dans un récit par lequel je dis aux autres ce que j'ai vécu.

J'adopte donc, dans ma réflexion, deux présupposés: d'une part, rendre présent de l'antériorité qui a été et, d'autre part, la mettre en œuvre par le discours, mais aussi par une opération fondamentale de mise en récit que j'identifie à la “configuration.”

Au point de départ, je voudrais mettre en place une analogie, ou plutôt ce qui paraît, au premier abord, n'être qu'une analogie: un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à

savoir une opération “configurante”; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps. Au cours de cette analyse, je me demanderai si l'on ne doit pas pousser beaucoup plus loin l'analogie, jusqu'à un véritable entrecroisement, un enchevêtrement entre la “mise en configuration” architecturale de l'espace et la “mise en configuration” narrative du temps. Autrement dit, il s'agit bien de croiser l'espace et le temps à travers le construire et le raconter. Tel est l'horizon de cette investigation: enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural par l'échange, en quelque sorte, d'espace-temps dans les deux directions. On pourra ainsi retrouver, à terme, sous la conduite de la temporalité de l'acte architectural, la dialectique de la mémoire et du projet au cœur même de cette activité. Et je montrerai surtout, dans la dernière partie de ma présentation, combien la mise en récit projette dans l'avenir le passé remémoré.

Temps raconté et espace construit

Revenons au point de la simple analogie. Rien n'est évident, car un gouffre semble séparer le projet architectural inscrit dans la pierre, ou tout autre matériau dur, de la narrativité littéraire inscrite dans le langage: l'un se situerait dans l'espace, l'autre dans le temps. D'un côté, le récit offert à la lecture, de l'autre, la construction entre ciel et terre offerte à la visibilité, donnée à voir. Au début, l'écart ou le “gouffre logique” semble grand entre temps raconté et espace construit. Mais nous pouvons progressivement le réduire, tout en restant encore dans le parallélisme, en notant que le temps du récit et l'espace de l'architecture ne se limitent pas à de simples fractions du temps universel et de l'espace des géomètres.

Le temps du récit se déploie au point de rupture et de suture entre le temps physique et le temps psychique, ce dernier décrit par Augustin dans les *Confessions* comme “distendu,” étirement de l'âme entre ce qu'il appelait le présent du passé – la mémoire –, le présent du futur – l'attente –, et le présent du présent – l'attention. Le temps du récit est donc un mixte de ce temps vécu et de celui des horloges, temps chronologique encadré par le temps calendaire avec, derrière lui, toute l'astronomie. À la base du temps narratif, il y a ce mixte du simple instant qui est une coupure dans le temps universel, et du présent vif où il n'y a qu'un présent: maintenant.

De même, l'espace construit est une sorte de mixte entre des lieux de vie qui environnent le corps vivant et un espace géométrique à trois dimensions dans lequel tous les points sont des lieux quelconques. Lui aussi est, pourrait-on dire, à la fois taillé dans l'espace

cartésien, l'espace géométrique, tous les points peuvent être, grâce aux coordonnées cartésiennes, déduits d'autres points, et lieu de vie, site. À l'instar du présent qui est le nœud du temps narratif, le site est le nœud de l'espace que l'on crée, que l'on construit.

C'est sur ce double enracinement, sur cette parallèle inscription dans un temps mixte et dans un espace mixte que je voudrais me fonder. Je place toute mon analyse sous les trois rubriques successives que j'ai parcourues dans *Temps et récit*, que j'avais placé sous le titre très ancien de la mimésis – donc la recreation, de la représentation créatrice – en partant d'un stade que je nomme “préfiguration,” celui où le récit est engagé dans la vie quotidienne, dans la conversation, sans s'en détacher encore pour produire des formes littéraires. Je passerai ensuite au stade d'un temps vraiment construit, d'un temps raconté, qui sera le deuxième moment logique: la “configuration.” Et je terminerai par ce que j'ai appelé, dans la situation de lecture et de relecture, la “refiguration.”

Je suivrai un mouvement parallèle du côté du construire, pour montrer que nous pouvons aussi passer d'un moment, d'un stade de la “préfiguration” qui va être lié à l'idée, à l'acte d'habiter – il y a là une résonance heideggerienne (habiter et construire) – à un deuxième stade, plus manifestement interventionniste, de l'acte de construire, pour réserver finalement un troisième stade de “refiguration”: la relecture de nos villes et de tous nos lieux d'habitation. On peut donc dire, au premier stade, que c'est l'habiter qui est la présupposition du construire, et, au deuxième, que c'est vraiment le construire qui reprend en charge l'habiter, mais ceci pour que le dernier mot soit donné à un habiter réfléchi, un habiter qui refait la mémoire du construire. Telle est la progression de mon itinéraire de réflexion.

La “préfiguration”

Le récit, au stade de la “préfiguration,” est pratiqué bien avant qu'il soit mis en forme littéraire, soit par l'histoire des historiens, soit par la fiction littéraire, depuis l'épopée, la tragédie, jusqu'au roman moderne. La “préfiguration” est donc “enfouissement” du récit dans la vie, sous la forme de la conversation ordinaire. À ce stade, le récit est vraiment impliqué dans notre propre prise de conscience la plus immédiate. Hannah Arendt en proposait une définition très simple dans *Condition de l'homme moderne*: le récit a pour fonction de dire “le qui de l'action.” En effet, lorsque vous voulez vous présenter à un ami, vous commencez par lui raconter une petite histoire: “j'ai vécu comme ceci, comme cela,” manière de vous identifier, au sens de vous faire connaître pour qui vous êtes ou croyez être. En somme, la prise de contact du vivre-ensemble

commence par les récits de vie que nous échangeons. Ces récits ne prennent sens que dans cet échange des mémoires, des vécus et des projets.

Le parallélisme, à ce niveau de précompréhension, entre la pratique du temps et celle de l'espace est tout à fait remarquable. Avant tout projet architectural, l'homme a construit parce qu'il a habité. À cet égard, il est vain de se demander si habiter précède construire. Il y a d'abord un construire, peut-on dire, qui colle au besoin vital d'habiter. C'est donc du complexe habiter-construire qu'il faut partir, quitte à donner plus tard la priorité au construire, au plan de la “configuration,” et peut-être de nouveau à l'habiter, au plan de la “refiguration.” Car c'est bien l'habiter que le projet architectural redessine, et que nous allons relire.

Certains auteurs marqués par la psychanalyse voient dans l’“entouragement” l'origine de l'acte architectural et dans l’“englobement” la fonction originelle de l'espace architectural: paradis perdu, la matrice maternelle offre en effet son enveloppe au désir humain, mais précisément comme paradis perdu. Du berceau, à la chambre, au quartier, à la ville, on pourrait suivre le fil ombilical rompu par l'arrachement de la naissance. Mais c'est la nostalgie seule qui empêcherait plutôt de vivre. Ouvertures et distances ont, dès l'instant de l'accès à l'air libre, rompu le charme, et c'est avec cet air libre qu'il faut désormais négocier. On ne quitte néanmoins pas le niveau vital, et, en ce sens, pré-architectural, dans le sens où l'on caractérise l'habiter-construire comme relevant du monde de la vie – du Lebenswelt – par une diversité d'opérations qui appellent l'artifice architectural: protéger l'habitat par un toit, le délimiter par des parois, régler les rapports entre le dehors et le dedans par un jeu d'ouvertures et de fermetures, signifier par un seuil le franchissement des limites, esquisser par une spécialisation des parties de l'habitat, en surface et en élévation, l'assignation à des lieux distincts de vie, donc d'activités différenciées de la vie quotidienne, et d'abord le rythme de la veille et du sommeil par un traitement approprié, aussi sommaire soit-il, du jeu de l'ombre et de la lumière.

Ce n'est pas tout. On n'a guère souligné encore les opérations du construire qui enveloppent l'acte de demeurer, de s'arrêter et de se fixer, que les nomades eux-mêmes n'ignorent pas, acte d'un vivant déjà né, loin de la matrice, et en quête d'un site à l'air libre. On n'a pas encore nommé les opérations de circulation, d'aller et venir, qui suscitent des réalisations complémentaires de celles visant à fixer l'abri: le chemin, la route, la rue, la place relèvent aussi du construire, dans la mesure où les actes qu'ils guident font eux-mêmes partie intégrante de l'acte d'habiter. Habiter est fait de rythmes, d'arrêts et de mouvements, de fixation et de déplacements. Le lieu n'est pas

seulement le creux où se fixer, comme le définissait Aristote (la surface intérieure de l'enveloppe), mais aussi l'intervalle à parcourir. La ville est la première enveloppe de cette dialectique de l'abri et du déplacement.

On voit ainsi naître simultanément la demande d'architecture et la demande d'urbanisme, tant la maison et la ville sont contemporaines dans le construire-habiter primordial. De même que l'espace intérieur de la demeure tend à se différencier, l'espace extérieur de l'aller-et-venir tend à se spécialiser en fonction des activités sociales différenciées; à cet égard, un état "naturel" de l'homme est introuvable: c'est toujours déjà sur la ligne de fracture et de suture de la nature et de la culture que l'homme réputé "primitif" se laisse rencontrer. Qu'en est-il du parallélisme entre narrativité et architecture, à ce plan de la "préfiguration"? Quels signes de renvoi du récit pré-littéraire à l'espace habité se laissent discerner? D'abord, toute histoire de vie se déroule dans un espace de vie. L'inscription de l'action dans le cours des choses consiste à marquer l'espace d'événements qui affectent la disposition spatiale des choses. Ensuite et surtout, le récit de conversation ne se borne pas à un échange de mémoires, mais est coextensif à des parcours de lieux en lieux. On a précédemment évoqué Proust: l'église de Combray est, en quelque sorte, le monument de mémoire. Ce que Hannah Arendt appelait "espace public d'apparition" n'est pas seulement espace métaphorique de paroles échangées, mais espace matériel et terrien. Inversement, qu'il soit espace de fixation ou espace de circulation, l'espace construit consiste en un système de gestes, de rites pour les interactions majeures de la vie. Les lieux sont des endroits où il se passe quelque chose, où quelque chose arrive, où des changements temporels suivent des trajets effectifs le long des intervalles qui séparent et relient les lieux. J'ai gardé présente à l'esprit l'idée de chronotope, construite par Bakhtine, avec le topos, le lieu, le site, et chronos, le temps. Par là, je voudrais montrer que ce qui se construit dans mon exposé et dans notre histoire, c'est justement cet espace-temps raconté et construit. L'idée développée par Evelina Calvi dans son essai de *Tempo e progetto*. *L'Architettura come narrazione* est celle que j'ai adoptée ici.

La "configuration"

Le deuxième stade du récit, que j'appelle "configuration," est celui où l'acte de raconter s'affranchit du contexte de la vie quotidienne et pénètre dans la sphère de la littérature. Il y a d'abord inscription par l'écriture, puis par la technique narrative. Nous allons voir quel affranchissement correspond, du côté du construire, à cette élévation du récit de la vie quotidienne au niveau de la littérature. Mais je m'arrêterai en premier lieu aux traits majeurs du récit littéraire, dont je chercherai l'équivalent. J'ai retenu

trois idées, qui constituent d'ailleurs une progression dans l'acte de raconter. La première, que j'avais mise au centre d'une précédente analyse est la mise-en-intrigue (ce qu'Aristote a nommé *mythos*, où le côté ordonné est plus accentué que le côté fabuleux). Elle consiste à faire une histoire avec des événements, donc à rassembler en une trame – en italien, on emploie un mot très juste: *intreccio*, la tresse. Cette tresse, cette intrigue, ne permet pas seulement de rassembler des événements, mais aussi des aspects de l'action et, en particulier, des manières de la produire, avec des causes, des raisons d'agir, et aussi des hasards. C'est Paul Veyne qui, dans sa description de l'histoire, regroupe ces trois notions: cause, motif ou raison, et hasard. Tout cela est contenu dans l'acte de faire-récit. Il s'agit donc de transformations réglées. En effet, on peut dire qu'un récit va transformer une situation initiale en une situation terminale à travers des épisodes. Là se joue une dialectique – dont nous verrons tout à l'heure le parallélisme intéressant avec le construire – entre la discontinuité de quelque chose qui arrive soudain et la continuité de l'histoire qui se poursuit à travers cette discontinuité. J'ai alors adopté l'idée du rapport entre concordance et discordance. Tout récit contient une sorte de concordance-discordance, le récit moderne accentuant peut-être la discordance aux dépens de la concordance, mais toujours à l'intérieur d'une certaine unité – ne serait-ce que par le fait qu'il y a une première et une dernière page au roman, même s'il est aussi déconstruit que le roman moderne; il y a toujours un premier mot et un dernier mot.

Deuxième idée après la mise-en-intrigue: l'intelligibilité, la conquête d'intelligibilité. Car les récits de vie sont naturellement confus. J'ai retenu les analyses d'un juge allemand constatant, lorsqu'il est confronté à des clients, à des plaignants, à des accusés, le caractère inextricable des histoires. Il avait donné à son livre le titre *In Geschichten verstrickt*, que mon ami Jean Greisch a traduit par *Empêtrés dans des histoires*.

La narrativité est donc bien un essai de mise en clair de l'inextricable; c'est là toute la fonction des modes narratifs, des types d'intrigue. Par conséquent, tout ce qui sera de l'ordre du procédé, de l'artifice du raconté est l'objet de la narratologie. Cette science du récit n'est possible que dans la mesure où est effectué un premier travail réflexif sur ce qui arrive, sur les événements, par la mise-en-intrigue mais aussi par les archétypes de mise-en-intrigue qui sont les modèles narratifs.

La troisième idée que je retiens est celle d'intertextualité. La littérature consiste justement à mettre côte à côte, à confronter des textes qui sont distincts les uns des autres, mais qui entretiennent des relations pouvant être très compliquées dans le temps – d'influences, etc., mais aussi de prise de distance – dans une généalogie de l'écriture

comme dans la contemporanéité. Sur les rayons d'une bibliothèque, le plus frappant, dans le classement par ordre alphabétique, est le caractère hurlant du voisinage de deux livres. Nous verrons que la ville est souvent de cette nature-là: d'une grande intertextualité, qui peut parfois devenir un cri d'opposition.

Je pense que c'est sur cette intertextualité que se greffent toutes sortes d'opérations de plus en plus raffinées dans le récit moderne. L'introduction de ce qu'on appelle les tropes – c'est-à-dire les figures de style, l'ironie, la dérision, la provocation, et donc la possibilité non seulement de construire, mais de déconstruire – est, à la limite, un type d'usage purement ludique du langage qui se célèbre lui-même, loin des choses. Le nouveau roman, en particulier, sorte de laboratoire d'expérimentation, qui, en s'éloignant – peut-être trop – des invariants réputés du récit, a été exploratoire.

Pour résumer, l'acte de "configuration" possède une triple membrure: d'une part, la mise-en-intrigue, que j'ai appelée la "synthèse de l'hétérogène"; d'autre part, l'intelligibilité, la tentative de mise au clair de l'inextricable; enfin, la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres, c'est-à-dire l'intertextualité.

Cette "configuration" du temps par le récit littéraire est un bon guide pour interpréter la "configuration" de l'espace par le projet architectural. Bien plus qu'un simple parallélisme entre deux actes poétiques, il s'agit d'une exhibition de la dimension temporelle et narrative du projet architectural. À l'horizon de cette investigation, on trouve, comme on l'a suggéré plus haut, la manifestation d'un espace-temps dans lequel s'échangent les valeurs narratives et architecturales. Pour la clarté dialectique, j'ai conservé la progression de l'analyse qui précède, depuis le niveau premier du faire-récit par l'intrigue jusqu'au niveau réflexif de la célébration par lui-même du logos, de l'acte poétique dans le ludique, en passant par les niveaux de l'intertextualité et de la rationalité narratologique. Au long de cet axe vertical, nous allons voir le parallélisme se resserrer, au point qu'il deviendra légitime de parler de narrativité architecturale.

Au premier niveau, celui du faire architectural, donc parallèle à la mise-en-intrigue, le trait majeur de l'acte "configurant," à savoir la synthèse temporelle de l'hétérogène, a son équivalent dans ce que je proposerai d'appeler une synthèse spatiale de l'hétérogène. On a observé que la plastique du bâtiment compose entre elles plusieurs variables relativement indépendantes: les cellules d'espace, les formes masses, les surfaces limites. Le projet architectural vise ainsi à créer des objets où ces divers aspects trouvent une unité suffisante. Il n'est pas jusqu'à l'idée de concordance discordante qui ne trouve sa réplique dans les "régularités irrégulières" qui font, en quelque sorte,

hésiter l'ordre. Une œuvre architecturale est ainsi un message polyphonique offert à une lecture à la fois englobante et analytique. Il en est de l'œuvre architecturale comme de la mise-en-intrigue, qui, on l'a vu, ne rassemble pas seulement des événements, mais des points de vue, à titre de causes, de motifs et de hasards. La mise-en-intrigue était ainsi sur la voie de sa transposition du temps à l'espace par la production d'une quasi-simultanéité de ses composantes. La réciprocité entre le tout et la partie, et la circularité herméneutique de l'interprétation qui en résultait a son exact répondant dans les implications mutuelles des composantes de l'architecture.

En revanche, le récit prête sa temporalité exemplaire à l'acte de construire, de configurer l'espace. C'est en effet peu de dire que l'opération de construire prend du temps. Il faut ajouter que chaque bâtiment nouveau présente dans sa construction (à la fois acte et résultat de l'acte) la mémoire pétrifiée de l'édifice se construisant. L'espace construit est du temps condensé. Cette incorporation du temps dans l'espace devient plus manifeste encore si l'on considère le travail simultané de "configuration" de l'acte de construire et celui de l'acte d'habiter: les fonctions d'habitation sont sans cesse "inventées," aux deux sens du mot (trouver et créer), en même temps que les opérations de construction inscrites dans la plastique de l'espace architectural. On peut dire que se façonnent en même temps l'acte d'habiter et la construction résultant de l'acte de construire. Le renvoi les unes aux autres des fonctions d'habitation et des formations constructives consiste en un mouvement et une chaîne de mouvements de l'intelligence architecturale investie dans la mobilité du regard qui parcourt l'ouvrage. Du récit à l'édifice, c'est la même intention de cohérence discordante qui habite l'intelligence du narrateur et celle du bâtisseur, laquelle – on le dira plus loin – en appelle à celle du lecteur de signes "inscrits." Deuxième parallèle au niveau de la "configuration": ce que j'avais appelé l'intelligibilité, le passage de l'inextricable au compréhensible. C'est la même inscription qui transporte vers l'espace l'acte "configurant" du récit, l'inscription dans un objet qui dure en vertu de sa cohésion, de sa cohérence (narrative, architecturale). Si c'est l'écriture qui confère de la durée à la chose littéraire, c'est la dureté du matériau qui assure la durée de la chose construite. Durée, dureté: cette assonance a été maintes fois remarquée et commentée. De là, on peut passer à un second niveau, déjà réflexif par rapport au faire surpris à l'œuvre, pour prendre la mesure de la victoire provisoire sur l'éphémère, marquée par l'acte d'édifier.

Au niveau premier de réflexivité, la temporalité concerne l'histoire de la composition architecturale. Je ne veux toutefois pas parler ici de l'histoire écrite après coup sur l'architecture, mais de l'historicité que confère à l'acte "configuratif" le fait que chaque nouvel édifice surgit au milieu d'édifices déjà bâtis, qui présentent le même caractère

de sédimentation que l' "espace" littéraire. De même que le récit a son équivalent dans l'édifice, le phénomène d'intertextualité a le sien dans le réseau des édifices déjà là qui contextualisent le nouvel édifice. L'historicité propre à cette contextualisation doit être, encore une fois, bien distinguée d'une histoire savante rétrospective. Il s'agit de l'historicité de l'acte même d'inscrire un nouveau bâtiment dans un espace déjà construit qui coïncide largement avec le phénomène de la ville, laquelle relève d'un acte "configurant" relativement distinct selon la différenciation entre architecture et urbanisme.

C'est au cœur de cet acte d'inscription que se joue le rapport entre innovation et tradition. De même que chaque écrivain écrit "après," "selon" ou "contre," chaque architecte se détermine par rapport à une tradition établie. Et, dans la mesure où le contexte bâti garde en lui-même la trace de toutes les histoires de vie qui ont scandé l'acte d'habiter des citadins d'autrefois, le nouvel acte "configurant" projette de nouvelles manières d'habiter qui viendront s'insérer dans l'enchevêtrement de ces histoires de vie déjà échues. Une nouvelle dimension est ainsi donnée à la lutte contre l'éphémère: elle n'est plus contenue en chaque édifice mais dans leur rapport les uns aux autres.

Car il faut aussi parler de détruire et de reconstruire. On n'a pas seulement détruit par haine des symboles d'une culture, mais aussi par négligence, par mépris ou par méconnaissance, pour remplacer ce qui a cessé de plaire par ce que le nouveau goût suggère ou impose. Mais on a également pieusement réparé, entretenu et reconstruit, parfois à l'identique, principalement en Europe de l'Est, après les grandes destructions des guerres du XXe siècle – je pense à Dresde. L'éphémère n'est donc pas seulement du côté de la nature, à quoi l'art superpose sa durée et dureté; il est aussi du côté de la violence de l'histoire, et menace de l'intérieur le projet architectural considéré dans sa dimension "historique" propre, notamment à la fin de cet horrible XXe siècle, avec toutes ces ruines qui sont à intégrer dans l'histoire en marche – on trouve d'ailleurs de belles réflexions de Heidegger, avant la Deuxième Guerre mondiale, sur la ruine, dans la ligne du romantisme allemand. D'autres réflexions menées sur le mode mineur par certains interprètes du projet architectural, rapprochant les idées de trace, de résidu, de ruine, peuvent s'autoriser du spectacle offert à tous les yeux de la précarité nouvelle, que l'histoire ajoute à la vulnérabilité commune à toutes les choses de ce monde. Au niveau le plus haut de réflexivité auquel nous passons maintenant – celui où j'avais conduit le récit vers le ludique –, l'architecture présente un niveau de théorisation tout à fait comparable à celui où, du côté du récit, la rationalité se mue en jeu raisonnable. On peut même dire que la composition architecturale n'a jamais cessé d'exciter la spéculation, l'histoire intervenant maintenant au niveau des valeurs

formelles opposant style à style. Ce qui donne à ces conflits d'école en matière d'architecture une tournure particulièrement dramatique, c'est le fait que la théorisation ne porte pas purement sur l'acte de construire, mais sur son rapport présumé à l'acte d'habiter et aux besoins censés régir ce dernier. On peut ainsi faire deux lectures différentes des doctrines en compétition.

Première lecture: les préoccupations formelles prévalant dans tel style, de telle école, sont à rapprocher du structuralisme en narratologie, donc du formalisme. Le risque alors est que les préoccupations idéologiques du bâtisseur l'emportent sur les attentes et les besoins issus de l'acte d'habiter. C'est principalement dans la "configuration" de la Cité que se donne à lire, à travers son espace organisé d'une façon représentative, l'histoire sédimentée des formes culturelles. La monumentalité assume alors sa signification étymologique majeure, qui rapproche monument de document. Or, cette première lecture ne se limite pas à l'interprétation des "configurations" sédimentées du passé, elle se projette aussi vers l'avenir de l'art de construire, dans ce qui mérite précisément le titre de projet architectural. C'est ainsi que, dans un passé encore récent, dont les bâtisseurs actuels s'efforcent de s'éloigner, les membres de l'école de Bauhaus, les fidèles de Mies van der Rohe, ceux de Le Corbusier ont pensé leur art de bâtisseurs en liaison avec les valeurs de civilisation auxquelles ils adhéraient, en fonction de la place qu'ils assignaient à leur art dans l'histoire de la culture.

Seconde lecture: le formalisme conceptuel trouve sa limite dans les représentations que les théoriciens se font des besoins des populations. En un sens, ce souci n'a jamais été absent mais n'étaient pris en compte, dans un passé encore proche, que les attentes d'une catégorie d'habitants (princes, dignitaires religieux puis grands bourgeois) et les besoins de visibilité glorieuse des institutions dominantes. L'époque contemporaine est assurément marquée par la prise en charge des masses humaines, de la foule, qui accèdent, elles aussi ou à leur tour, à la visibilité, sous le signe de la dignité plus que de la gloire; mais il ne faut pas en conclure que cette approche du projet architectural est moins idéologique que la précédente, dans la mesure où c'est trop souvent la représentation que se font les "compétents" du besoin d'habiter des dites masses qui infléchit la spéculation sur la destination de l'architecture – et les grandes tours, hélas! en sont le signe. Cela explique la réaction en sens inverse de ceux qui préconisent un retour à l'architecture pure, déliée de toute sociologie et de toute psychologie sociale, c'est-à-dire de toute idéologie. On se trouve alors en face d'une revendication tout à fait comparable à celle que les théoriciens du nouveau roman ont élevée, dans la célébration du langage, pour sa propre gloire, les "mots" s'étant dissociés sans retour des

“choses” et la représentation cédant la place au jeu. Ainsi, narrativité et architecture suivent-elles des cours historiques similaires.

La “refiguration”

Je terminerai par quelques réflexions sur ce que, dans mes catégories littéraires, j’ai appelé la “refiguration,” et dont je voudrais montrer le parallèle du côté de l’architecture. Avec cette troisième composante (qui est la lecture du côté du récit), le rapprochement entre récit et architecture se fait plus étroit, jusqu’au point où le temps raconté et l’espace construit échangent leurs significations.

Prenons d’abord le parti du récit. Il faut dire qu’il n’achève pas son trajet dans l’enceinte du texte, mais dans son vis-à-vis: le lecteur, ce protagoniste oublié du structuralisme. C’est à l’esthétique de la réception, instaurée par H.-R. Jauss et l’école de Constance, que nous devons ce déplacement d’accent de l’écriture sur la lecture. Le déni de référentialité par les théoriciens instruits par Saussure se trouve ainsi compensé par la reconnaissance de la dialectique entre écriture et lecture. Car il s’agit bien de dialectique: repris et assumé dans l’acte de lire, le texte déploie sa capacité d’éclairer ou d’éclaircir la vie du lecteur; il a à la fois le pouvoir de découvrir, de révéler le caché, le non-dit d’une vie soustraite à l’examen socratique, mais aussi celui de transformer l’interprétation banale que fait le lecteur selon la pente de la quotidienneté. *Révéler* (en un sens de la vérité auquel Heidegger nous a rendus sensibles), mais aussi *transformer*, voilà ce qui porte le texte hors de lui-même.

Mais cette dialectique est à double entrée, car le lecteur vient au texte avec ses attentes propres, et ces attentes sont affrontées, confrontées aux propositions de sens du texte dans la lecture, laquelle peut parcourir toutes les phases, depuis la réception passive, voire captive (madame Bovary, lectrice de mauvais romans!), jusqu’à la lecture réticente, hostile, colérique, voisine du rejet scandalisé, en passant par la lecture activement complice. J’aimerais dire que c’est à la faveur de cette lecture agonistique que l’intertextualité est elle-même rencontrée comme un grand défi: ce qui était un problème de positionnement par rapport à ses pairs, pour le créateur, devient un problème de lecture plurielle, polémique, pour l’amateur. On voit déjà quelle ouverture est ainsi faite du côté du possible, dans la compréhension de soi.

Ce que nous avons rencontré ici du même coup, c’est, en ce qui concerne le construit, la possibilité de lire et relire nos lieux de vie à partir de notre manière d’habiter. Je dirai tout de suite que la force du modèle de la lecture est grande pour réévaluer l’acte

d’habiter. Sous le titre de la “préfiguration,” habiter et construire ont fait jeu égal, sans que l’on puisse dire lequel précède l’autre. Sous le titre de la “configuration,” c’est l’acte de construire qui a pris l’avantage sous forme de projet architectural, auquel on a pu reprocher d’être enclin à méconnaître les besoins des habitants ou à projeter ces besoins par-dessus leur tête.

Il est désormais temps de parler de l’habiter comme réponse, voire comme riposte au construire, sur le modèle de l’acte agonistique de lecture. Car il ne suffit pas qu’un projet architectural soit bien pensé, voire tenu pour rationnel pour qu’il soit compris et accepté. Tous les planificateurs devraient apprendre qu’un abîme peut séparer les règles de rationalité d’un projet – cela vaut pour toute la politique, d’ailleurs – des règles de recevabilité par un public. Il faut donc apprendre à considérer l’acte d’habiter comme un foyer non seulement de besoins, mais d’attentes. Et la même palette de réponses que tout à l’heure peut être parcourue, de la réception passive, subie, indifférente, à la réception hostile et courroucée – même celle de la tour Eiffel, à son époque !

Habiter comme *réplique* à construire. Et de même que la réception du texte littéraire inaugure l’épreuve d’une lecture plurielle, d’un accueil patient fait à l’intertextualité, de la même manière, l’habiter réceptif et actif implique une relecture attentive de l’environnement urbain, un réapprentissage continu de la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tous les édifices portent la trace. Faire que ces *traces* ne soient pas seulement des résidus, mais des témoignages réactualisés du passé qui n’est plus mais qui a été, faire que l’avoir-été du passé soit sauvé en dépit de son ne-plus-être; c’est ce que peut la “pierre” qui dure.

En conclusion, je dirai que ce que nous avons reconstruit, c’est l’idée devenue un peu banale de “lieu de mémoire,” mais comme composition raisonnée, réfléchie de l’espace et du temps. Ce sont en effet des mémoires d’époques différentes qui sont récapitulées et tenues en réserve dans les lieux où elles sont inscrites. Et ces lieux de mémoire appellent un travail de mémoire, au sens où Freud oppose un tel travail à la répétition obsessionnelle, qu’il nomme compulsion de répétition, où la lecture plurielle du passé est annihilée, et l’équivalent spatial de l’intertextualité rendu impossible.¹⁸ Il en va ici de la chose construite comme du texte littéraire. Dans les deux cas, il y a compétition entre les deux types de mémoire. Pour la mémoire-répétition, rien ne vaut que le bien connu, et le nouveau est odieux; pour la mémoire-reconstruction, le nouveau doit être accueilli avec curiosité et le souci de réorganiser l’ancien en vue de faire place à ce nouveau. Il ne s’agit pas moins que de défamiliariser le familier et

de familiariser le non-familier. C'est sur cette lecture plurielle de nos villes que je voudrais terminer, mais non sans avoir dit que le travail de mémoire – je préfère, de loin, l'expression "travail de mémoire" à "devoir de mémoire," car je ne vois pas pourquoi la mémoire serait un devoir, alors que le travail de mémoire est une exigence de vie – n'est pas possible sans un travail de deuil.

J'ai fait allusion aux grandes ruines de l'Europe du milieu du siècle; ce ne sont pas simplement des monuments perdus, ni même des vies perdues, ce sont aussi des époques; et ce qui est perdu, c'est la façon de se comprendre d'autrefois. Il faut donc faire le deuil de la compréhension totale et admettre qu'il y a de l'inextricable dans la lecture de nos villes. Elles alternent la gloire et l'humiliation, la vie et la mort, les événements fondateurs les plus violents et la douceur de vivre. C'est cette grande récapitulation que nous faisons à leur lecture.

Je laisse le dernier mot à un penseur que j'admire profondément, Walter Benjamin. Dans Paris, capitale du XIXe siècle, il écrit: "Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie." Soyons les flâneurs des lieux de mémoire.

CRÓNICAS

BEATRIZ SARLO
El arte de no entender¹

Eugenio Monjeau
Universidad de Buenos Aires y Harvard University

En algún momento de la década del '80, Beatriz Sarlo estaba con Rafael Filippelli y dos amigos en un museo viendo un cuadro de Francis Bacon cuando uno de ellos dijo: “A mí no me gusta”, y el otro le contestó: “Bueno, miralo hasta que te guste”. Rafael me contó la historia alguna vez más divertido que otra cosa, pero cuando Beatriz la relataba la calificaba como un momento seminal en su vida. De ahí en más, se volvieron claros y distintos un conjunto de conceptos que seguramente hasta ese entonces no habrían sido más que intuiciones: el gusto se puede educar, el gusto se debe educar, el arte necesita de la reflexión, el arte no puede reducirse al placer. En un movimiento habitual en ella, Beatriz transformó la sentencia de su amigo en un sistema.

En *Los lenguajes del arte* (1968), Nelson Goodman dice que el arte y la ciencia tienen en común más de lo que normalmente se cree. Una de las cosas que tienen en común, dice Goodman, es que ambos requieren el uso del entendimiento, y que si producen placer es el que se deriva de ese uso: el placer de resolver un problema matemático es similar al que obtenemos al escuchar una sonata de Beethoven. La sonata nos lleva, aun sin proponérselo, a identificar temas, variaciones de esos temas, cambios de tonalidades, regresos a tonalidades anteriores; todo eso nos interesa, el tiempo vivido en la obra se vuelve más valioso: la pasamos bien. Concluye Goodman que si el arte se redujera sencillamente a experimentar placer, sin que mediara ningún esfuerzo de nuestra parte, más nos valdría darnos un baño caliente.

Beatriz fue, de las personas que he conocido en mi vida, quien mejor encarnó los preceptos de Goodman, y no sé si volveré a encontrar a alguien igual. No existían para ella la autoindulgencia ni la complacencia, en ningún ámbito de su vida pero sobre

¹ Una primera versión de esta crónica fue publicada en la revista *Seúl* en ocasión de la muerte de Beatriz Sarlo el 17 de diciembre de 2024. Disponible en <http://bit.ly/3GnIdRB>

todo en su relación con el arte y, en particular, con la música. Aunque quizás, por dominar la literatura a la perfección, cada tanto leyerá cosas no decididamente vanguardistas, con lo que le resultaba más ajeno era implacable: no iba a ver una ópera anterior a Wagner excepto que supiera que la puesta en escena tenía algo de experimental. Grande fue mi sorpresa cuando hace unos años me invitó a ver *La flauta mágica*, hasta que me aclaró que la dirección era de Peter Brook.

Se ha hablado mucho de la curiosidad inagotable de Beatriz Sarlo, de su juventud permanente y de que sus memorias se titulan *No entender*. La relación de Beatriz con la música es, a ese respecto, ejemplar: si había algo que la movilizaba a escuchar un disco o ir a un concierto, era no entenderlo, para ver precisamente si con gran esfuerzo, un esfuerzo deliberado y sistemático, podía entender un poco más. Si Rafael y yo escuchábamos noche tras noche los mismos discos de Sinatra, Miles Davis, Troilo y Bill Evans, Beatriz siempre iba a estar detrás de los músicos que le resultaran más desafiantes: primero Cecil Taylor, luego Fred Hersch y recientemente Ralph Alessi y Rudresh Mahanthappa eran algunos de los nombres que salían a menudo de su boca cuando hablaba de jazz, un género musical por el que sentía real devoción, solo empatada por la que sentía, creo yo, por los músicos de la Segunda Escuela de Viena: Schoenberg, Berg y Webern.

Esta afición a la modernidad sin concesiones podría interpretarse como un rasgo de cierta frialdad por parte de Beatriz, pero creo que la cosa era en realidad más complicada. En una carta a Ferruccio Busoni, Schoenberg dice: “Mi música debe ser breve. ¡Concisa! En dos notas: ¡no construir, sino expresar!! Y el resultado que yo espero: nada de emociones estables, estilizadas y estériles. Eso no existe en las personas: es imposible que una persona no experimente más de una emoción a la vez”. Aunque Beatriz (como cualquier persona) pudiera captar la belleza de las melodías de Schubert o Brahms y de hecho cada tanto los escuchara, prefería dedicarles su tiempo a las músicas que “experimentan más de una emoción a la vez”. Contrariamente al noventa por ciento de los mortales, Beatriz conectaba más íntimamente con Webern que con Beethoven y con Cecil Taylor que con Wynton Kelly.

En 2011, Beatriz le mandó a Eduardo Stupía un correo acerca de su muestra en el Centro Cultural Recoleta, que luego ella me reenvió mientras hablábamos maravillados acerca de esa muestra. Beatriz le dice a Stupía, refiriéndose a su carrera: “Cada vez que inventabas algo nuevo, había una necesidad interna fuerte”. Para ella, gran parte del mérito de la obra de Stupía era que revelara algo de su experiencia subjetiva, de la

vida de Stupía tal como él la había vivido, así como Schoenberg afirmaba que su música era más fiel a la naturaleza humana que la petrificada música tonal. Luego dice Beatriz: “Hay una mirada que llamaría benjaminiana: es la redención de materiales a los que arrancás de un pasado irrisorio”, un pasado “con el que cualquiera haría parodia y vos no porque, además de diestro, sos inteligentísimo”. Después: “Arrancás a los materiales de ese pasado para ennoblecerlos. No para destruirlos, ni para burlarte de ellos, sino para apropiarte del corazón estético que hubo en ellos, o que alguien intentó poner en ellos”. El ataque a la parodia es central: Beatriz jamás se habría entregado al consumo irónico.

Del mismo modo, cuando Beatriz me recomendó con fervor la versión de Lolo y Lauti de *Cumbres borrascosas*, lo que más le interesaba era cómo el dúo había captado la dimensión trágica de la obra: en la versión de Lolo y Lauti, los personajes son electrodomésticos, y las diferencias de clase se trasladan a la distinción entre electrodomésticos nacionales y electrodomésticos importados. Original y muy cómico, sin dudas, pero también conmovedor. El ventilador nacional Heathcliff proclamaba ante la estufa importada Cathy: “Catherine. Me quedo. [...] Hasta que nuestros circuitos oxidados se hagan polvo de la herrumbre”, y era imposible no experimentar una aguda melancolía.

Cuando hace muchos años invité a Beatriz a ver *La Traviata* y me reveló que, excepto en casos de fuerza mayor, solo iba a ver ópera contemporánea –género en el que ella misma terminó incursionando con su obra *V.O.*, con música de Martín Bauer, sobre Victoria Ocampo–, me pareció insólito, pero en realidad estaba siendo, como siempre, muy sensata. No me lo dijo explícitamente, pero ahora resulta obvio: la productividad de Beatriz era infinita, todas las horas que pasaba despierta las pasaba haciendo algo, algo importante, y no podía demorarse en escuchar a Verdi cuando podía emplear ese tiempo en algo que la enfrentara más decididamente con la situación que más le interesaba: la situación de no entender. Durante 25 años Beatriz fue una de las más fieles asistentes al ciclo de conciertos de música contemporánea del Teatro San Martín. Obras que para mí y para varios de mis amigos, muchos de ellos músicos o con formación musical, representaban esfuerzos descomunales que bien podíamos dejar pasar para ir a comer una pizza al Cuartito, encontraban a Beatriz sentada desde media hora antes de que empezara la función en un estado de concentración radical.

En 2001, Beatriz estuvo presente en la interpretación que el cuarteto Pellegrini hizo del segundo cuarteto de Morton Feldman en uno de esos ciclos. Así relataba la experiencia hace algunos años: “El Cuarteto dura cinco horas y veinte minutos, y yo permanecí en la sala sin moverme. Creía escuchar fragmentos idénticos, pero tocados en

registros cada vez más altos, más agudos. No sabía si estaba escuchando bien, porque la duración podía deformar o engañar mi escucha. En la oscuridad, yo escribía en mi libretita de tapas negras. Morton Feldman repite con pequeñas variaciones las células sonoras. Pero a medida que pasa el tiempo esas repeticiones se vuelven enigmáticas. No se puede estar seguro de que se está escuchando el mismo grupo de notas. Se desconfía de la memoria y del oído. Pero hay placer en esta desconfianza” (en palabras de Goodman: “Lo que deleita es el descubrimiento”).

Dice también Beatriz: “Cuando un músico como Morton Feldman elige esa larga duración, lo hace como gesto estético que incluye una provocación: veamos si el público es capaz de llevar hasta el límite sus propias fuerzas”. Creo que a Feldman nunca se le habría ocurrido que pudiera existir un espectador como ella.

EVOCACIÓN DE GRACIELA MATURO

Hugo Francisco Bauzá

Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín

La Poesía está de luto: el 11 de septiembre de 2024 falleció Graciela Maturo. Cuando se marchó tenía 96 años. Su partida sucedió luego de haber asistido a la Fundación Konex donde se la honró con una premiación. Pensaba no ir pues se hallaba muy cansada pero, instada por los suyos, lo hizo. Al regresar a su hogar, Mercedes, una de sus hijas, decidió quedarse con ella pues la notó muy fatigada. Esa noche la convocaron desde lo alto. Fue así como Graciela, serenamente, dejó este mundo. ¡Qué curioso, era el Día del maestro cuando partía una genuina educadora!

Estas líneas, a modo de homenaje, evocan los dos últimos encuentros que mantuve con Graciela en su departamento de la calle Scalabrini Ortiz. De los múltiples aspectos de la vida de esta humanista (profesora universitaria, investigadora del CONICET, directora de las míticas revistas *Azor* y *Megafón*, coordinadora de grupos de estudio y, esencialmente, Poeta) en las dos charlas a las que me referí se entreveraron recuerdos familiares junto a meditaciones sobre su obra. De esas charlas, una tuvo lugar el 6 de junio de este año; la otra, pocos días antes de su partida. De ambos encuentros conservo algunas fotografías, recurso alternativo tendente a evocar, aunque pálidamente, un instante por fugaz que este fuere.

Me sorprendieron de Graciela su mirada cristalina con ojos oceánicos (Neruda *dixit*), su perenne sonrisa y, pese a lo avanzado de su edad, la perfecta ilación de sus ideas vertidas con voz temblorosa. Me obsequió su último libro –su tesis sobre Ruy Díaz de Guzmán– en el que anotó una sentida dedicatoria de una página ¡sorprendentemente escrita sin anteojos!, con letra algo temblequeante.

Hablamos de poesía. Aludió al *thaûma* ‘el asombro’ del que habla Platón en uno de sus *Diálogos*, punto de partida de la filosofía y del poetizar, destacando que la poesía es un modo de pensamiento que remite a experiencias no ordinarias de ciertos niveles

de la conciencia. Una vez más fustigó a los cultores de la Escuela de Frankfurt para quienes, obliterando el aspecto subjetivo del lenguaje –sostiene Graciela– “la teología y la mística son literatura de fantasía” e inmediatamente pasó a referirse al prodigioso mundo imaginario de William Blake y a los valores simbólicos de los arquetipos según la concepción jungueana, a los que celebra. Evocó poetas que considera clave: Rimbaud y su poesía abierta a otras realidades, Rilke y sus intuiciones sobre la muerte, Vicente Huidobro y su creacionismo, al que admira sin cortapisas. Me comenta que su poemario *La poesía. Un pensamiento auroral*, publicado en Córdoba por el sello Alción Editora, recoge ecos de los citados poetas, aunque sus palabras se orientan, decididas, a exaltar a Orfeo, el mítico cantor y, en tal sentido, pidiendo disculpas por una referencia personal, menciona su obra *Los trabajos de Orfeo*, donde lucubra sobre “la experiencia y el lenguaje de la poesía”. Acerca de ese volumen declara la alegría que le produjo que fuera editado por la Universidad Nacional de Cuyo, institución donde se formó intelectualmente junto a Alfonso Sola González (el padre de sus hijos) y otros poetas y estudiosos de valía. Insiste en que para ella Orfeo es el símbolo supremo de la poesía: el vate tracio que, a causa del encanto de su voz y del hechizo de su lira, subyuga a la natura toda. De tal modo, pone de manifiesto el carácter metapoético del canto capaz, según el mito clásico, de operar incluso sobre la *phýsis*. Mediante su arte, Orfeo, deteniendo el curso temporal, logra descender al inframundo para rescatar a su amada Eurídice, aunque, a la postre, la pierde para siempre.

A propósito de la frustrada experiencia del vate, se pregunta Graciela si la poesía no sería acaso una ficción que dura mientras dura el embeleso de la voz. ¿Se trata de una suerte de alquimia metafísicamente operativa o, solo una invitación a vencer lo aparentemente invencible, la muerte? Insistiendo en el valor órfico del arte de las Musas, me obsequia el volumen de su coprovinciano y amigo Lermo Rafael Balbi – *Orfeo se reembarca* (Vinciguerra, 1998)– prologado por la propia Graciela, al que me insta a leerlo. Se produce una pausa; tomamos una taza de té. Al retomar el diálogo le refiero que siempre he pensado que ella *vive en estado de poesía*, a lo que sonrío con timidez, aunque con mirada complaciente.

Sobre el aspecto órfico de sus creaciones me participa la alegría que sintió cuando el helenista Carlos García Gual, reciente miembro titular de la RAE, incluyó algunos de sus poemas en una *Selección de poesía órfica* editada en Madrid. Me cuenta también, no sin orgullo, que en China la estudiosa Tongxin Fan –a quien conoció por su hija Mercedes, dedicada al estudio de Confucio– acaba de editar una *Antología de poesía latinoamericana* que incluye a seis autores de nuestra América hispánica: en dicha *colonna*, composiciones de Graciela conviven líricamente junto a las de Ida Vitale,

Carlos Trujillo, Margarito Cuéllar, Tallulah Flores y a las de Carlos E. García); se trata de una edición bilingüe español / mandarín. Mediante este hecho advierto que sus composiciones están dando la vuelta al mundo portando un mensaje de paz.

En cuanto al premio que la Fundación Konex le confirió en el rubro “Ensayo literario”, si bien la alegró, me confiesa que le habría gustado recibirlo en el de “Ensayo poético”.

Entre aspectos de su vida, me habla de su regocijo al saber que una de sus nietas – Amparo González– entregada a la danza, se ha radicado en Francia donde triunfa en ese arte y que otra de sus nietas también se ha radicado en Europa por temas afines. De pronto se le nublan los ojos al recordar el accidente y fallecimiento de otra de sus nietas, ocurrido en Mendoza, lo que le produjo un quiebre espiritual: es como si hubiera habido un antes y un después, me dice. Tras ese acontecimiento aciago, la vida ya no es igual que antes: se proyecta una sombra que, cuando menos se la espera, se impone por doquier. Pero después, como reviviendo, evoca, con orgullo, su vida familiar compuesta por 6 hijos, 24 nietos y, por ahora –subraya el por ahora–, 24 bisnietos. También me muestra un cuadro de Charito, una de sus hijas, de la que pondera sus dotes artísticas. No deja de recordar, con cierta ternura, nombres de seres que ya no están: Eduardo Azcuy, su compañero de muchos años, su amistad con Leopoldo Marechal –a cuya obra dedicó un trabajo premiado por el Fondo Nacional de las Artes: *Marechal, el camino de la belleza* (Biblos, 1999) – y entre otros, a su querido y admirado Antonio Di Benedetto; me habla también de Arturo Marasso. Sobre este eximio lírico argentino me tienta en cerrar esta evocación con palabras que, a pedido de la propia Graciela, escribí para la contratapa del libro de su autoría *Bosque de alondras. Antología poética 1958-2017*, volumen que, ante numerosa audiencia, fue presentado en la SADE.

En él, entre otros considerandos, consigné: “Cuando nuestra preciada poeta, siendo muy joven, pidió a Arturo Marasso le dirigiera su tesis doctoral, este le dijo: ‘¿Para qué busca títulos? Usted es Poeta’. No se equivocaba el ilustre riojano. Como auténtico cultor de la poesía había advertido muy tempranamente la presencia de un semejante al valorar en Graciela la prodigiosa capacidad de crear imágenes sorprendentes y la incomparable musicalidad de sus versos, quizá, incluso, habría entrevisto al ángel que, desde el abismo más recóndito, inspira y, a la vez, se solaza con la poesía de Graciela. Repitamos con alegría aquel celebrado verso del florentino: *Onorate l’altissimo Poeta*”.

Querida Graciela, *aue atque uale* ‘adiós y hasta siempre’. Hugo.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Daniel Martin Feige. *Philosophie der Musik. Musikästhetik im Ausgang von Adorno*. München: text+kritik, 2024, 210 páginas.

Con la estela que Theodor Adorno ha dejado en el campo filosófico y el estético musical, recuperar el ejercicio filosófico en el campo de la música es la tarea que emprende Daniel Martin Feige en su trabajo recientemente publicado *Philosophie der Musik*. Con un título por demás genérico, el autor delimita algunos problemas centrales de una filosofía de la música. El trabajo del filósofo frankfurtiano aparece como telón de fondo (desdibujándose hacia los últimos capítulos) e interesa la ductilidad con que el autor sondea la actualidad de la estética musical. A lo largo de 210 páginas, Feige circunscribe ocho tópicos, precedidos por una introducción: el concepto, la dialéctica, el entendimiento, la acción, la crítica, la ontología, la narración y el género.

En la introducción, Feige menciona los fundamentos de su libro. Así, el concepto, material principal de la filosofía, seguirá siendo ineludiblemente el modo de relación humana con el mundo y consigo mismo. Sin embargo, al igual que Adorno, el problema radica en que el concepto nunca puede captar cabalmente el objeto que pretende designar. ¿Cómo puede entonces aprehenderse el concepto de música? ¿Qué pretende indicar y qué inevitablemente queda por fuera, a pesar de que el pensamiento mismo insiste en alcanzar? Metodológicamente, Feige elabora una crítica del concepto trascendental de *música*, en la medida

en que entiende que son las obras mismas y su historia las que refuerzan o ponen en crisis tal concepto. El ejercicio entonces, a la manera adorniana, será el de una crítica inmanente.

Esto es lo que explora el autor en torno a la noción de *concepto*, en su segundo capítulo. Que la música muestre a la filosofía cómo debe proceder es algo que leemos en Adorno y que Feige recupera una vez más. Para ello, el autor deja de lado dos viejos planteos: el de una mistificación, según el cual la experiencia de la obra musical sucede por fuera de cualquier capacidad de afirmación; y el de una reducción, según el cual la obra musical se explica necesariamente por los ya conocidos aspectos extra musicales (tarea que le adjudica a una ontología o una epistemología). Con Adorno y Ludwig Wittgenstein, Feige desarrolla la idea de que la tarea de la filosofía con respecto a la música no se fundamenta en el proyecto actual de aclarar reflexivamente los conceptos básicos relacionados con la música, sino, dicho con Gunnar Hindrichs, responder los conceptos desde una razón específicamente estética, no con una teórica ni práctica. Así, la filosofía debe relacionarse con la música como música, de una manera mimética, como espejo en donde mirarse. Feige plantea entonces su idea principal: “El compromiso filosófico con la música exige un concepto diferente del concepto” (37). La filosofía de la música es entonces

una filosofía de las artes, en la medida en que pregunta por el medio mismo de la música: no se puede saber previamente (tanto lógica como temporal) cuál es el material de la música, si no es en el enfrentarse con el material en el mismo trabajo artístico.

Así entonces la música de arte [*Kunstmusik*] aparece como modelo de pensamiento dialéctico, tópico del tercer capítulo. Feige se esfuerza por separar a la dialéctica del ampliamente extendido preconcepto de método, dado que las medidas de la crítica inmanente son revisadas constantemente por la necesidad de la cosa criticada, lo que se vuelve antimetodológica. Asimismo, Feige procura separar la dialéctica de una apología de lo existente, debido a la imposibilidad ya mencionada del concepto de referir por completo a lo que existe, por su propia normatividad inmanente. El concepto contiene, entonces, el devenir histórico, porque cada momento histórico intenta leer su realidad, tensionando sus conceptos disponibles. La *Kunstmusik* se vuelve modelo para la filosofía por el modo en que muestra una relación no subyugante entre el material y la forma, en tanto que el material no está dado, sino que solo puede pensarse con su concreción formal. Feige menciona que la forma de aparición de la música de arte se constituye en el concepto de obra autónoma. Bajo el tópico adorniano de la obra de arte como campo de fuerzas, la relación dialéctica entre material y forma está históricamente determinada como el concepto y el objeto.

Así como la obra de arte es la forma de aparición de la *Kunstmusik*, el jazz por su parte aparece bajo la forma de la improvisación. Con él, Feige intentará incursionar, en su cuarto capítulo, sobre lo que puede entenderse como una forma de comprensión de la música. A partir de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y John McDowens como marco para delimitar la noción de comprensión, el autor entiende que la comprensión estética se da solo en la manera en que cada elemento de la obra está en una relación de correspondencia con los otros: es una “constitución holística” de la comprensión estética (79). Contra Adorno, quien criticara al jazz por su mero esquematismo, Feige resalta el carácter puramente estético de la comprensión: bien que uno pueda describir analíticamente el modo de improvisación de un músico, nada dice sobre el modo específicamente musical con el que se improvisa. La comprensión estética, en términos de *Nachvollzug*, como reconstrucción, implica una performatividad, dado que no apelan a un conocimiento previo, sino que afectan al modo de comportamiento de nosotros mismos. La improvisación en el jazz muestra un modo específico de comprensión estética, en la medida en que hace explícito el modo de producción musical, pero sobre todo en donde se vuelve explícita la apertura de sentido de los objetos estéticos como el sentido de la acción artística.

El caso de la improvisación será analizado también en su quinto capítulo, en contrapunto con la teoría de la acción [*Handlungstheorie*]. La improvisación, en tanto acción vinculada a un espacio y tiempo determinados, es irrepetible. Y, por tanto, muestra un modo diferente de accionar frente a la razón práctica, en la medida en que, en la razón práctica, lo razonable de la acción está evaluado por el conocimiento práctico a partir de la relación [*Zusammenhang*] con lo que sucede. En la improvisación, la acción es constantemente cuestionada, porque no puede garantizarse algo así como un éxito artístico, lo que hace de ella un modelo genuinamente estético de accionar.

El capítulo sexto indaga la vigencia de la crítica poscolonial. La tesis que interesa destacar es que tal crítica solo puede ser pensada con lo criticado. Feige recupera a Adorno y Max Horkheimer para situar la crítica poscolonial como un momento más de la Ilustración. La tarea de la crítica poscolonial es revisar entonces los límites del concepto con los propios conceptos, por lo que operar con el concepto de música implicará revisar aquello que él oculta: sus puntos de ruptura y sus contra-historias. En la crítica poscolonial, el ejercicio filosófico necesita revisar el trabajo de la investigación musicológica para anclar su reflexión en la praxis de aquello que el concepto refiere.

En el capítulo siete aborda la llamada *pop music*, y por medio de ella, Feige sondea las posibilidades de una ontología en la música. El movimiento es en dos pasos: por un lado, analiza

los conceptos básicos de performance, obra y grabación. La performance se caracteriza por su calidad irrepetible en un tiempo y duración determinada; la obra aparece como producto de un trabajo compositivo que se corporiza por medio de la performance sin ser idéntica a ella; la grabación puede ser reconocida con estatuto autónomo en tanto objeto estético. A partir de la argumentación del presente libro, el autor concluye que el jazz tiene como expresión singular en la performance mientras que la música de arte se concreta en el concepto de obra. La *pop music* pertenece, desde una perspectiva ontológica, al registro de la grabación no documental.

En su octavo capítulo, Feige propone a la música como paradigma de la narración estética. Tal narración aparece como una *quasi* indiferenciación entre el qué y el cómo de una obra de arte, en la medida en que los conceptos estéticos son irreductibles en su contenido. La música hace explícita esta indeterminación en su configuración formal, en la medida en que, para el autor, ella es esencialmente forma.

Finalmente, en su último capítulo, Feige se dedica al problema de la diferenciación de los géneros artísticos. El autor considera que el entrelazamiento de las artes no debe ser entendido adialécticamente, de manera que se subsuman todas las artes en el concepto *arte*. Por el contrario, entendiéndolas como procesos y no como estados, la nueva música ha puesto en cuestión el concepto mismo de su material, volviendo explícito el modo en

que la música se abre hacia nuevos materiales como proceso mismo de todas las artes.

Philosophie der Musik incursiona de manera muy puntual sobre los tópicos antes detallados, proponiendo de manera certera las tesis que la fundamentan de una manera amena y con

bibliografía actualizada. Ello le otorga al texto un dinamismo particular que funciona como posible diagnóstico de los problemas que la filosofía de la música tiene por delante.

Francisco C. E. Taborda

Universidad Nacional de Córdoba

Michael Chemers y Analola Santana (eds.). *Monsters in Performance, Essays on the Aesthetics of Disqualification*. Nueva York: Routledge, 2022, 254 páginas.

Si hay un elemento que une al monstruo y al teatro es el mito, que continúa evidentemente imponiéndose como “monición” (término del español dieciochesco que comparte la misma raíz etimológica que la palabra “monstruo”, esto es, *monēre*, *moneo*, advertir, aconsejar, recordar, exhortar, castigar, predecir) de una verdad que la filosofía no ha podido ignorar. En este sentido, el volumen *Monsters in Performance, Essays on the Aesthetics of Disqualification* editado por Michael Chemers y Analola Santana, académicos y autores de relevantes trabajos sobre dramaturgia y teatro, explora la persistente relevancia que tiene en la contemporaneidad la representación performativa de figuras monstruosas como Rangda, *zombies* y vampiros. Este libro, publicado en 2022 por la prestigiosa casa editora Routledge, reúne ensayos de varios autores que analizan cómo estas manifestaciones permiten a los seres humanos confrontarse con verdades fundamentales sobre su existencia, indagando las diferentes razones por las cuales esta

forma específica de representación continúa siendo necesaria en nuestro tiempo. Michael Chemers se ha dedicado a la historia del teatro y la dramaturgia, con obras sobre temas como los *freak shows* y monstruos en el teatro, mientras Analola Santana, por su parte, estudia el teatro latinoamericano y en particular las *performance freak* como medio para explorar la herencia del colonialismo. Ambos son también dramaturgos y han contribuido a numerosas publicaciones en el campo de la filosofía estética y del teatro.

En esta reseña, mi intención es esclarecer los significados intrínsecos de los vínculos entre *performance* y monstruosidad establecidos por los autores. El estudio de los monstruos se emplea aquí como una empresa ética suscitada por la inestabilidad ontológica que estos evocan y que se manifiesta y ha habitado en todas las culturas del mundo: “Todos hemos experimentado este fenómeno, y no solo durante nuestra infancia: al transitar por un callejón tenebroso o al despertar súbitamente en las profundidades de

la noche, surge la sensación de que existen criaturas de la oscuridad y de que somos acechados por algo que no podemos ni comprender ni contra lo cual podemos defendernos” (1; todas las traducciones son propias).

El esfuerzo interpretativo y conceptual que provee este libro se concentra en su aspecto fenomenológico, el cual se desarrolla a través del examen de la representación monstruosa en su especificidad *qua performance*. Es por tanto esperable que una referencia teórica fundamental sean los denominados *Monster Studies*, los cuales ven a los monstruos como símbolos de las dinámicas culturales y los procesos de construcción de la identidad tanto personal como social. En particular, el libro se ocupa de aquellos procesos de descalificación estética de las identidades marginales que continúan cuestionando lo que habitualmente pensamos y creemos que es bello y verdadero. Por estética de la descalificación se entiende, por tanto, aquella interacción entre la exclusión de paradigmas estéticos considerados no tradicionales y la exclusión política del poder y visibilidad de aquellos grupos marginados que utilizan también el arte para reivindicar su identidad. Así, la necesidad de examinar y comprender estos procesos no es de carácter puramente académico, sino que se sitúa dentro de una tesis específica, según la cual el resultado de la crisis monstruosa conduciría necesariamente a una visualización de un mundo mejor.

La introducción de la obra presenta un marco analítico, articulado a través de cinco tesis sobre la monstruosidad, que funciona como lente interpretativa para examinar el nexo entre lo monstruoso y la descalificación estética. La primera de estas tesis es titulada “el monstruo ya está aquí” [*The Monster Is Already Here*] (1). En efecto, el miedo y el monstruo son constantes en la cultura moderna, utilizados tanto para justificar la violencia y la marginalización como para enfrentar la incertidumbre global, especialmente en un contexto de creciente inestabilidad.

A partir de esta premisa fundamental, la segunda tesis, “el monstruo es un proceso histórico” [*The Monster Is a Historical Process*] (2), subraya cómo los monstruos no son entidades aisladas, sino parte de una red histórica y cultural más amplia. En este sentido, su representación en las *performances* está ganando una atención creciente por parte de la academia, particularmente entre los estudiantes que se enfrentan a un futuro incierto.

Profundizando en esta línea de análisis, la tercera tesis, “el monstruo acecha en el borde” [*The Monster Lurks at the Boundary*] (3), examina el papel de los monstruos en los márgenes de la sociedad, donde asumen una función dual de resistencia y sanación, reflejando actos de disidencia y cambio social y político. En este contexto, la racialización del cuerpo monstruoso se reconoce como elemento

crucial para comprender las dinámicas de colonización y descalificación del otro.

Estrechamente vinculada a lo anterior, la cuarta tesis, “el monstruo no es externo” [*The Monster Is Not External*] (6), explora la monstruosidad como una construcción interna, arraigada en los miedos y prejuicios de sus creadores, manifestándose particularmente en el colonialismo y la deshumanización de las identidades marginales.

Por último, la quinta tesis, “el monstruo hace posible un mundo mejor” [*The Monster Makes Possible a Better World*], culmina el marco teórico al afirmar que “cuando [el monstruo] ataca, en realidad nos hace un inmenso favor: hace temblar nuestras ortodoxias, tornándolas visibles quizás por primera vez” (7). De este modo, lo monstruoso se convierte en una herramienta potente para imaginar y visualizar un mundo futuro deseable.

Partiendo de estas tesis, la obra se divide en cuatro secciones que exploran las consecuencias fenomenológicas de estas introducciones teóricas. En la primera de ellas, *Mythic Deviance* [Desviación mítica], se analiza cómo los monstruos, arraigados en mitologías diversas, cuestionan las estructuras sociales y culturales. Kathy Foley, por ejemplo, explora la figura de Rangda en la mitología balinesa, que desafía el orden cósmico en lugar de destruirlo, reinterpretando la monstruosidad como resistencia cultural (13-33). Mia Levenson, por su parte, estudia cómo el miedo a las epidemias en la Nueva York del siglo XIX

engendró monstruos como emblemas de xenofobia y racismo, reforzando las barreras raciales (34-47). Otras intervenciones, como la de Aloise Stratford sobre el teatro gótico, muestran en cambio cómo el monstruo, utilizado para desafiar el poder y la censura, se convierte en símbolo de una nueva realidad social que abraza la diferencia (48-60).

La siguiente sección, *Forbidden Eroticism* [Erotismo prohibido], nos habla del monstruo entendido como símbolo de deseo y transgresión, explorando cómo la monstruosidad desafía las expectativas de normalidad y control social, especialmente en relación con la sexualidad y el cuerpo. En este contexto, el monstruo encarna a menudo el rechazo o la incapacidad de conformarse a las normas sexuales y de género, convirtiéndose en un espacio de resistencia erótica donde el cuerpo y el deseo se expresan más allá de los cánones convencionales. Vemos un ejemplo de ello gracias a Penny Farfan, que nos restituye la historia de un bailarín que ha creado personajes andróginos y sexualmente ambiguos, desafiando las concepciones tradicionales de masculinidad y feminidad; su monstruosidad, sin embargo, no es un acto de transgresión de las normas sociales, sino una forma de disidencia cultural que crea un espacio para una reflexión más fluida e inclusiva sobre las identidades de género, más allá del sistema binario (73-86). Del mismo modo, Lisa Jackson-Schebetta explora la figura de Pablo Escobar a través de su adoración monstruosa por parte de

las adolescentes, poniendo de manifiesto cómo el deseo de transgresión puede manifestarse en una emulación erótica y una proyección de amenaza. En este caso, la monstruosidad se convierte en una manifestación psicosocial de rechazo de los modelos patriarcales y las estructuras de opresión (87-98).

The Monstrous Body [El cuerpo monstruoso], tercera sección de esta obra, pone en el centro el cuerpo como lugar de “monstrificación”, explorando cómo determinadas partes del mismo, o deformaciones físicas, son utilizadas para estigmatizar o excluir a ciertos individuos. Esther Kim Lee explora cómo, dentro la cultura occidental, el “bigote Fu Manchú” simboliza la monstruosidad racial, en particular la asiática, asociándolo con la alienidad y el peligro (125-140). Samuel Yates, en su capítulo sobre la ópera rock *Repo! The Genetic Opera*, nos conduce hacia una monstruosidad que se conecta con los cuerpos “híper capaces” proponiendo que tales figuras desafían las nociones de normalidad y perfección corporal dentro de la discusión entre tecnología y bioética (155-165).

Las *Strange Families* [familias extrañas] son el eje de la cuarta sección y están compuestas de aquellos monstruos que, aun estando marginados, crean nuevas formas de comunidad y solidaridad configurándose como espacios de resistencia y apoyo, oponiéndose a las normas de la sociedad

tradicional. Las intervenciones de K. Scarlett Harrington y Bernadette Maire Calafell sobre la película *The Devil's Rejects* [*Violencia diabólica*] (185-196) y la de Jeffrey Kaplan sobre la serie *The Walking Dead* (213-227) evidencian cómo, a pesar de la percepción de peligrosidad, los monstruos poseen su propia forma de solidaridad y pertenencia que contrasta con la deshumanización impuesta por las convenciones sociales. Las familias monstruosas no representan solo anomalías sociales, sino también alternativas resistentes a un mundo que perpetúa la división entre lo “normal” y lo “monstruoso”.

Al concluir la lectura de este volumen, resulta evidente su naturaleza híbrida, que atraviesa las dimensiones de lo serio y lo lúdico, del pensamiento activista y la reflexión teórica, de la violencia y la ternura. Cada capítulo, en efecto, se presenta como un punto de acceso a través del cual expandir los límites de nuestra comprensión de la monstruosidad, estimulando al lector a emprender un recorrido de exploración crítica y transformativa, en el que el análisis de las figuras monstruosas en las *performances* se convierte en un medio para interrogarse sobre las estructuras culturales, políticas y emocionales que orientan su percepción y representación.

Giorgia Fumagalli

Università Ca' Foscari di Venezia

Dominic McIver Lopes, Bence Nanay y Nick Riggle. *Aesthetic Life and Why It Matters*. Nueva York: Oxford University Press, 2022, 128 páginas.

Nacido de la colaboración de tres reconocidos filósofos, *Aesthetic Life and Why It Matters* constituye una valiosa demostración del potencial del diálogo filosófico y la cooperación en la investigación estética y filosófica contemporánea. Este breve libro, que forma parte de la colección “Thinking Art” de la Oxford University Press, dedicada a aproximaciones teóricas de vanguardia de la filosofía del arte contemporánea, surge del encuentro de tres diferentes puntos de vista teóricos que, aunados, captan con una profundidad pluriperspectivista la complejidad multidimensional de la pregunta filosófica que guía su trama.

“En eso consiste la filosofía, es una actividad [...] que alcanza su máxima expresión cuando se desarrolla colaborativamente [...]” (58), sostiene Nick Riggle, profesor asociado de la University of San Diego, especializado en estética y *food studies*. Los otros dos autores que, a su lado, han contribuido a la redacción de la obra son nada menos que Dominic McIver Lopes, profesor honorario de la University of British Columbia (cuyos estudios abarcan desde las teorías sobre el valor del arte y su ontología hasta la relación entre las nuevas tecnologías y el arte contemporáneo, incluyendo la historia de la estética en Europa y Asia), y Bence Nanay, investigador especializado en estética, filosofía de la mente y de la biología, crítico cinematográfico, profesor en la Antwerpen

Universiteit y coordinador de la European Network for Sensory Research.

Desde la introducción, *Aesthetic Life and Why It Matters* expone la perspectiva fundamental que comparten sus tres colaboradores, que cada uno de ellos desarrollará posteriormente desde una interpretación original: cada ser humano lleva adelante diariamente, a menudo en modo inconsciente, una vida estética. Para fundamentar esta tesis, los autores refutan la opinión común según la cual el “conducir una vida estética” se limita a una refinada búsqueda de fuentes de ‘entretenimiento’ como pueden ser, por ejemplo, una exposición pictórica, una lujosa cena en un restaurante de alta categoría o una velada en el teatro. La estética concerniría, sobre todo, no tanto a las “bellas artes”, sino más bien en primer lugar a las pequeñas elecciones de la vida cotidiana: qué ropa vestir, qué música escuchar, qué atmósfera construir, qué comer. “Casi todo lo que haces tiene una dimensión estética –desde la manera en que haces tu cama, preparas tu café y atas tus zapatos, hasta la forma en que hablas con otros y ajustas fotos para publicar en redes sociales” (2), “tienes sentimientos y reacciones estéticas todos los días, y estas reacciones te mueven a través del mundo y moldean tu sentido del yo y del bienestar” (1).

Una vez definido de esta manera el amplio ámbito de competencia de la

esfera estética, se plantea lo que Bernard Williams, en *Ethics and the Limits of Philosophy* (1985), había llamado la “pregunta de Sócrates” (xii): ¿cómo deberíamos vivir nuestra vida? ¿Qué es lo que hace que nuestra vida valga la pena ser vivida?

Si bien una posible respuesta a esta cuestión consistiría en enumerar los requisitos generales de la vida buena, surge entonces la necesidad de comprender el papel específico que la estética desempeña en ella, considerando su profunda imbricación en nuestra existencia. Ante esta complejidad, los tres autores coinciden en señalar la estética como un valor fundamental de nuestra existencia, y este conjunto de ensayos se propone dilucidar las razones de tal relevancia.

Al cerrarse la introducción se ramifican los caminos de los tres filósofos, cada uno de los cuales empleará el espacio de un capítulo para proponer su propia respuesta a la pregunta sobre la importancia de la estética.

En el primer ensayo, *Unlocking Experience* [“Desbloqueando la experiencia”], Nanay se compromete, con el empleo de una estructura argumentativa simple e inmediata, a clarificar ulteriormente la dimensión existencial de la estética. Tiempo y dinero, argumenta, se destinan cotidianamente al ámbito estético, incluso en los casos en que la intención primaria de este “gasto” no es en sí misma estética: “aun cuando gastamos dinero en otras cosas [...], nuestras decisiones están en gran medida basadas en consideraciones estéticas” (11). Lo estético

emerge en nuestras elecciones incluso en aquellos aspectos de la vida que consideramos desprovistos de tal cualidad o “anestéticos”. A la luz de esto, Nanay explicita la cuestión a la que cada uno de los tres autores intentará dar significado: “¿qué hace que lo estético nos importe tanto?” (12).

Al examinar el panorama de las respuestas habituales a esta pregunta, Nanay descarta mediante argumentos rigurosos, entre otras, dos posiciones principales que seleccionamos aquí para ilustrar su propuesta: aquella que reduce el valor de la estética a la mera satisfacción de expectativas ajenas, y la que lo limita a una forma de complacencia personal. En contraposición, desarrolla su propia tesis: “nos importa el dominio estético por las experiencias que obtenemos al involucrarnos con él” (21).

Así, en la original propuesta de Nanay, la experiencia estética se configura como una relación singular entre sujeto y objeto: “la relación entre lo que ves y la calidad de tu experiencia” (23). La experiencia estética se constituye como una fusión entre sujeto y objeto, donde el sujeto no solo es espectador del objeto, sino que simultáneamente realiza un movimiento reflexivo sobre sí mismo: examina cómo esta experiencia lo afecta y qué aspectos particulares del objeto provocan en él determinadas resonancias sensibles. El filósofo sostiene, no obstante, que la comprensión cabal de nuestra vida estética requiere concebir la experiencia estética como una meta: “la experiencia estética es un estado frágil, difícil

de alcanzar, y esta es parte de la razón por la que alcanzarla podría sentirse como algo importante” (28).

El capítulo siguiente, *Aesthetic Lives. Individuality, Freedom, Community* [“Vidas estéticas. Individualidad, libertad, comunidad”], presenta la perspectiva de Riggle, quien desplaza el foco del tratado de la relación sujeto-objeto a la de individuo-comunidad. Inesperadamente, la originalidad de su tratamiento parte de un interesante análisis sobre el valor de la comida en nuestra existencia. Según el filósofo, la relación que se puede mantener con la comida puede ser de mero *feeding* [alimentación] o de *eating* [comer], una verdadera práctica social y cultural que nos define como individuos (si tuviéramos que cambiar radicalmente todas nuestras prácticas alimentarias no seríamos los mismos) y que nos pone en relación con la comunidad en la que vivimos. El *eating* nos permite trascender la mera cualidad comestible de los alimentos para concebirllos como bienes dignos de incorporarse a una práctica sociocultural cargada de sentido. Análogamente a la cuestión de la comida, Riggle sostiene que “el valor estético es lo que es digno de ser valorado estéticamente, donde, como el *eating*, la valoración estética es una práctica social significativa y compleja” (42).

En este sentido, para Riggle, la estética no es solo una práctica social que nos hace sentir bien como personas, sino que también nos permite construirnos como individuos e inser-

tarnos dentro de una comunidad capaz de diálogo. Nos hace sentir libres en un sentido positivo y vital, y este sentido de libertad podemos desencadenarlo también en los otros: “podemos ver y despertar la libertad estética de otros” (49). En virtud de esto, Riggle afirma que la vida estética es “uno de los bienes más elevados que podemos crear y aprovechar” (76).

En el tercer ensayo que da forma a este volumen, *Getting into it, Ventures in Aesthetic Life* [“Adentrarse en ello: Incursiones en la vida estética”], Dominic McIver Lopes explora las varias dimensiones de la esfera de la diferencia en el ámbito estético. Una primera dimensión que identifica se refiere al diferente modo en que una misma calificación se aplica a dos objetos diferentes: “todo aquello que es estéticamente bueno o malo lo es de una manera singular que le es propia” (62-63). Lopes posteriormente se ocupa de la diferencia entre géneros estéticos y de la normatividad que la regula tanto para el juicio estético como para la participación activa en la perpetuación del género mismo. Distingue luego entre *outsiders* [forasteros], aquellos que son externos a una práctica estética (y pueden apreciarla y tratar de comprenderla desde su perspectiva externa), e *insiders* [iniciados], aquellos que están activamente involucrados en una práctica estética y la practican en consonancia con la normatividad que la caracteriza. La síntesis de la propuesta de Lopes es presentada por él mismo en el siguiente modo: “las prácticas estéticas tienen

(1) perfiles de valor diferentes pero (2) igualmente válidos e (3) inconmensurables aunque (4) no competitivos” (75). En respuesta al interrogante inicial, para Lopes la estética, encrucijada de una serie de planos diferenciales, resulta tan importante para nuestras vidas precisamente porque es ocasión de saciar la sed humana por lo diferente a través de la aventura y la exploración de lo mismo.

En el viaje filosófico desde la introducción hasta la última sección se evidencia un ascenso gradual en la complejidad del texto, tanto desde el punto de vista del tenor lingüístico, que se hace poco a poco más sutil y preciso, como desde el punto de vista conceptual, que presenta propuestas interpretativas cada vez más articuladas.

Aesthetic Life and Why It Matters se presenta como un “aperitivo esté-

tico, elaborado para degustar la filosofía” (xi), y cumple cabalmente con esta promesa: constituye una excelente introducción al mundo de la estética que rehúye el camino convencional de la mera exposición de filósofos y teorías. La obra se configura, en cambio, como un genuino ejercicio de pensamiento filosófico que aborda la dimensión estética desde una perspectiva original. Su valor pedagógico resulta particularmente significativo para quienes se inician en la filosofía, pues ilustra vívidamente el uso preciso del lenguaje filosófico, la importancia de la formulación de preguntas, la correspondiente variedad de respuestas posibles, y la riqueza interpretativa que emerge de las diversas aproximaciones a un mismo objeto de estudio.

Linda Senam Longo

Università Ca' Foscari di Venezia

GALERÍA

Zulema Maza (Buenos Aires, 1949) estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Completó su formación en técnicas gráficas en los talleres de reconocidos artistas como Julio Muñeza y Alfredo de Vincenzo. En 1984 integró el Grupo 6 de grabado experimental, colectivo de gran impacto en el medio plástico por su espíritu innovador.

Desde principios de los años ochenta, Maza despliega una intensa actividad plástica, exponiendo su obra tanto en museos y centros culturales de la Argentina como del exterior. Ha participado en bienales internacionales y ferias como ARCO (Madrid), Pinta (Miami), ARTEBA (Buenos Aires) y Bienalsur. Entre sus exposiciones individuales más recientes se destacan su muestra en el Museo Franklin Rawson de San Juan (2017-2018), *El presente está solo* (Pabellón de las Artes, Universidad Católica Argentina, 2019) y *Así como me ves* (Espacio Fiat, 2019). Su obra integra colecciones, entre otras, las colecciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Talca y el Museo de Arte de las Américas de la organización de Estados Americanos (OEA).

Ha sido distinguida con numerosos premios, entre ellos el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Grabado (2005), el Primer Premio Municipal “Manuel Belgrano” (1993), el First Honor Prize de la Trienal de El Cairo (2006), el Premio Konex (Diploma al Mérito 1992 y 2002) y el Premio Mujer Creativa de la Universidad de Palermo (2016).

Además de su producción artística, Maza ha desarrollado una sostenida labor docente y de intercambio, dictando seminarios, talleres y clínicas de arte.



Ondulaciones XVI, fotografía intervenida digitalmente, 50 x 61 cm., 2024

