
BOLETÍN DE ESTÉTICA

¿DÓNDE ESTÁ WILLIAM SHAKESPEARE?

La tempestad entre ambas orillas del océano

Francisco Naishtat

LAS METÁFORAS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA DESDE UN PUNTO DE VISTA PRAGMÁTICO

Marianela Calleja

Nota crítica

EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL OCASO DEL IMPERIO HABSBÚRGICO: HOFMANNSTHAL Y SCHNITZLER

Valeria Castelló-Joubert

Comentarios bibliográficos

¿DÓNDE ESTÁ WILLIAM SHAKESPEARE?

***La tempestad* entre ambas orillas del océano**

Francisco Naishtat

**LAS METÁFORAS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA
DESDE UN PUNTO DE VISTA PRAGMÁTICO**

Marianela Calleja

Nota crítica

**EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN
FRANCESA EN EL OCASO DEL IMPERIO HABSBÚRGICO:
HOFMANNSTHAL Y SCHNITZLER**

Valeria Castelló-Joubert

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 37

AÑO XII | PRIMAVERA 2016

ISSN 2408 – 4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille) †– Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) –Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del área en el mundo académico de habla hispana, difundiendo trabajos de investigación sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas. Integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y se encuentra indizado en: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas).

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

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

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

ISSN 2408-4417

Secretario de redacción:

Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

SUMARIO

Artículos	5
Francisco Naishtat ¿Dónde está William Shakespeare? <i>La tempestad</i> entre ambas orillas del océano	7-30
Marianela Calleja Las metáforas del tiempo en la música desde un punto de vista pragmático	31-67
Nota crítica	69
El teatro de la Revolución francesa en el ocaso del imperio habsbúrgico: Hofmannsthal y Schnitzler Valeria Castelló-Joubert	71-83
Comentarios bibliográficos	85-96

ARTÍCULOS

Francisco Naishtat es Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor titular en esa misma casa de estudios y en la Universidad Nacional de La Plata, y es actualmente profesor Invitado de la Universidad de París 8 y del King's College London (2016). Es miembro del Comité Scientifique del Collège International de Philosophie (2016-2018) y ha sido Directeur de Programme de dicha institución (2004-2010). Es Investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ex becario DAAD, ha sido galardonado con el Premio Konex de Platino en Filosofía (2006) y con las Palmas Académicas del Ministerio de Educación Nacional de Francia (2008). Sus principales áreas de investigación son la filosofía de la historia, la filosofía moderna y contemporánea, y la crisis de la experiencia. Dirige los proyectos “La lectura de la modernidad de Walter Benjamin: entre la ‘catástrofe continua’ y la potencia crítica de una nueva Ilustración” (PICT) y “Crisis de la experiencia y ascenso de la experimentación” (UBACyT).
Correo electrónico: fnaishtat@gmail.com

Marianela Calleja es Doctora en Filosofía por la Universidad de Helsinki (Finlandia), mediante la defensa del trabajo *Ideas of Time in Music. A Philosophico-Logical Approach*. Egresada del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Sur, participó del Music Signification Project (dirigido por Eero Tarasti, Helsinki) y es miembro de la International Society for the Study of Time (ISST, fundada por Julius Fraser), de Aurinko-música de Latinoamérica (Sociedad para la difusión de la música latinoamericana en Finlandia) y del Ba_cic (Centro para la creación e interpretación de la música contemporánea de Bahía Blanca, Cultura y Extensión, UNS). Desarrolla estudios posdoctorales en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina sobre “Creatividad: bases, procesos, dimensiones y métodos en el arte, la ciencia y la filosofía”.
Correo electrónico: callejamarianela@gmail.com

¿DÓNDE ESTÁ WILLIAM SHAKESPEARE?

La tempestad entre ambas orillas del océano

Francisco Naishtat

Francisco Naishtat

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
 Universidad de Buenos Aires

¿Dónde está William Shakespeare? *La tempestad* entre ambas orillas del océano

Resumen

La tempestad de Shakespeare pertenece a los últimos escritos del dramaturgo inglés, junto con *El cuento de invierno* (1611) y *Enrique VIII* (1612), y los críticos señalan que es incluso la última obra que Shakespeare habría escrito solo. Por su riqueza de sentido, su complejidad escénica, y la superposición en ella de lo sobrenatural y de un realismo mágico ante litteram junto con dimensiones geopolíticas, éticas y filosóficas, se trata incontestablemente de una encrucijada interpretativa. Entre los rasgos más llamativos de la obra se encuentra el hecho de que un fragmento entero de la misma procede de los Caníbales de Montaigne (1562), en un palimpsesto digno de la postmoderna “intertextualidad”. Aquí intentamos ver *La Tempestad* a través de su disseminación de sentidos y traducciones, comprendiendo la obra como un símbolo del encuentro y desencuentro con el Otro y comprendiendo sus efectos en relación con el problema de la identidad/diferencia europea y latinoamericana en el marco de la filosofía de la historia y de la antropología material de la historia. A través de esta constelación de sentidos tratamos de mostrar cómo los sentidos se desplazan desde el Calibán de Renan hasta el Calibán de Rubén Darío y el Ariel de Rodó entre los siglos XIX y XX.

Palabras clave

Calibán– Ariel –Montaigne –Renan –Darío –Rodó

Where is William Shakespeare? *The Tempest* between both sides of the ocean

Abstract

The Tempest of Shakespeare belongs together with *The Winter's Tale* (1611) and *Henry VIII* (1612) to the very last writings of the English playwright, and critics say it is even the last play that Shakespeare wrote alone; furthermore it is accepted that this play, supposed to be written in 1610-1611, just six years before the death of the author in 1616, is amidst the most difficult works of Shakespeare, because of its scenic complexity, its richness of meaning and the overlapping on it of supernatural and (*ante litteram*) “magical

realism”, together with geopolitical, ethical and philosophical dimensions. Among the most crucial philosophical points here is the incontestable fact that certain sentences of the play are literally taken from the *Essays of Michel de Montaigne*, and precisely from *Des Cannibales*, which is the chapter XXX of the *Essays* (1562), giving a palimpsest which would be familiar in nowadays “intertextuality”. We try here to see *The Tempest* of Shakespeare through its dissemination of meaning in translations and resemantisations, understanding this play as a symbol of the encounter and misencounter with the Other, and seeing its effects in connection with the problem of Latin-American and European difference and identity, in the frame both of philosophy of history and of material anthropology of history. Through this *constellation* of meaning we try to show how the meanings cross the ocean since Renan’s Caliban (1878) to Darío’s Caliban (1898) and to Rodó’s Ariel (1900) from Europe to Latin America and return.

Keywords

Caliban –Ariel– Montaigne –Renan –Darío –Rodó

Recibido: 18/03/2016. Aprobado: 06/08/2016.

La constelación que abren los personajes conceptuales de *Ariel*, *Próspero* y *Calibán* se inicia como se sabe con el drama que precede en tres siglos la aparición del célebre *Ariel* de Rodó; nos referimos, por cierto, a *La tempestad* de William Shakespeare (*The Tempest*) (1611), en la que el personaje de Ariel encarna aquel “genio del aire”¹, sin forma animal ni corpórea determinadas, y al que Shakespeare confiere el poder de la decisiva victoria de Próspero contra sus destructores, incluyendo la victoria contra la fallida conspiración del propio Calibán.

La comedia del genial isabelino, ubicada entre las últimas obras suyas, y escrito apenas un lustro antes de morir, apunta en dirección de la identidad y alteridad en lo tocante a América y a Europa. Ambientada al albor de la modernidad en una isla casi virgen del Nuevo Mundo, que algunos comentadores identificaron con Haití², y otros con las Bermudas³, la comedia de Shakespeare cobra función de

¹ Con estas tres palabras, “genio del aire”, Rodó presenta a Ariel al inicio de su ensayo (2007: 55).

² Eduardo Grüner, por ejemplo, en reciente panel sobre Pierre Clastres (2014), y remitiendo a su propia investigación sobre Haití (2010) da este dato por muy verosímil.

³ Aníbal Ponce, en su conocido ensayo de 1938 sobre Ariel, Próspero y Calibán, cita un estudio de Sidney Lee sobre Shakespeare que remite, como fuente histórica del drama de *La tempestad*, a la crónica de un naufragio de 1609, en el que una flota inglesa, que navegaba rumbo a América, fue sorprendida por una tempestad que le arrebató la nave capitana, la cual “había sido arrojada sobre las costas de las Bermudas, sin que uno solo de sus hombres pereciera”. Según Sidney Lee, los sobrevivientes

símbolo, precisamente, para una perspectiva periférica, la cual ha sido significativa para ciertas producciones de la filosofía de la historia latinoamericana. Las oposiciones Europa-América, civilización-barbarie, república-tiranía, cultura-naturaleza, corrupción-virtud, democracia-elites, metrópoli-colonias, y asimismo, historia-utopía, lenguaje-cuerpo, identidad-alteridad, definen, en efecto, el juego de polarizaciones en el que *La tempestad* ha sido inscripta por la ensayística y la filosofía, sin mencionar la escena teatral y el cine. Es apretada por ende la secuencia de interpretaciones, reescrituras y resemantizaciones de *La tempestad*, desde el último cuarto del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI. Esta serie, que tiene epicentro en Iberoamérica, se inició sin embargo en Francia, con el filósofo y filólogo Ernest Renan, quien inauguró en 1878 un nuevo género de ensayística, por él bautizada “drama filosófico”, con dos obras precisamente inspiradas en *La tempestad* de Shakespeare, a saber, su *Caliban. Suite de La Tempête* (1878) (*Calibán, continuación de La Tempestad*) y su *Eau de Jouvence. Suite de Caliban* (1880) (*Agua de Rejuvenecimiento. Continuación de Calibán*)⁴.

Pero es en América Latina, significativamente, que la recepción, re-interpretación y reescritura de *La tempestad* recibió un renovado impulso: por empezar, con *Triunfo de Calibán* del nicaragüense Rubén

del naufragio pudieron regresar a Europa y “la aventura extraordinaria corrió en todas las lenguas, bajo las mil y una formas de los relatos fabulosos y las narraciones tupidas” (Ponce 2009: 69; Lee 1901). Luis Astrana Marín remite, en cambio, a conocidos episodios acaecidos algunas décadas antes a la flota española en las costas del Río de La Plata, lo que explicaría los nombres de Miranda, Gonzalo y Sebastián en la comedia del isabelino; véase el estudio preliminar que acompaña la edición de *La Tempestad* en la edición española de las obras completas de Shakespeare (Shakespeare 1951: 110-111).

⁴ De modo sorprendente, hasta la fecha no existe una traducción al español de los dramas filosóficos de Ernest Renan, ni por ende de sus dos dramas inspirados en *La tempestad* de Shakespeare.

Darío (1898), seguido inmediatamente por el ya mencionado *Ariel* de Rodó (1900), y por su *Mirador de Próspero* (1913), al que siguió, años más tarde, el capítulo del marxista argentino Aníbal Ponce, titulado “Ariel o la agonía de una obstinada ilusión”, (en *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, 1938) y, en el extremo opuesto del arco ideológico, *Calibán. Tragicomedia de la vida política* del novelista conservador, también argentino, Manuel Gálvez (1943). La década del sesenta, marcada por la reaparición y agudización del conflicto colonial, asistió asimismo a un renovado interés por la polarización Ariel-Calibán-Próspero, cuyos productos más significativos han sido *Une Tempête* del martiniqués Aimé Césaire (1969), *Calibán* del cubano Roberto Fernández Retamar (1971 y 1995), sin mencionar los numerosos artículos y ensayos producidos sobre *La Tempestad* en los llamados *estudios postcoloniales* y, últimamente, en los estudios de género (Federici 2010).

Y es que Shakespeare llamó *Calibán* al único humano salvaje de la isla encantada; la voz *Calibán* es desde luego una transliteración o anagrama deliberado del nombre *Caníbal*⁵. Ahora bien, aquí salta a la palestra un dato insoslayable, que ilumina de modo decisivo la elección del nombre: en 1580 habían llegado a manos de Shakespeare los *Ensayos* de Montaigne (1580), que habían hecho furor en el Londres de entonces, en traducción inglesa del librepensador italiano Giovanni Florio⁶. Como es sabido, el capítulo XXXI de los *Essais*, se

⁵ Como observa la filóloga tucumana Adriana Sleibe-Rahe, la práctica de usar anagramas era corriente entre poetas y dramaturgos” del barroco. El conocido crítico literario británico Frank Kermode llama asimismo la atención, como observa Sleibe-Rahe, sobre el hecho de que el nombre “Caníbal” deriva a su vez del nombre “Caribe”, que alude a los indios del Nuevo Mundo, y que es la palabra que usó Cristóbal Colón para nombrar a la tribu presuntamente antropófaga del mar homónimo (Sleibe-Rahe 2007: 258).

⁶ Véase el estudio preliminar de Astrana Marín a *La Tempestad*, en Shakespeare 1951: 110-111.

titula “*Les cannibales*” (*Los caníbales*), nombre que remite en Montaigne a las poblaciones nativas del Caribe, término, este último, también ligado a la palabra *Caníbal*, ya que se llamó indistintamente “los caribe” o “los caríbalos” a los salvajes de las Antillas, en el momento del contacto colombino en el siglo XV. Este capítulo de Montaigne es una intervención contundente del filósofo francés en rechazo del anatema respecto de las sociedades indígenas de ultramar y en contra de la arrogancia civilizadora, que las consideró infrahumanas. Ahora bien, Shakespeare sorprende, precisamente, en la escena I del Acto II de *La tempestad*, poniendo en boca del noble Gonzalo un largo elogio de las formas salvajes de sociabilidad, que el autor extrajo casi literalmente del texto de Montaigne, donde toda la atención está puesta en lo saludable de ciertas carencias salvajes, bajo la forma de lo “sin”: sin soberanía, sin propiedad privada, sin servidumbre, sin egoísmos y sin engaño⁷.

⁷ La caracterización de Montaigne no es ajena, como lo indica el antropólogo francés Pierre Clastres, a las crónicas de expedicionarios y navegantes europeos sobre los salvajes del Amazonas en los siglos XV y XVI, donde los guaraníes, entre otros, fueron tempranamente caracterizados por los expedicionarios portugueses con tres atributos negativos como sociedades “sin ley, sin fe y sin rey” (“*sans loi, sans foi et sans roi*”) (Clastres 1974: 175). Al respecto, señala la crónica del portugués Pero de Magalhaes Gandavo, publicada en Lisboa en 1576, sobre el lenguaje de la comunidad Tupinambá: “*carece de três letras, convém a saber, nao se acha nela f, nem l, nem r, coisa digna de espanto, porque assim nao têm Fé, nem Lei, nem Rei*” (Góes Neves 2014: 71). No deja de ser digno de atención que Montaigne, vivamente interesado en el descubrimiento del Amazonas, al relatar, al final de su capítulo *Les Cannibales*, su encuentro con tres nativos del Brasil presentados al rey Charles IX en Rouen durante el año 1562, recuerde que después de que el Rey mostrara con gran pompa a los nativos las majestuosidades de la ciudad y del palacio real, e interrogados los salvajes sobre cuáles maravillas habían afectado más su curiosidad, reproduzca el siguiente extracto de respuesta: “*Ils dirent qu'ils trouvoient en premier lieu fort étrange que tant de grands hommes, portant barbe, forts et armés, qui estoient autor du Roy (il est vraysemblable que ils parloient des Suisses de sa garde), se soub-missent à obéir à un enfant [...]; secondement [...], qu'ils avoyent aperçu qu'il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgés de toutes sortes de commoditez, et que leurs moitez estoient men-*

Esta intertextualidad de Shakespeare a partir de los *Essais* produce la irrupción de lo indígena en la civilización, apuntando, por una parte, a lo utópico, esto es, a aquello que no ha sido corrompido por el lujo y la riqueza modernas, y, por otra, a la violencia y rusticidad de las costumbres salvajes, de donde la ambigüedad del personaje de Calibán, a la vez ingenuo y brutal⁸. En efecto, en *La tempestad*, Calibán

dians à leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté; et trouvoient estrange comme ces moitez icy necessiteuses pouvoient souffrir une telle injustice, qu'ils ne prissent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons” (“Ellos dijeron que encontraron en primer lugar muy extraño que tantos grandes hombres barbudos, fuertes y armados, que estaban alrededor del Rey (es verosímil que hablaban de los Suizos de la guardia real), se sometieran a un niño y se pusieran a obedecerle(...); segundamente(...), que hubiera entre nosotros hombres repletos de toda clase de bienes, mientras que en las puertas mismas de sus casas, la otra mitad de hombres fuesen mendigos, descarnados por hambre y pobreza, encontrando muy extraño que estas mitades aquí menesterosas pudieran sufrir tal injusticia sin asir del cuello a la otra mitad o incendiar sus casas”) (Montaigne 1962: I, XXXI, 212-213; la traducción es nuestra).

⁸ Obsérvese que Etienne de la Boétie, autor en 1543 del célebre ensayo *El discurso de la servidumbre voluntaria*, de circulación manual hasta su publicación en 1576, no escogido por motivos de prudencia política en la selección de textos de La Boétie publicados póstumamente por Montaigne, fue, como este último, oriundo del puerto de Burdeos, centro marítimo por entonces gravitante en la apertura de Francia al océano y al intercambio de mercancías con las Américas; las abundantes crónicas y relatos de viajes, que inspiraron más tarde a Montaigne su relato “*Les Cannibales*”, debieron por ende haber ejercido un influjo en el propio Etienne de La Boétie, al referir éste a “*la liberté naturelle*” y al “*droit naturel*” (La Boétie 2003: 16 y 20), a la hora argumentar en torno a una comunidad sin sometimiento “à l'Un”. Por su parte, el pasaje que Shakespeare pone en boca de Gonzalo, (II, I) es el siguiente:

Gonzalo:

*I' the Commonwelth I would by contraries
Execute all things : for no kind of traffic
Would I admit ; no name of magistrate :
Letters should not be be known; riches, poverty
And use of service, non ; contract, succession ;
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none ;
No use of metal, corn, or wine, or oil ;
No occupation : all men; idle, all ;*

admite haber aprendido de Próspero el lenguaje, pero confiesa que sólo lo usa para maldecir a su amo (I, 2)⁹ ya que después de haberle revelado benévolamente al europeo todos los recursos y bellezas de su isla, graciosamente obtenida de su madre Sycorax, no sólo se encontró desposeído por Próspero de su territorio, sino condenado a proporcionarle todo el trabajo físico para que este último sobreviva en la isla con su hija Miranda, quedando Calibán confinado en una mera roca (I, 2)¹⁰. Próspero, por su parte, alega que la opción de someter a Calibán se le impuso después de descubrir que el salvaje intentó violar a Miranda, un intento que Calibán asume sin complejo, por mor de dotar a la isla desierta de “muchos Calibanes”¹¹.

And women too ; but innocent and pure ;

No sovereignty; (Shakespeare 1964: II, 1)

Este pasaje es una réplica casi literal del siguiente pasaje del capítulo *Les Cannibales* de Montaigne: “*C’est une nation, dirais-je à Platon, dans laquelle il n’y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle sciences de nombres, nul usage de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nulles successions, nuls partages, nulles occupations qu’oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements; nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l’avarice, l’envie, la détraction, le pardon, inouïes. Combien trouverait-il la république qu’il a imaginée éloignée de cette perfection*” (Montaigne 2009: I, .XXXI, p. 398).

⁹ Calibán (a Próspero): *You taught me the language; and my profit ont’*

Is, I know how to curse. The red plague rid you

For learning me your language. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹⁰ Calibán (a Próspero): *This island’s mine, by Sycorax my mother, Which you takest from me [...] For I am all the subjects that you have,*

Which first was mine own King: and here you sty me

In this hard rock, whiles you do keep from me

The rest of the island. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹¹ Próspero (a Calibán): *Thou most lying slave,*

Whom stripes may move, not kindness! I have used thee,

Filth as thou art, with human care, and lodged thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate

The honour of my child

Así se va dando la singularidad de Calibán, que es descripto con rasgos brutales y propios de una criatura físicamente deforme, de características bestiales y humanas (II, 2)¹², hijo de una bruja venida de Argelia (I, 1), servidor, como su madre, del demonio Setebos – conocida divinidad de los Patagones– (I, 2), y que no vacilará en complotar contra el iluminado Próspero, apenas se le brinde la oportunidad, inclusive al precio de planear la destrucción de todos sus libros, de donde Calibán infería que Próspero extraía sus poderes mágicos (III, 2). Calibán encarna por ende la condición brutal y salvaje de esta isla de ultramar, respecto de la que el espiritual Ariel, que Sycorax redujo en la cavidad de un tronco de pino, privándolo de acción y palabra (I, 2), vendría a definir la antítesis. Pero para que dicha lucha se defina a favor de Ariel, Próspero habrá tenido que usar su poder y liberar al genio del aire del hechizo de Sycorax, permitiendo de este modo que Ariel despliegue su poder sobrenatural en la comedia. Merced a sus excelsos dones recobrados, Ariel permitirá, *in fine*, que Próspero recupere el poder que usurpó su hermano Antonio en Milán: en efecto, aprovechando el retorno por mar a Italia de los enemigos de Próspero, que regresaban de la boda de Claribel (hija del rey de Nápoles) en Tunes (II, 1), Ariel los hace naufragar en una tempestad, que mágicamente, sin embargo, los arrimará a la isla encantada, donde Próspero y Ariel les propinarán una derrota humillante, seguida de una lección de moral, que los dejará vencidos y arrepentidos (III). De este modo, Próspero podrá finalmente em-

Calibán (a Próspero): *O ho, O ho! Would’t had been done!*

Thou didst prevent me; I had peopled else

This isle with Calibans. (Shakespeare 1964: I, 2)

¹² Stephano (refiriendo a Calibán): *This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn our language? I will give him some relief, if it be but for that. If I can recover him and keep him tame and get to Naples with him, he’s a present for any emperor that ever trod on neat’s leather.* (Shakespeare 1964: II, 2)

prender un retorno victorioso a su patria, recuperando la autoridad de su ducado, no sin llevarse en trofeo el compromiso matrimonial de Fernando, hijo del Rey de Nápoles, con Miranda (IV), augurando de este modo la futura unidad entre las dos ciudades rivales de Italia. Calibán, entretanto, pagará con su sometimiento a Próspero el ultraje que intentó contra Miranda y el complot fallido contra Próspero, a quien intentó vanamente derrocar, aprovechando el desembarco de los náufragos. Finalmente, Ariel será devuelto a su condición aérea y liberado de toda servidumbre (IV)¹³. Próspero, por ende, ha necesitado pasar con su hija Miranda por la extrema alteridad de esta experiencia en una isla encantada de ultramar, para restituir orden y legitimidad en la corrupta Milán, como si la distancia y el descentramiento se hubiesen convertido en mediación necesaria para un retorno salvífico a la civilización. La partida feliz de Próspero a su patria, con el que se sella el final de la comedia shakesperiana, marca como un desplazamiento, mediado por magia, razón y experimentación, en el reencuentro de la península consigo misma.

La comedia de Shakespeare es en cierto punto una anticipación dramática del modo en que otro imperio, esto es, Inglaterra, en la modernidad europea naciente, encaró la refundación de la monarquía, no ya mediante una restauración teológica de inspiración medieval, que había quedado fuera de programa en la era moderna, sino mediante la conquista de las tierras de ultramar. Pero este desplazamiento del juego geopolítico, en el contexto de la irrupción de la nueva ciencia experimental, define entretanto el *spielraum* de los nuevos tiempos.

Ahora bien, si el triunfo de Calibán de Darío y el *Ariel* de Rodó invis-

¹³ Próspero (a Ariel): *and thou shalt have the air at freedom* (Shakespeare 1964: IV, 1).

ten las figuras de *La tempestad* con la dignidad de personajes conceptuales, el contexto histórico y cultural que los latinoamericanos tienen ante sus ojos no es ya el de la consolidación naciente de los modernas potencias europeas, que definía el contexto isabelino, sino el de un malestar propio de la modernidad avanzada, y que se manifiesta no sólo en el centro, sino en la periferia de Occidente, como enfrentamiento entre orientaciones de sentido de la propia modernidad latinoamericana. En este nuevo contexto, la fuente directa de Darío y de Rodó, en su retorno a Shakespeare, es el filósofo y filólogo francés Ernest Renan, cuyos dos “dramas filosóficos” inspirados en *La tempestad* (1778 y 1880)¹⁴ sintetizan, en el Renán maduro, los nudos de su crítica y de su diagnóstico filosófico acerca de los nuevos tiempos. De nulo impacto en Francia y en Europa¹⁵, fue sin embargo en Latinoamérica, y merced principalmente a Rodó (1900), que la iniciativa renaniana de resucitar filosóficamente *La tempestad* adquirió celebridad en el debate de ideas. Pero entretanto, la mirada de Rodó, en afinidad con una intervención previa del nicaragüense Rubén Darío (1898) y del argentino de origen galo Paul Groussac (1897), reincor-

¹⁴ En los numerosos estudios y comentarios del Ariel de Rodó, aparecidos en ocasión del centenario de su primera edición, son escasas las referencias al *Caliban. Suite de la Tempête* (1778) de Renán, y casi inexistentes aquellas referidas a su otro drama shakesperiano, *Eau de Jouvence. Suite du Caliban* (1880), con excepción, entre otros, del notable estudio de Liliana Irene Weinberg (2001) y, con anterioridad al centenario del Ariel, del análisis consagrado a la relación entre el Calibán de Renán y el “Calibán de Rodó” de Arturo Ardao (1971). La lectura de la modernidad que plantea y enfrenta, desde una óptica modernista y americanista, el Ariel de Rodó, está sin embargo claramente atravesada por la mirada que Renan, muerto en 1892, apenas ocho años antes de la publicación del Ariel, ofreció acerca de las patologías sociales y culturales que afectaban a Francia, entre el Segundo Imperio y la Tercera República.

¹⁵ Es notable que los dos *Calibán* de Renán no se hayan reeditado en Francia desde 1923 (centenario de su nacimiento), y que jamás hayan sido llevados al teatro, contrariamente a su otro drama, *L'Abesse de Jouarres* (*La abadesa de Jouarres*); al respecto, véase Gouhier 1972 (tampoco existe, según nuestros datos, ninguna traducción de los dramas de Renan al español, ni por ende de sus dos Caliban).

poran en el horizonte hermenéutico-agonal de *La tempestad*, el drama abierto del destino del Nuevo Mundo en la historia moderna, desplazando el eje meramente europeísta de Renan.

El impacto latinoamericano de estos dos dramas de Renan, en la transición de los siglos XIX al XX amerita unas líneas de comentario, lo que permite situar mejor el *Ariel* de Rodó, incomprensible sin tener presente el desplazamiento que opera Renan en relación a *La Tempestad*. Sugerentemente, en efecto, Renan, estando por entonces (1878) en la isla tirrena de Isquia, inicia con su “*Calibán. Continuación de La tempestad*” (“*Caliban. Suite de la Tempête*”), la escritura de un género que designó con el nombre de “drama filosófico” (“*drame philosophique*”)¹⁶. Aquí, por empezar, Renan opera un desplazamiento significativo en relación al drama shakesperiano: el eje ya no es la restauración del orden estatal legítimo de Próspero, sino, paradójicamente, la irrupción de las masas y la conquista del poder por la demagogia, a través del liderazgo carismático, que se traduce en la conquista de dicho orden por Calibán, quien entretanto ha asimilado la técnica del poder en la sociedad de masas, no sin haber adquirido los estándares y refinamientos civilizados de la gobernanza, superando la condición servil a la que lo había confinado Próspero en el drama de Shakespeare. De este modo, Calibán se vuelve en Renan a la vez expresión de la masa y del moderno dispositivo de liderazgo casismático, que aparece en la obra del filósofo francés como el último subterfugio de la gobernabilidad burguesa, ante el vacío de poder dejado por una aristocracia decadente, o por un Próspero cada vez más alejado de la realidad política y entregado a los esoterismos de su ciencia experimental. Por ende, esta usurpación política de Calibán, contrariamente a lo ocurrido en la versión shakesperiana de *La Tempestad*,

no es la torpe reacción resentida del nativo frente al civilizado, que aprovechando una confusión y el vacío de poder trama un complot, el cual finalmente fracasa y deja lugar a la restauración de un poder estatal legítimo y reforzado en su contraofensiva victoriosa contra los usurpadores; por el contrario, en el drama de Renan, el *coup d’Etat* del ahora carismático Calibán, se salda por la consolidación populista del poder de facto, consagrado y reconocido por la sociedad burguesa y hasta por la Iglesia y el Papa, en un símil del episodio bonapartista, en el que Renan, lejos de ver una aventura pasajera, percibe como una condición estructural de la era moderna, marcada por los desequilibrios de la sociedad industrial y las modernas revoluciones de masas: en estas condiciones, el poder carismático y la demagogia transitan de su condición excepcional a su normalización política. Si en su primer drama filosófico, Renan concluye con la violenta desintegración de Ariel y la resignación pesimista de Próspero¹⁷, en el segundo (1880), que es la continuación de la carrera exitosa de Calibán, cobra primacía la estabilización del nuevo orden burgués, con mayor margen de juego político e institucional. En estas condiciones, Renán imagina una reconciliación, no desprovista de ironía, entre Próspero, Calibán y Ariel, en el marco de una nueva rutina institucional y de un nuevo régimen de soberanía. Esta reconciliación adquiere la forma de un reparto de esferas de incumbencia, donde Próspero, enteramente entregado a su investigación experimental (de un elixir para prolongar la juventud), quedará relegado en su esfera esotérica, ya ajena a la política; por su parte, Ariel, resucitado y físicamente humanizado, quedará circunscripto en el universo poético y expresivo de la subjetividad; Calibán, finalmente civilizado, valorado ahora como el único garante de gobernabilidad, encarna en adelante la esfera del poder y de su reproducción. En estas dos obras, por ende, Renan presenta una

¹⁶ Un género que debía radicalizar al diálogo filosófico, agregándole la acción dramática, de significado conceptual. Véase Gouhier 1972.

¹⁷ Ariel, antes de desintegrarse, anuncia en estos significativos términos su disolución a Próspero (V, 2): *Prius mori quam foedari* (Renan (1878: 94).

visión descarnada de la modernidad, con tonalidades de Tocqueville, Baudelaire y Nietzsche, donde el tono está dado por el ascenso de la sociedad de masas y el inevitable aplanamiento social implicado por esta tendencia democrática moderna, que no excluye ni la demagogia carismática ni su normalización a través de las rutinas políticas burocratizadas. No deja de ser significativo que el ascenso de la sociedad industrial esté simbolizado en el primer drama por el anuncio de los “nuevos dioses de acero” (“*dieux d’acier*”) (II, 2; Renan 1878: 41-42), que anticipan, por un lado, la fuerza de la civilización tecnológica, que ya había comenzado a despuntar en el París del siglo XIX, reflejada en las exposiciones universales, y que anticipan también, sugerentemente, el ascenso de esta otra máquina, que es la “máquina social”, esto es, la burocracia política moderna, donde “acero” (en alemán, *Stahl*) es la expresión también elegida por Max Weber, al final de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904), para hablar de la modernidad capitalista tardía, referida en términos de un “duro estuche de acero”, literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber 1920: 203)¹⁸. Sin embargo, Renan dista mucho de encarnar el tono apocalíptico de la *Rationalisierung* Weberiana; si su diagnóstico de la modernidad no está desprovisto de un tono resignado, este último queda subordinado a un republicanismo, que, aunque escéptico y crítico, admite en Renan un fundamento teleológico de corte natura-

¹⁸ Estos “*dieux d’acier*” de Renan se anticipan también a lo que Nietzsche llamó, apenas unos años más tarde, en su *Zaratustra* (1883) los nuevos ídolos (*neue Gotzen*), allí donde precisamente Nietzsche refiere al estado como “el más frío de todos los monstruos fríos” (*das kälteste aller kalten Ungeheuer*), anticipando la maquinaria burocrática moderna; Véase Nietzsche 1980: 4, 61; 1951: 57. No podemos siquiera rozar aquí el problema de si Renan, como escéptico y elitista, puede admitir vasos comunicantes con la crítica de Nietzsche a las sociedades modernas; sin embargo es bien claro que Renan ha sido, en el momento de su Calibán, un republicano crítico, y que es a título de dicho republicanismo que su obra ha sido recibida en América Latina, lo que plantea un cierto divorcio con la tonalidad más anarquista de Nietzsche; véase sobre este punto (Barret 1992: 81-107).

lista, que haría de la historia una evolución y progreso por hibridación entre fuerzas que empujan desde abajo, y que, como en el fenómeno de la vida, no estarían exentas de mestizaje entre lo más elevado y lo más inferior. Entretanto, el tema del océano y de ultramar, muy presente en la tempestad de Shakespeare, ha quedado elidido y reabsorbido en Renán por la asimilación de lo salvaje y de la otredad en el vientre mismo de la civilización, donde lo otro está encarnado por la ajenidad de las masas, seducidas por Calibán, y funcionales al nuevo orden social.

En 1898, veinte años después de la aparición en Francia del primer Calibán de Renán, Rubén Darío reapropió los personajes conceptuales de Ariel, Próspero y Calibán para su propio planteamiento histórico-político, no desprovisto de fuerte contenido polémico en el contexto de la guerra de Cuba y de la emergencia de los Estados Unidos como flamante potencia mundial. Darío entra por así decir en constelación con Shakespeare y Renan, a través de un ensayo sugerentemente titulado “Triunfo de Calibán. Visiones de América” (Darío 1898). Si este título indica ya claramente una continuidad con el tema de Renán de una inflexión de la Ilustración moderna a partir de la irrupción de la sociedad de masas, encarnada simbólicamente por Calibán, hay sin embargo un desplazamiento producido por Darío en su replanteo del personaje de *La tempestad*, a saber, la introducción, ajena a Renán, de un antagonismo entre dos modernidades históricas, la modernidad greco-latina, que Darío piensa en una comunidad de destino entre los países latinos de Europa e Iberoamérica, y la modernidad sajona, encarnada por los Estados Unidos y su modelo utilitario de sociedad. Fue precisamente la estancia de Darío en Nueva York, en el curso de 1893, que permite al poeta nicaragüense medir esta oposición entre dos modernidades posibles de América y realizar de este modo un nuevo uso del personaje de Calibán, que Darío alegoriza, llamativamente, como la expresión misma de la sociedad nor-

teamericana. Junto al *Triunfo de Calibán*, Darío publica por la misma época otros dos ensayos, “El crepúsculo de España” (1898) y “Edgar Allan Poe” (1905), que acusan una afinidad manifiesta en términos de una idea agonal, contradictoria y polémica de la modernidad, a través de una caracterización despiadada de sus patologías. Darío realiza así la primera reapropiación de las figuras de Ariel y Calibán, en el contexto de la derrota española frente a los Estados Unidos en la guerra de Cuba; el texto de Darío es por ende una intervención agonal del poeta en una circunstancia crítica y pesimista, de donde el título “El triunfo de Calibán”. Y aunque este antecedente no es mencionado por Rodó en su *Ariel*, su personaje no se comprendería sin el Calibán de Darío, que por primera vez encarna no meramente lo bárbaro, como en *La tempestad*, sino lo *bárbaro en la civilización* (Darío 1898: 6) o, si se me permite la expresión, la *civilización bárbara*, oxímoron que en rigor no usa Darío, pero que describe perfectamente el blanco y la intención de su discurso: una nueva barbarie, es decir, la sociedad norteamericana como expresión de un tipo patológico de progreso histórico que Darío llama, literalmente, “progreso apoplético” (7)¹⁹. Por ende se trata de hacer blanco contra esta nueva barbarie, o la barbarie en la civilización moderna (6-9), opuesta a la “raza latina”, heredera de la cultura y de la tradición greco-latina, que Darío desea ver encarnarse en la otra América, “desde México hasta la Tierra del Fuego” (11). Darío inviste consecuentemente a su personaje *Ariel*, aparecido al final de su discurso (13), con la esperanza que debemos depositar en la “raza latina”, como encarnando otro modelo de cultura y de sociedad. Por ende, Darío, en sintonía con el paso ya dado por Renan, de transformar a Calibán en una figura representativa de un malestar de civilización, lo convierte en la expresión de

una sociedad bien concreta, que anuncia los nuevos tiempos, es decir, de la sociedad norteamericana. Y si el Calibán de Darío expresa al “coloso” imperialista, cuya codicia era ya evidente después de la guerra de México (1846-1848) y la subsiguiente anexión norteamericana de los territorios de California y de Tejas, confirmada después por la doctrina Monroe y por la guerra de Cuba (1898), también es expresión del tipo medio de la sociedad norteamericana, descrita con rasgos típicos de brutalidad, codicia y utilitarismo mercantiles, pero que en Norteamérica parecen cosificarse para Darío en una segunda naturaleza, merced a una suerte de armonía preestablecida entre los valores utilitaristas y las características idiosincrásicas de la nación norteamericana (11).

José Enrique Rodó se inscribe, como él mismo lo indica un año antes de la edición del *Ariel*, en ocasión de su ensayo sobre Darío, en el movimiento estético latinoamericano del Modernismo: “Yo soy un “modernista” también —declara Rodó—; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas” (Rodó 1990: 65). En su batalla contra el naturalismo, el positivismo y el naturalismo, el modernismo ha favorecido el impulso regeneracionista que despunta con el cambio de siglo, y que se ha cristalizado en la prosa de Rodó. Es en su *Ariel* precisamente, aparecido en Montevideo 1900 e inmediatamente propagado a escala de toda Latinoamérica, donde mejor se ha cristalizado el impulso del modernismo en el plano de las ideas filosóficas, y específicamente en su relación con la cultura, la sociedad y la concepción de la historia.

Retomando, en la estela de Darío y de Renán, los personajes de *La Tempestad* como personajes conceptuales, Rodó, sin embargo, invier-

¹⁹ Aquí es determinante tender un puente con el final de la tesis VII de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”, donde el filósofo alemán afirma, como se sabe, “que todo documento de cultura es también un documento de barbarie”.

te el centro de gravedad del triángulo dramático, que ya no se deposita, como en Darío, en el triunfo de Calibán, como figura del enajenamiento de los tiempos modernos, sino en el *triunfo de Ariel*, expresado a través del largo monólogo de Próspero, único portavoz imaginario del autor en el ensayo. “Ariel triunfante”, en efecto, como concluye Rodó hacia el final de su ensayo (Rodó 2007:137), es el gran motivo épico de su obra y la inflexión que el uruguayo imprime en relación al “triunfo de Calibán” de Darío y del “*Calibán, suite de La Tempête*” de Renán. Sin embargo, más allá de esta inversión fundamental de resultado, Rodó mantiene las líneas de significación de los tres símbolos: Ariel es el genio inmaterial y aéreo del espíritu, “sublime instinto de perfectibilidad”, expresión eterna de la idealidad y del orden armonioso de la razón (137), en el gran legado del humanismo greco-latino que resiste, según Rodó, a la especialización y la amputación espiritual encarnadas por la hipertrofia ultramoderna, que representa el personaje-símbolo de Calibán.

“Ariel, genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare- nos advierte Rodó al inicio de su ensayo- la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos instintos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado de la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida” (Rodó 2007: 55). Ariel, por ende, solo abandona provisoriamente su condición etérea para encarnarse en la circunstancia vital decisiva de la batalla contra las fuerzas aplanadoras y utilitarias representadas por Calibán (Rodó, 2007:138), que como en Darío remiten a la hipertrofia de la civilización moderna, caracterizada en Rodó por la especialización a ultranza de la actividad humana, la búsqueda inmediata y frenética de la utilidad y del

éxito, la venalidad y el fetichismo mercantilista como motivo dominante del deseo y de la actividad del individuo moderno, la homogeneidad y uniformidad de la sociedad de masas, determinaciones que Rodó ve plenamente desarrolladas en la civilización estadounidense, como el grado máximo de la modernidad en América.

Ahora bien, fijadas estas líneas de significación de los personajes-símbolo, ¿cómo sería posible el triunfo de Ariel, cuando todo en la historia moderna parecía moverse, ya en época de Rodó, en orientación contraria, y en primer lugar, la fuerza imparable de la civilización capitalista del Norte, que dejaba traslucir plenamente la eficacia avasallante de su poder como civilización, fruto de una organización y de un desarrollo económico y tecnológico funcionalmente diferenciado según la separación moderna de las esferas vitales, y cuya eficacia social reconoce el propio Rodó a lo largo de su capítulo V, en su amplia caracterización de Norteamérica (Rodó 2007:105-127). En una palabra, ¿en qué basa Rodó el triunfo de Ariel? ¿No se vuelve éste la expresión de una utopía voluntarista, nostálgica y anacrónica, que fueron desmintiendo los diagnósticos sociológicos más desencantados de la modernidad, de Tocqueville a Max Weber? Al final de su *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* (1904), sólo cuatro años después de la aparición del Ariel, Weber refiere, en efecto, al capitalismo tardío en términos de un “duro estuche de acero”, literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber 1920: 203), como un destino que se cierne sobre Occidente y cae sobre las sociedades modernas y cuyo molde burocrático nos veremos obligados a obedecer —escribirá Weber unos años después, en 1918— con la impotencia propia de los “*fellhas* del antiguo estado Egipto” (1958: 332).

Sin embargo, es propiamente una filosofía de la historia, apenas insinuada entre líneas en el Ariel, pero suficientemente diseminada en la obra del uruguayo, que permite a Rodó destilar su argumento, distin-

guiéndose del aristocratismo “reaccionario” de Nietzsche y del elitismo anti-democrático de su “maestro Renan” (Rodó 1990: 100-101, 102). El ideal alternativo de la modernidad, basado en la “selección espiritual”, “en el ambiente providencial de la cultura” y en una reforma política apuntalada por la “educación de la democracia” (Rodó 2007: 99 y 97), procede en Rodó de una teoría evolutiva de la cultura y de la sociedad basada en el despliegue, inspirado en Herder y en Edgar Quinet, epígono y traductor francés de Herder (134), de las diferencias de los pueblos y de la lucha por la cultura y la lengua. Por ende, si la historia de la humanidad es para Rodó “lucha entre Ariel y Calibán”, en cuanto lucha entre utilitarismo e ideales, se destila en Rodó igualmente un principio de inducción recíproca entre ambas polaridades que según el uruguayo está orientado por un principio de evolución de la humanidad a favor de las fuerzas espirituales (Rodó 125). Esto se refuerza después en el otro ensayo de Rodó, *Motivos de Proteo*, donde Rodó combina un criterio de originalidad de cada cultura con un criterio evolutivo de la humanidad, según el desencadenamiento agonal y situado de la pugna entre los ideales y las fuerzas aplanadoras (Rodó 2014: 556-557). Al pesimismo y elitismo renanianos Rodó termina oponiendo, en definitiva, un dosificado optimismo, mediado por la agonalidad circunstanciada de cada cultura, pero que inclina la balanza en favor no sólo de los ideales, sino, y esto es una divisoria clara entre Rodó y Renan, de una democracia significativa, no por el aplanamiento en términos de “ese despotismo blando” que describía Tocqueville a propósito de la sociedad norteamericana, sino por una diferenciación cultural armónica, en términos de una educación orientada en cierto modo por la idea herderiana de “formación” (*Bildung*) (585), es decir, por la formación de la figura espiritual de los pueblos y de los individuos, que Rodó combina con la idea de nación, de influencia renaniana (Rodó 584-586).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.**, (2007) *Poscolonialismo en literaturas anglófonas. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Poscolonialismo en Literatura Anglófona-17-19 de noviembre de 2005* (San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán).
- Césaire**, Aimé (1969), *Une Tempête* (París: Seuil, Collection Théâtre).
- Darío**, Rubén (2013), *Viajes de un cosmopolita extremo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Darío**, Rubén, *Triunfo de Calibán. Visiones de América* (Barcelona, WWW.LINGKUA-DIGITAL.COM, 2011).
- Darío**, Rubén (1896), “Edgar Allan Poe”, en (Darío 2013: 129-133).
- Darío**, Rubén (1898), “El triunfo de Calibán”, en (Darío 2011: 6-13).
- Federici**, Silvia (2010), *La mujer, Calibán y la bruja* (Madrid: Ediciones Tráficantes de Sueños).
- Fernández Retamar**, Roberto (1971), *Calibán. Seguido de Contra la leyenda Negra* (Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 1995).
- Fernández Retamar**, Roberto (1989), *Calibán and Other Essays*, translated by Edward Baker, Prlog by Frederic Jameson (Minnesota: University of Minnesota Press).
- Gálvez**, Manuel (1943), *Calibán. Tragicomedia de la vida política* (Buenos Aires: Edición del autor).
- Gouhier**, Henri (1972), *Renan, auteur dramatique* (París: Vrin).
- Groussac**, Paul (1904), *El viaje intelectual: impresiones de la naturaleza y el arte. Primera serie* (Madrid: Victoriano Suárez).
- Groussac**, Paul (1897), *Del Plata al Niágara* (Buenos Aires: Jesús Menéndez, 1925).
- Groussac**, Paul (1920), *El viaje intelectual, segunda serie: impresiones de la naturaleza y arte* (Buenos Aires: Simurg, 2005).
- Grüner**, Eduardo (2010), *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución* (Madrid: EDHASA).
- La Boétie**, Etienne de (2003), *La servitude volontaire. Suivie de vingt-neuf sonates et d’une lettre de Montaigne* (París: Arléa).
- Montaigne**, Michel de (1962), *Oeuvres complètes* (París: Bibliothèque de la Pléiade/NRF).
- Montaigne**, Michel de (2009), *Essais*, 3 tomes (París: Gallimard, Folio).
- Nietzsche**, Friedrich (1980ss.), *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, 15 Bände (München: De Gruyter).
- Nietzsche**, Friedrich (1951), *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, trad.

- Eduardo Ovejero y Mauri (Buenos Aires: Aguilar, 1951)
- Pellegrini**, Juan Carlos (1968), *El modernismo. Antología de la poesía hispanoamericana* (Buenos Aires: Huemul).
- Ponce**, Aníbal (1938), *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009).
- Renan**, Ernest (1923), *Caliban et L'eau de jouvence*, París : Calmann-Lévy).
- Renan**, Ernest (1878), "Caliban. Suite de la tempête", en Renan (1923 : 7-112).
- Renan**, Ernest (1880): "L'eau de jouvence. Suite de Caliban", en Renan (1923: 113-276).
- Rodó**, José Enrique, *A propósito de Rubén Darío y su obra*, selección de textos de Elkin Restrepo (Bogotá: Norma).
- Rodó**, José Enrique (1899), en Rodó (1990, 15-66).
- Rodó**, José Enrique (2007), *Ariel* (Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Ministerio de educación y Cultura de Uruguay).
- Rodó**, José Enrique (2014), *Motivos de Proteo* (Madrid: La Biblioteca Digital, 2014).
- Shakespeare**, William (1951), *Obras completas*, traducción de Luis Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1951).
- Shakespeare**, William (1964), *The complete Works of William Shakespeare*, (London: Abbey Library, Murrays Sales & Service Co., London) 9-30
- Sleibe-Rahe**, Adriana (2007), "Calibán, Ariel y Próspero: resemantizaciones del paradigma shakespereano", en AA.VV (2007: 257-265).
- Weber**, Max (1920), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, (Tübingen: J.C.B. Mohr, Paul Siebeck).
- Weber**, Max (1958), "Parlement und Regierung im neuegeordneten Deutschland", en *Gesammelte Politische Schriften* (Tübingen: J.C.B. Mohr).

LAS METÁFORAS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA DESDE UN PUNTO DE VISTA PRAGMÁTICO

Marianela Calleja

Marianela Calleja

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional del Sur

Las metáforas del tiempo en la música desde un punto de un punto de vista pragmatista

Resumen

El presente artículo indaga sobre los efectos que operan en el oyente las diversas formas del tiempo musical. Si partimos de su ontogénesis, un primer momento puede hallarse en los juegos temporales de la primera infancia. Nos concentraremos en los efectos generados por la audición de diversas formas temporales en la música, que no remiten ni a un contenido “original” en términos de Donald Davidson, y que aquí identificaremos con la tesis del *sonido* por oposición al *tono* de Roger Scruton, ni a uno “extendido” o más profundo, identificado con desarrollos que ligán estas experiencias a ideas de tiempo, sino a asociaciones o esquemas comunes a toda la actividad humana. Para tal fin acudiremos a una teorización de la metáfora, su comparación con la analogía y, especialmente, a una postura dinámica de la misma que enfatice la importancia de los usos en una teoría del significado.

Palabras clave

Juegos con las formas de la vitalidad –teoría causal de la metáfora – musicología cognitiva –unidades semióticas temporales

Metaphors of Time in Music from a Pragmatic Point of View

Abstract

This paper inquiries into the effects of the diverse forms of musical time on the listener. Departing from its ontogenesis, we can find a first moment in the temporal games from early childhood. We will concentrate on the effects caused by the listening of diverse temporal forms in music, which refer neither to any content in its “original” sense –in Donald Davidson’s terms, linked here to Roger Scruton’s thesis on *sound* in opposition to *tone*– nor to any “extended” or more profound meaning identified with theories that link these experiences to ideas of time, but to associations or schema, common to all human activity. For this purpose, we will be aided by the theory of metaphor, its comparison to analogy, and specially, its dynamic position which emphasizes the importance of uses in a theory of meaning.

Keywords

Games with the forms of vitality –causal theory of metaphor –cognitive musicology –temporal semiotic units

Recibido: 17/06/2016 Aprobado: 06/10/2016

This view is neatly summed up by what Heraclitus said of the Delphic oracle: It does not say and it does not hide, it intimates. (Davidson 1984: 262)

INTRODUCCIÓN

El corazón de la experiencia musical tiene sus orígenes en los primeros momentos de la evolución intrauterina y la inmediata primera infancia. Teorías recientes advierten todo este potencial, desde la psicología cognitiva hasta en concreto la propia musicología y musicoterapia. Stefania Guerra-Lisi, musicoarte-terapeuta se referirá con la “globalidad de los lenguajes” a los “estilos prenatales” que se prolongarán en los lenguajes de las artes (Guerra-Lisi 2006: 41 y ss.): *Concéntrico (concentric)*, *oscilante (swinging)*, *melodioso (melodic)*, *ondulante (rolling)*, *rítmico (rhythmic)*.¹ Un reciente artículo de esta

¹ Las características principales de las categorías desarrolladas por Guerra-Lisi, junto a sus ejemplificaciones musicales:

Concéntrico: Fase prenatal correspondiente a la incubación, durante la cual una regularidad sincrónica se establece. Pulsante, persistente, repetitivo. Ejemplo: Stockhausen, *Stimmung*. (Guerra Lisi, 2006: 41-42.)

Oscilante: Fase correspondiente a la formación de la mórula. Patrón en oleadas, cuasi-hipnótico, movimiento desde-hacia. Ejemplo: Erik Satie, *Berceuse*. (Guerra Lisi, 2006: 48.)

Melódico: Fase de nado en el líquido amniótico, cuando el feto comienza a desarrollar sus miembros. Flujo, líneas sinusoidales, ascenso y descenso suaves. Ejemplo: Bach, *Clave bien temperado*, Preludio No. 1 en Do Mayor. (Guerra Lisi 2006: 54-55.)

Ondulante: Gradual desarrollo de las extremidades, mayor articulación. Movimientos circulares: giratorio, rotativo, espiralado. Ejemplo: Debussy, *Jeux de vagues (La mer)*. (Guerra Lisi 2006: 61.)

Rítmico: Fase donde las extremidades toman contacto con las paredes del útero, expandiéndose y contrayéndose elásticamente. Movimientos cortos rectilíneos, accio-

revista, da detalles sobre la importancia que tienen en el siguiente período madurativo de la primera infancia, los juegos con las formas temporales (Véase Español y Pérez 2015). Daniel Stern, musicólogo y musicoterapeuta, se referirá a las “formas de la vitalidad”: Estallar (*exploding*), levantarse (*surging*), escabullirse (*slipping away*), debilitarse (*fading*) (Stern 2010: 4).² Estos trabajos, orientados al ámbito terapéutico, sólo sirven como propedéutica o plataforma teórica comparable. Sus categorías, centradas en una ontogénesis de perfil psicológico, tienden a corresponder con la de los trabajos de análisis musical que presentamos y desarrollamos a continuación.

Trasladados ya al contexto de exploración artística, nos detendremos en un análisis conceptual, filosófico, de las formas temporales que crea la música, no ya desde un punto de vista semántico, largamente discutido en trabajos anteriores, sino pragmático. Las estructuras temporales estudiadas semánticamente estaban ligadas a concepciones lógico-filosóficas, como el tiempo lineal, circular y ramificado, y

nes de apego y desapego, centro-hacia. Ejemplo: Bach, Tercer Concierto de Brandenburgo. Primer movimiento. (Guerra-Lisi 2006: 68.)

Otros estilos:

Imagen-Acción: Último período de embarazo, cuando el bebé es prisionero del espacio, y ya no puede mover sus extremidades libremente. Como compensación, acude a la imagen-en-acción, que le permite si no moverse física, al menos psíquicamente. Desorden, caos, pérdida de control. Ejemplo: Ligeti, *Atmospheres*.

(Guerra Lisi 2006: 74.)

Catártico: El estilo surge de los trabajos para nacer que experimenta el bebé. Cambios rítmicos y metabólicos, expectativa de un inminente, aunque desconocido fenómeno. Trabajo y esfuerzo, sorpresa, peligro; descarga. Ejemplo: Berio, *Sequenza V*. (Guerra Lisi 2006: 81.)

² Las formas de la vitalidad, según Stern, no son sensaciones (ningún órgano se asocia a ellas), no son emociones (se puede estar alegre o triste *explosivamente*); es decir, no se asocian a un tipo de emoción particular; no se hallan ligadas a un contenido. Son formas de la vitalidad y no simplemente formas dinámicas, en tanto tienen fuerza, dirección, y son capaces de moverse en una estructura temporal. (Stern 2010: 91.)

remitían a ordenamientos temporales de larga escala (véase Calleja, 2013). Una teoría en curso, las UST (Unidades semióticas temporales) propuesta por el Laboratorio de Música e Informática de Marseilla, trata las diversas unidades temporales en forma de microsegmentos. Este relativamente reciente programa de investigación experimental tiene la ventaja de poder *adaptarse* a trabajos de interdisciplina con potenciales enormes. Se estudian los efectos que producen en la escucha y se proponen las siguientes categorías: *En flotación, en suspensión, pesadez, obsesivo, en oleadas, que avanza, que gira, que quiere arrancar, sin dirección por divergencia de información, sin dirección por exceso de información, estacionario, trayectoria inexorable, caída, contraído-extendido, impulso, estiramiento, frenado, suspensión-interrogación, por inercia* (MIM 2002).

A continuación dividiremos el análisis en tres momentos: 1) Enfoque semántico y giro pragmático de la metáfora del tiempo musical; 2) UST, historia e introducción; 3) Aplicaciones y consideraciones finales.

1. ENFOQUE SEMÁNTICO Y GIRO PRAGMÁTICO DE LA METÁFORA DEL TIEMPO MUSICAL

La filosofía y la estética musical del romanticismo comienzan a referirse sistemáticamente al tema del tiempo musical (véase Rowell, 1996). Aunque los estudios sobre el tiempo musical específicamente se desarrollaron dentro de la musicología a partir de los años 80 (véase Kramer 1985). Actualmente diversas metodologías han indagado diferentes aspectos de la temporalidad musical. Uno de ellos ha sido la investigación exclusivamente enfocada en la significación o semántica del tiempo musical. Aquí avanzaremos no obstante sobre un modo de estudiar el tema desde un punto de vista pragmático, que ha empezado a ser fructífero por las relaciones profundas que tiene con

el dominio mayor de la experiencia de la temporalidad en general y las implicancias de la música en la construcción de esa vivencia. Si atendemos al origen, un punto inicial del estudio pragmático sobre el tiempo musical lo constituye sin duda su relación con las actividades lúdicas más tempranas involucradas en la fruición derivada del dominio del tiempo.

Entre las diversas formas de juego que existen, iniciaremos esta investigación atendiendo al tipo de juegos con las formas de la vitalidad, que se vinculan, anticipándolas, al posterior desarrollo de las artes temporales (véase Español y Pérez, 2015). Según una teoría del juego humano, éste se caracterizaría, entre otras notas, por el contraste existente entre una conducta lúdica y una seria, análoga (Garvey 1977; citado por Español y Pérez, 2015: 11). El juego se caracteriza por ser incompleto, en el sentido de eliminar la parte final de la conducta seria, y exagerado, en su intensidad o su forma. Un rasgo definitorio es, sin embargo, el reconocimiento de que la actividad es una simulación. En resumen: “El contraste propio del juego infantil humano requiere la comprensión de que aquello que se manifiesta ser, no es, en algún sentido, lo que aparenta ser” (Español y Pérez, 2015: 12). Español y Pérez rastrearán, a partir de esta definición de juego, la continuidad ontogenética que derivará en el ulterior desarrollo de las artes temporales como la música. Daniel Stern, específicamente, se refiere a los juegos sociales tempranos que se basan en la generación de expectativas. Este tipo de juegos explotan el contraste: “ahora no, ahora no,...ahora!” (Stern 2010: 100).

Al insinuar la acción de agarrar y moverla irregularmente en el tiempo hacia adelante (extendiéndola, demorándola, acrecentando la expectativa), los adultos introducen al bebé en dos claves del mundo humano: el contraste entre lo que es y no es y el dominio del tiempo (Español y Pérez 2015: 16).

Mariano Etkin se refirió a este tipo de juegos aunque llevados a extremos en el ámbito de la composición musical de vanguardia, juegos donde por ejemplo se relativiza la sensación de consonancia, variando el registro sobre un intervalo constante más allá de su rango óptimo que es la zona central, en términos de “umbrales” y “apariencias”:

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos, una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que “parece” y lo que “es”. Los extremos -de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.- enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre “apariencia” y “realidad” (Etkin 1983).

Desde 1980 se han desarrollado en la (etno)musicología teorías basadas en analogías estructurales.³ Estas teorías buscan explicar ciertos fenómenos en términos de otros. Las analogías operaban dentro de la música misma (por ejemplo el caso de la música imitativa) y en el discurso acerca de la música. Ejemplos de analogías simples en el discurso sobre la música son aquellas que homologan alturas y espacialidad (es decir, notas agudas se ubican espacialmente más arriba que notas graves), *tempo* y velocidad, o tonalidad y gravedad. Un salto mayor en términos de explicación por analogía en el discurso sobre la música lo han llevado a cabo las explicaciones basadas en esquemas mayores como cosmovisiones y conceptos de espacio y tiempo (McGraw 2008: 39).

La interpretación semántica del significado del tiempo musical se

³ Véase Roetti 2016: 422-423, quien a su vez toma la distinción de analogía estructural de Christian Thiel.

abocó a descubrir relaciones y coincidencias entre el tiempo de la música y las concepciones vigentes sobre el tiempo en la cultura (véase Kramer, 1988). En este abordaje el análisis se basaba en la analogía. Un tratamiento de la diferencia entre analogía (procedimiento débil, pero admitido en filosofía y ciencias desde Aristóteles por acotar el sentido de la semejanza) y la metáfora analógica (cuyas semejanzas son abiertas e indeterminadas y sólo sirve en situaciones restringidas en el discurso científico, por ejemplo con el fin de motivar en una introducción o al cierre de un discurso), sirve para delimitar el ámbito de un tratamiento de tipo semántico del significado del tiempo musical, de uno pragmático como el que proponemos en esta oportunidad. Podríamos comenzar con una distinción útil que estableceremos con el fin de delimitar nuestro estudio, la diferencia entre *fundamentar con analogías* y *percibir con metáforas*. En este apartado recorreremos el camino que va de una a otra distinción.

En un pasaje de su “Poema de los Dones”, Borges se refiere metafóricamente a la música: *esa misteriosa forma del tiempo*. Esta breve y potente alusión poética, va a tomar aquí dimensiones filosóficas más extensas. Antes de iniciar un estudio sobre las metáforas del tiempo en la música, debemos partir de una noción de metáfora. La clásica definición aristotélica dice: “Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra” (Aristóteles, *Poet.*: 1457b.6-7). Adentrados en el contexto de la filosofía aristotélica hallamos una diferencia entre *analogía* y *metáfora por analogía* (Vázquez 2010). Ya en relación a nuestro tema, una variante del tratamiento semántico del tema del tiempo musical consistía en explicitar las siguientes relaciones por medio de una analogía cualitativa (Calleja 2013):

Formas del Tiempo Musical: Ontologías del Tiempo

::

Estructuras Lógicas del Tiempo: Concepciones Filosóficas del Tiempo

Este razonamiento se basa en una analogía cuyos términos no son susceptibles de aumento, es decir, a diferencia de las analogías matemáticas o proporciones (analogías de cantidad), ésta no es expresable numéricamente. Lo que debe buscarse en este caso es la semejanza; pero existe un problema no obstante y consiste en que no hay un método para descubrirla o procedimiento para validar la transferencia (Vázquez 2010: 95-97).

La metáfora por o según analogía es un cambio de nombres donde lo que se dice con propiedad es sustituido por otra palabra, que funciona bajo una semejanza abierta. Por ejemplo en metáforas del tipo: “La niñez es la primavera de la vida” o “la vejez es el otoño”. La diferencia con las analogías, incluso cualitativas, es que éstas todavía, y en oposición a las metáforas, se mantienen en el ámbito del nombrar con propiedad.

Hasta aquí llegaremos sobre la acepción de metáfora en Aristóteles, quien advierte sus complicaciones para el discurso científico, asertivo y aun filosófico, y la coloca en el lugar de asistente pedagógico y de embellecimiento decorativo. Hasta aquí la teoría tradicional que nos advierte sobre las precauciones a tener en cuenta con el uso de la metáfora.

Actualmente y desde hace un tiempo ya, se ha considerado a la metáfora más que por las deficiencias, por sus bondades. En el contexto de una filosofía de la música, Roger Scruton (1997) nos dice que *no*

podríamos comprender no sólo el discurso acerca de la música, sino la música misma sin la intervención de un proceso metafórico. ¿Qué es una metáfora en este nuevo posicionamiento y cuál es el punto, el objetivo de la misma?

Roger Scruton indaga la naturaleza de la pura experiencia musical:

La indispensable metáfora ocurre cuando la manera en que el mundo se nos muestra depende de una colaboración imaginativa con él, más que de nuestros objetivos cognitivos ordinarios. Y eso es lo que sucede cuando escuchamos música.

[...]

[N]uestra comprensión más común de la música, un sistema complejo de metáfora, que no es la descripción verdadera de ningún hecho material, ni siquiera acerca de los sonidos, juzgados como objetos secundarios. La metáfora no puede ser eliminada de la descripción de la música, porque define el acto intencional de la escucha musical. Quitla la metáfora, y cesas de describir la experiencia de la música [...] (Scruton 1997: 92, las traducciones nos pertenecen)

Scruton continúa argumentando sobre el tipo de metáforas presentes en la música, y se extiende, entre otras pero principalmente, sobre las metáforas espaciales:

[...] ¿Cómo sería, en verdad, prescindir completamente de la experiencia del espacio? Debiéramos luego cesar de oír orientación en la música; los tonos no se moverían más unos hacia o desde otros; ninguna frase reflejaría otra; ningún salto sería más atrevido o largo que otros, etc.

[...]

Si las metáforas son prescindibles, es sólo por la razón trivial de que nuestro mundo podría no contener la experiencia de la música. Pero eso también sería dudoso: ¿No estaría acaso en la naturaleza de la razón, oír los sonidos de esa manera? (92-93)

La descripción de Scruton sobre la música implicando una metáfora liga esa experiencia a otras más básicas, enraizadas en nuestra corporalidad:

Las cualidades musicales, sin embargo, no son cualidades secundarias. Son como aspectos-que pueden ser denominados cualidades terciarias [...] Estas cualidades terciarias no son ni deducidas de la experiencia ni invocadas en la explicación de la experiencia. Sólo son percibidas por seres racionales, y sólo a través de cierto ejercicio de la imaginación, *implicando la transferencia de conceptos traídos de otra esfera*. (94; la cursiva es nuestra)⁴

Este argumento final que remarcamos, del que se sirve Scruton, lo había tratado ya Donald Davidson en su teoría de la metáfora literaria. La analizaremos seguidamente y será la plataforma teórica para comprender propuestas como la del programa de las UST que presentaremos más adelante y, finalmente, para comprender el significado y origen de la experiencia musical. El programa de las UST constituye una aproximación metafórica en el sentido que desarrollamos arriba. No es una analogía cuyos términos claramente se ubican en el nombrar con propiedad, son esquemas que contienen mayor apertura y pueden ser utilizados para abordar procesos comunes fuera del

⁴ Para poder comprender el alcance de este argumento deberíamos recordar las cualidades primarias que imprimen los objetos físicos, como por ejemplo el movimiento de traslación, y sus cualidades secundarias, como por ejemplo, el color, que depende de una fuente que lo emana. En la música, el movimiento que percibimos entre sonidos no es de traslación en el sentido tradicional; tampoco dependemos para su apreciación primeramente de la fuente que emana los sonidos, de ver el instrumento por ejemplo.

Un trabajo perteneciente a la filosofía de la música reciente, pero basado en resultados experimentales, sustenta el carácter metafórico en procesos concretos como los de simulación empática basado en la teoría de las neuronas espejo. Véase Robinson (2016: 5).

ámbito del tiempo musical. Su relación de transferencia desde otros dominios podrá explicarse a través de una comprensión dinámica de la teoría de la metáfora.

El planteamiento de la visión pragmática en teoría de la metáfora filosófica sostiene que los significados de las metáforas no deben explicarse en términos semánticos, y que el rol está en que éstas ejercen u operan cambios en el destinatario. Por otra parte, es interesante ver cómo esta concepción también llamada *causal* de la metáfora, frente a la semántica, propone una visión potencialmente afín a una comprensión *musical* del lenguaje, tal como la desarrollara ya Wittgenstein en el período de sus *Investigaciones filosóficas* (1953). Las metáforas bajo este punto de vista no tienen un contenido cognitivo en el sentido tradicional, no existe algo así como un “significado metafórico”, sino significados en contextos de uso, y en todo caso, si se nos plantean problemas, “significados primeros” (Burdman 2015: 64).

El punto de una metáfora según la visión pragmática no señala las similitudes sino sólo las muestra. Las similitudes no se encuentran definidas. La comprensión de la metáfora es un proceso inagotable, es pura apertura y demanda como tal, creatividad en la interpretación. De allí la imposibilidad de definir un contenido semántico. Todo esto no impide, sin embargo, que haya de hecho ciertas similitudes y que podamos dar como legítimas ciertas interpretaciones y no otras.

Donald Davidson comienza “What Metaphors Mean?” (1978) con la siguiente afirmación: “La metáfora es el ensueño del lenguaje y, como todo sueño, su interpretación refleja tanto del intérprete como de su creador” (Davidson 1984: 245; las traducciones son nuestras). Reafirmamos la tesis del carácter esencialmente constructivo de la metáfora como señalaba Scruton, dependiente de una “terminación” del intérprete u oyente. Asimismo recuerda la afirmación de que los so-

nidos no significan más que lo que escuchamos y que atribuirle un significado extendido, que aquí denominaremos semántico, sería acotarlos: “...las metáforas significan lo que las palabras, en su interpretación más literal significan, y nada más” (245).

Proponemos entonces que las tesis que siguen del ensayo de Davidson acerca del significado de las metáforas, puedan ser leídas en clave musical:

El error central en contra del que voy a embestir es la idea de que la metáfora tiene, agregado a su sentido o significado literal, otro sentido o significado.

El concepto de metáfora como primeramente un vehículo para comunicar ideas, incluso inusuales, parece tan erróneo como la idea cercana de que tiene un significado especial. (246)

¿Cómo podremos traducir un pasaje musical en términos de significados? La analogía que podamos establecer de aquí en adelante entre el lenguaje metafórico y la metáfora implícita en la escucha musical necesitará de matices. Davidson argumenta que un significado metafórico depende de su relación con un significado “original”, lo cual, en el contexto de su nominalismo, es problemático. Por otra parte, la consecuencia de recurrir a un significado original llevaría a dilapidar la eficacia de la metáfora: El ejemplo del Génesis: “El espíritu de Dios se movió por sobre la faz de las aguas”, debiera significar, por extensión de quienes la poseen, que el agua tiene un rostro o una cara:

Lo que ha quedado es cualquier apelación al significado original de las palabras. Si la metáfora depende o no de significados nuevos o extendidos, depende ciertamente de los significados originales [...] (248-249)

Trasladados a la música, la dicotomía podría reformularse en cambio, entre la diferencia que existe entre lo que es un *sonido* y el *tono* musical, es decir, entre la base acústica y lo que luego implica una experiencia más compleja que involucra un complejo de metáforas espaciales, causales y de movimiento (Scruton, 1996: 19 y ss.). Tanto como un “significado original” se vuelve problemático en el contexto de la metáfora lingüística, apelar a un significado primero presente en la base acústica del sonido implicaría no hallarse en la explicación del significado musical propiamente, sino del meramente acústico o natural. En ese modo de explicarnos el significado musical, atenderíamos meramente a la duración de los sonidos en el tiempo, reduciéndolos a su calidad de eventos.

Davidson propone seguidamente una variante tentadora, pero que rápidamente descarta:

Entonces, quizá, podamos explicar la metáfora como una especie de ambigüedad.
 Porque la ambigüedad en la palabra, si es que hay una, se debe al hecho de que en contextos ordinarios significa una cosa y en el contexto metafórico significa algo distinto; pero en el contexto metafórico no necesariamente dudamos de su significado. Cuando dudamos, usualmente es para decidir cuál de un número de interpretaciones metafóricas aceptaremos [...] (249)

Siguiendo con la interpretación de estos fragmentos en el plano musical, no podríamos avalar la presencia de una ambigüedad entre el ámbito del sonido y el del tono; o bien nos hallamos inmersos en una experiencia que es del todo diferente por el sentido y la orientación que conferimos a los sonidos que se convierten así en la experiencia del tono musical, o bien esos sonidos quedan confinados a una escucha que no los decodifica como tales. Ambigüedad habrá en todo caso entre

los posibles análisis que pueda llevarnos a hacer una obra. Davidson continúa su argumentación utilizando la comparación entre metáfora y símil:

Podemos comprender mucho acerca de lo que las metáforas significan comparándolas con símiles.
 [...]O]tra teoría del significado especial o figurativo de las metáforas: el significado figurativo de la metáfora es el significado literal del símil correspondiente.
 [...] Convierten el significado oculto de la metáfora en algo demasiado obvio y accesible.
 [...] El símil dice que hay un parecido y lo deja para que nosotros podamos escoger una característica común o unas características; la metáfora no afirma explícitamente un parecido, pero si la aceptamos como metáfora, estamos de nuevo llevados a buscar características comunes [...] (253, 254 y 255)

Una vez trasladados al ámbito musical podríamos comprender estos pasajes de la siguiente manera. En términos de lo que un tono o la experiencia musical en sí misma evoca en el oyente, no tal o cual sensación, sino una generalidad suficiente como para abarcar una serie de sensaciones concomitantes e imposibles de definir de manera acabada. La recurrencia al símil, termina por demostrar la imposibilidad de acotar una interpretación que podría equivaler a una explicación de la metáfora musical desde un planteamiento semántico, en este caso, como abordamos en términos de concepciones temporales implícitas extraídas del análisis musical de la obra. Estas explicaciones en torno a cosmovisiones no agotan (tampoco pretenden, aunque presentan de por sí un problema sin resolver) la cuestión del significado. De allí la necesidad de recurrir a un abordaje pragmático.

Las consecuencias de adoptar una interpretación contenidista o semántica llevan a las siguientes conclusiones:

El argumento ha conducido tan lejos a la conclusión de que tanto como la metáfora puede ser explicada en términos de significado puede, y en verdad debe, ser explicada por apelación a los significados literales de las palabras. Tenemos como consecuencia que las oraciones en las que las metáforas ocurren son verdaderas o falsas de una manera normal, literal [...]

Si una oración usada metafóricamente es verdadera o falsa en el sentido ordinario, luego es claro que es usualmente falsa.

[...] la mayoría de las oraciones metafóricas son patentemente falsas, tanto como todos los símiles son trivialmente verdaderos.

[...] pero en ocasiones la verdad patente también se dará. (256-257 y 258).

Asimismo, aunque más terminantemente, no podemos atribuir verdad o falsedad a un pasaje musical, simplemente porque no contiene un mensaje acerca de hechos, no dice, pero muestra algo.

Las críticas de Davidson se orientan a su punto final:

Hay, luego, una tensión en la visión usual de la metáfora [...] una metáfora hace algo que ninguna prosa podría posiblemente y, por otra parte, necesita explicar lo que la metáfora hace apelando a un contenido cognitivo-justo el tipo de cosa que la prosa está designada a expresar.

Donde piensan que proveen de un método para descifrar un contenido codificado, lo que realmente nos cuentan (o tratan de contarnos) es algo acerca de los *efectos* que las metáforas tienen en nosotros. (261)

El corolario final de la exposición de Davidson nos acerca su posición

pragmatista de la metáfora que aquí trasladaremos al ámbito del problema del tiempo musical:

Pero de hecho no hay límite para aquello a lo que la metáfora llama nuestra atención, y mucho de lo que somos causados a notar no es proposicional en carácter.

Las palabras son una moneda equivocada para cambiar por una imagen.

Ver es no ver eso. La metáfora nos hace ver una cosa como otra pronunciando un enunciado literal que nos inspire o promueva la visión. En tanto en la mayoría de los casos lo que la metáfora promueve o inspira es no enteramente, ni siquiera del todo, el reconocimiento de una verdad o hecho, la tentativa de dar una expresión literal al contenido de la metáfora es equivocada. (263)

Finalmente, lo que nos es especialmente útil a una filosofía del tiempo musical en clave pragmática a partir de ahora es el pasaje perteneciente a un estudio de psicología debido a Verbrugge y McCarrell, que el mismo Davidson transcribe y donde se advierte:

Muchas metáforas llaman la atención hacia sistemas comunes de relaciones o transformaciones comunes, en los que la identidad de los participantes es secundaria. Por ejemplo, considere las oraciones: *Un auto es como un animal*, *Los troncos de los árboles son pajas de ramas y hojas sedientas*. La primera oración dirige la atención a sistemas de relaciones entre consumo de energía, respiración, movimiento auto-inducido, sistemas sensorios, y, posiblemente, un homúnculo. En la segunda oración, la semejanza es de un tipo más constreñido de transformación: succión de fluido a través de un espacio cilíndrico verticalmente orientado que parte de una fuente de fluido hacia su destino. (259-260)

Davidson atribuye a Max Black una teoría similar:

[M]uchas palabras tienen un significado ‘difuso’ que deviene fijo, si es que se fija del todo, por contexto.

De acuerdo a la teoría de la interacción de Black, una metáfora nos hace aplicar un ‘sistema de lugares comunes’ asociados con la palabra metafórica al sujeto de la metáfora: [...] (260)

Introducirnos en una teoría de la metáfora que le asigna un valor pragmático por sobre uno semántico nos conduce directamente a comprender los significados musicales en relación a lo que nos provocan o las fuerzas que ejercen sobre quien escucha, y limitar así su significación en términos de ideas o emociones que expresen, más o menos nítidamente, no porque no nos sean útiles desde el punto de vista de cierta interpretación o elucidación, sino porque sería acotarlos o reducirlos.

El siguiente trabajo sobre metáfora al que atenderemos brevemente, por ser especialmente afin a los desarrollos en musicología cognitiva que demandará la comprensión de la teoría de las Unidades Semióticas Temporales, pertenece a George Lackoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana* (1980) desarrolla un programa sobre la metáfora que acaba por concretar esta aproximación comparativa entre el lenguaje metafórico y el lenguaje metafórico musical. Éste sitúa a la metáfora como una práctica indispensable inmersa ya en la comunicación del lenguaje cotidiano. Según Jaime Nubiola (2000), es Max Black (1966), basándose en una teoría previa de Ivor Richards (1936), quien propone que en la metáfora habría una interacción entre dos pensamientos en simultáneo, como por ejemplo en “Juan es una roca”, la fortaleza de Juan y la solidez de la roca. Ya Davidson había arremetido contra esta “ambigüedad”, sin embargo, hacia el final de su ensayo, como vimos, vuelve a estas teorías con el fin de proveer de un marco para posibles interpretaciones:

Para Black, los dos elementos vendrían a ser uno, el foco de la metáfora-el enunciado efectivo-y otro, el que lo rodea. Este segundo ha de ser considerado más como un sistema que como una cosa individual. Cuando decimos que “la sociedad es un mar”, estamos poniendo delante de nuestros ojos, proyectando sobre la sociedad, todo un sistema conceptual en el que hay tempestades, puertos seguros, piratas, tiburones, naufragios y muchas cosas más. (Nubiola 2000)

Lakoff y Johnson describen en su libro tres tipos de metáforas. Las *metáforas orientacionales* son aquellas que organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema, tienen que ver con la orientación espacial y nacen de nuestra constitución física. Las más importantes: arriba/abajo, dentro/fuera, delante/detrás, profundo/superficial, central/periférico. Un ejemplo: Lo bueno es arriba, lo malo es abajo (Lackoff-Johnson 1980: 50ss.). Este tipo de metáforas son las que especialmente encontramos en el lenguaje musical y que la filosofía musical de Scruton y los desarrollos que se expondrán de las UST tratarán en extenso.

Existen otro tipo de metáforas a las que no prestaremos atención aquí. Hay *metáforas ontológicas*, por las que caracterizamos un fenómeno como si fuera una entidad, una sustancia, un recipiente, o una persona. Un ejemplo es: “La mente humana es un recipiente”. Por último se hallan las *metáforas estructurales*, que son aquellas en las que se estructura una actividad por medio de otra. Ejemplos de éstas son: “Comprender es ver” o “Una discusión es una guerra” (Lackoff-Johnson 1980: 63 ss.).

Mark Johnson (1987) en una teoría posterior, su teoría corporizada de la mente, desarrolló específicamente un programa sobre la metáfora como la habilidad central de nuestro pensamiento, que elabora es-

quemados o patrones mentales, derivada de nuestra experiencia corporal o relación de nuestro cuerpo y el entorno. Por ejemplo, el esquema del equilibrio es un reconocido esquema transferido *metafóricamente* a otros dominios más abstractos (ej. Equilibrio corporal al caminar o andar en bicicleta, la homeostasis interna y el equilibrio psicológico, hasta llegar al equilibrio formal de una obra) (Alcázar 2014: 4).

El problema general que desenmascara la teoría de Lakoff y Johnson es de dónde surgen los conceptos o cuál es la base de nuestro sistema conceptual. El origen estaría en los conceptos entendidos directamente, como son los espaciales u orientacionales. Las metáforas ontológicas son también vitales en tanto nos experimentamos como cuerpo separado, con su interior y su exterior. Finalmente, también tenemos la capacidad de generar conceptos a partir de otros, como las metáforas estructurales. Según Nubiola, “[n]os hallamos pues ante una teoría constructivista del lenguaje y del pensamiento, pero se trata de una construcción a partir de la experiencia más común y cotidiana” (Nubiola 2000). Asimismo se produce aquí un importante giro:

En lugar de atender a las metáforas como productos de la actividad artística (o “desviaciones” del sentido literal) han pasado a ser estudiadas como procesos de construcción de significados. (Nubiola 2000)

Habría todavía que distinguir entre metáforas convencionales de la vida cotidiana y metáforas creativas o heurísticas utilizadas en la investigación científica:

Las metáforas creativas confieren sentido a nuestra experiencia de la misma manera que las convencionales: proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros. Son capaces de crear una nueva realidad, pues contra lo

que comúnmente se cree no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual, y por tanto, nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos el mundo y al modo en que actuamos en él, pues actuamos sobre la base de esas percepciones (Nubiola 2000).

Algunas conclusiones del trabajo crítico de Nubiola que comentamos, y nos acerca una valoración actual de la teoría de Lakoff y Johnson, recuerda viejas incursiones en filosofía del lenguaje, específicamente la discusión acerca del relativismo y el universalismo (véase Mateos 2007). Aquella discusión se daba en torno al problema de si el lenguaje reflejaba una realidad conocida o si era el encargado de elaborar precisamente el conocimiento de una realidad enmarcada por la propia lengua. Asimismo el lenguaje musical no es transparente en cuanto a significados dados, como si éstos fueran dados naturalmente, sino que construye, enraizado en esquemas mentales que, como vimos, tienen un origen corporal.

Lo que sigue confirma asimismo lazos de familiaridad con la tesis sobre abducción en Peirce (CP 5. 180-212):

Frente a lo que denominan “objetivismo absoluto” (el Realismo cientista de la cultura norteamericana) y al “subjetivismo radical” (el escepticismo literario) Lakoff y Johnson proponen una vía intermedia, a la que llaman precisamente una síntesis experiencialista, que aspira a unir razón e imaginación. En consecuencia, Lakoff y Johnson concluyen que así como las categorías de nuestro pensamiento son en gran medida metafóricas y nuestro razonamiento cotidiano conlleva implicaciones e inferencias metafóricas, la racionalidad ordinaria es

por su propia naturaleza esencialmente imaginativa (Nubiola 2000).

2. UST, historia e introducción

La música actúa sobre nosotros de manera indubitable. Para poder emprender un análisis de las metáforas temporales que despliega la música, necesitamos introducir algunos constructos teóricos. Partimos de la reciente concepción de música como energía en movimiento. Esta perspectiva ha sido desarrollada en la actual musicología cognitiva y en la teoría de la composición de música electroacústica, que presenta características propias alejadas de la tradicional organización de duraciones y alturas (Alcázar 2014: 6).

Hasta aquí recolectamos algunas reflexiones de la filosofía de la música, que afirmaban que aplicamos efectivamente “conceptos traídos de otra esfera” (Scruton), o bien, de la teoría filosófica de la metáfora a la música, “sistemas de relaciones o transformaciones comunes” o “sistema de lugares comunes” (Davidson 1978: 259-260).

La teoría en curso de las UST (Unidades semióticas temporales) es un programa llevado a cabo desde 1991 en el *Laboratoire Musique et Informatique de Marseille* (MIM), por varios compositores, artistas y científicos, que trata las diversas unidades temporales en forma de micro-segmentos. Según resume Alcázar:

Las UST son fragmentos musicales que poseen una significación en razón de su organización morfológica y cinética; estas configuraciones sonoras producen un “efecto” similar aunque se produzcan en contextos sonoros diversos [...] centrándose en la descripción de unidades sonoras basadas en una homología con modelos naturales que reenvía a fenómenos externos al propio sonido y que mantiene una relación de semejanza de algún tipo con él [...] (Alcázar 2014: 11)

Para llevar a cabo su contrastación, el protocolo de investigación se dividió en varias tareas de estudio y posterior testeo de las UST. Se redactaron fichas descriptivas según características morfológicas y semánticas, se recurrió a la simulación experimental y composición de estudios-obras que las ejemplificaran. Un aspecto importante a destacar en el proceso de demostración y consolidación de la teoría fue la realización de un experimento llevado a cabo tanto con músicos y no músicos que solidificó la hipótesis central de este programa, según el cual, procesos perceptivos y cognitivos implicados en la categorización serían independientes de la competencia de los oyentes y confirmarían su origen en procesos generales implícitos comunes a todas las personas. Un importante trabajo de testeo reciente acudió a análisis electroencefalográficos en varios sujetos para el reconocimiento de las UST, siendo contrastadas con otros fragmentos (véase Frey, Poitrenaud, Tijus 2010).

Las categorías hasta ahora reconocidas son 19: *en flotación, en suspensión, pesadez, obsesivo, en oleadas, que avanza, que gira, que quiere arrancar, sin dirección por divergencia de información, sin dirección por exceso de información, estacionario, trayectoria inexorable, caída, contraído-extendido, impulso, estiramiento, frenado, suspensión-interrogación, por inercia.*

Antes de pasar a describir cada una de ellas sucintamente (MIM 2002; Alcázar 2014), resumimos las características morfológicas y las características semánticas que intervienen en la definición de las unidades:

Características morfológicas: duración (delimitada o no delimitada); reiteración (con o sin reiteración); fases (una o varias); materia (estable/continua o en evolución/discontinua)⁵; aceleración (positiva o negativa); desarrollo temporal (rápido, medio o lento).

Características semánticas: dirección (con dirección o sin dirección); movimiento (con desplazamiento o sin desplazamiento); energía (mantenida, convertida, acumulada, disminuida).

Reseñamos las 19 UST, que a su vez se dividen en dos grupos⁶:

UST no delimitadas en el tiempo:

- 1) En flotación: aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o suspenso.
- 2) En suspensión: equilibrio de fuerzas que produce una sensación de inmovilidad; sentimiento de espera indecisa: algo va a llegar pero no se sabe cuándo ni qué
- 3) Pesadez: lentitud, dificultad para avanzar
- 4) Obsesivo: carácter insistente, procedimiento mecánico de repetición constante.
- 5) En oleadas: impresión de ser propulsado hacia delante, ciclos que se reinician.
- 6) Que avanza: nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida.
- 7) Que gira: animado por un movimiento de rotación, ausencia de progresión.
- 8) Que quiere arrancar: trata de ponerse en marcha, intención de hacer algo.

⁵ La materia de un sonido se define a su vez a través de siete criterios: masa, timbre armónico, dinámica, grano, temblor, perfil melódico y perfil de masa (MIM 2002).

⁶ Para lo que sigue, nos basamos en la exposición abreviada en español de Alcázar; véase MIM, 2002, para una exposición más extensa.

- 9) Sin dirección por divergencia de información: multiplicidad de direcciones sin vínculos aparentes que provoca indecisión.
- 10) Sin dirección por exceso de información: elementos múltiples, impresión de confusión, independencia aparente de los elementos.
- 11) Estacionario: impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.
- 12) Trayectoria inexorable: no se prevé el fin, no termina –de avanzar, de descender...

UST delimitadas en el tiempo:

- 13) Caída: equilibrio inestable que se rompe, pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
- 14) Contraído-extendido: sensación de compresión que después cede suprimiendo la resistencia y relajándose.
- 15) Impulso: aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio que provoca una aceleración; proyección a partir de un apoyo.
- 16) Estiramiento: ir al máximo de un proceso, elongación sometida a tensión.
- 17) Frenado: ralentización forzada, retención súbita.
- 18) Suspensión-interrogación: movimiento que se interrumpe en una posición de espera.
- 19) Por inercia: imagen de un barco que apaga el motor y avanza gracias a la velocidad adquirida; previsibilidad del desarrollo hasta su extinción.

Pasamos a una breve comparación con una investigación de tipo semántica. Las 19 unidades semióticas temporales se relacionan con las divisiones más generales de estructuras temporales inspiradas en grandes concepciones de tiempo. *Que avanza, estacionario y divergencia por cantidad de información*, por ejemplo, son UST que claramente remiten a una consideración de tipo semántica en alguna de sus reducciones: lineal, circular o ramificada, respectivamente. Sin embargo, a diferencia de éstas, se trata de universales perceptivos que nos conducen a una idea de pre-lenguaje.

En *flotación, suspensión-interrogación, pesadez, obsesivo*, etc., describen experiencias comunes que pueden hallarse en relación a las búsquedas en los juegos tempranos arriba mencionados. Son tan generales que no podríamos circunscribirlas a la experiencia musical, y tan elementales que no podríamos renunciar a hallarlas en ella. Un estudio posterior nos permite elaborar una comparación transversal entre las distintas aproximaciones teóricas. En el primer número de *Les Cahiers du MIM* Michel Formosa organiza las UST de acuerdo a “modos temporales”. Algunos modos coincidentes con la aproximación semántica son: inexorable (*inexorable, prévisible?*), inmóvil (*immobile, sans tension*) e ilegible (*illisible*). Bajo estos y otros grandes grupos agrupa las UST conocidas (Alcázar 2014: 16).

3. APLICACIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Las aplicaciones o extensiones de este programa de UST a otras artes ya han empezado a fructificar. Sobre todo en el campo visual, en la pintura, el diseño gráfico y la animación, y también ha habido intentos en danza (Lysey, *et al.* 2009). Pero sobre todo, ha sido provechoso en análisis (no sólo de música electroacústica) y como elemento pedagógico para la improvisación y composición (véase Alcázar 2014: 16-17).

Las UST se refieren a *universales perceptivos*:

[R]epresentan categorías que van mucho más allá de lo sonoro por estar cargadas de significación y apuntar a vivencias interiorizadas del movimiento y del transcurso del tiempo que son comunes a todas las personas. Modelos temporales naturales que emergen de nuestra experiencia corporal del movimiento y que comportan una especie de “pre-lenguaje” que nos resulta familiar y compartido (18).

Ilustraremos brevemente cómo funcionan las UST en el análisis de la música electroacústica, a través de *Jardines japoneses* (1994) para percusión y electrónica, de la compositora finlandesa Kaija Saariaho. *Jardines* consta de seis pequeños movimientos, una colección de impresiones de origen visual que la autora tuvo de esos paisajes durante su estadía en Kyoto, Japón, constituyendo sus reflexiones sobre el ritmo (véase Oramo/Ilkka 2007).

El primer movimiento, *Tenju-an Garden of Nanzen-ji Temple*, con indicación de “Molto calmo”, tiene una duración de 3:50. De riqueza tímbrica, con variedad de instrumentos de percusión de madera y metal, su ritmo constante y sus regulares fluctuaciones de dinámica *pp* y *f*, exhiben la UST *en suspensión*. Las características morfológicas son las siguientes: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal medio. Las características semánticas: sin dirección, sin desplazamiento, energía mantenida.

En un análisis auditivo, hallamos que *Tenju-an Garden* comienza con un triángulo creando un ritmo firme “de campanas” que perdurará a lo largo de toda la pieza. Saariaho intentaría reproducir los interiores de oro y metal y la atmósfera pacífica y tranquila de los alrededores de este templo. El estado meditativo es perseguido por esta simple e introductoria pieza. El ritmo se mantiene aun cambiando de instrumentos y la dinámica fluctúa muy suavemente. Apaciblemente comienza y del mismo modo termina o cesa. La grabación electroacústica montada sobre este ritmo incesante da cohesión al movimiento en general.

El segundo movimiento *Many Pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)*, “intenso, dulce”, exhibe la UST *en oleadas*. La superposición de la ejecución de los instrumentos de percusión junto al gatillado de la

grabación sintetizada en siete oportunidades, provoca esta sensación de oleada. Sus características morfológicas se detallan a continuación: de duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Las características semánticas son: con dirección, con desplazamiento, energía convertida.

Many Pleasures introduce grabaciones vocales de himnos tibetanos, que progresivamente se tornan cuasi percusivas. El ritmo de este movimiento contrasta con el primero por su movimiento rápido, pero de tempo relativamente constante. La mayoría del tiempo, son los carrillones, campanas, y sonidos de campanas sintetizadas las que definen el tempo. El jardín del templo que sirve de inspiración a Saariaho en esta oportunidad, se posa sobre cataratas que brotan del suelo y esconde una vieja leyenda en la que sus peces se transforman en feroces dragones, lo que podría explicar el carácter enérgico de la pieza.

Dry Mountain Stream, con indicación de “sempre energico”, presenta la UST de *sin dirección por exceso de información*. En este movimiento se superponen sonidos de diverso origen. Un primer plano con instrumentos de percusión de madera, de parche y de piedra, otro plano de metal, y un tercero con grabaciones de sonidos que cambian constantemente. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: sin dirección, con desplazamiento, energía acumulada.

Este tercer movimiento es, como el segundo, rápido y de movimiento constante. Los sonidos electrónicos se funden aquí con los acústicos. También hay un uso del espacio por parte de Saariaho en este movimiento. Los sonidos se escuchan cambiando alternativamente de canales y el efecto en la escucha es el de una “cacería sonora”.

Rock Garden of Ryojan-ji (“Misterioso, siempre poco rubato”), es una pieza lenta, la más larga de la serie, varía su carácter desde *calmo*, *espressivo* hasta *poco furioso*. *Estacionario*, *trayectoria inexorable* y *por inercia*, son los tres UST encontradas. Primera sección, *Estacionario*, características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: sin dirección, movimiento sin desplazamiento, energía mantenida. Segunda sección, *Trayectoria inexorable*, características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia continua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: con dirección, movimiento con desplazamiento, energía acumulada. Tercera y última sección, *por inercia*, características morfológicas: delimitada en tiempo, sin reiteración, una fase, materia continua, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía disminuida.

Este cuarto movimiento se asemeja al principio, a diferencia del segundo y tercero, a la atmósfera creada por el primero. Los sonidos electrónicos se vuelven profundos y luego, llamativos. Aquí tampoco hay grandes cambios de dinámica. Cuenta la leyenda de este jardín que nunca puede el espectador ver todas las rocas que lo rodean en una sola vista panorámica; siempre hay una que queda escondida, probablemente aludiendo a la inherente falta de completud. Esa misma atmósfera de secreto es la que describe esta pieza.

En *Moss Garden of the Saiho-Ji* (“espressivo”), hallamos la UST *en flotación*. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal medio. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía mantenida.

En este quinto movimiento, el triángulo reaparece nuevamente definiendo el tiempo. Aquí las variaciones de tempo son muy sutiles. Tampoco hay cambios dramáticos de dinámica.

Stone Bridges (“furioso”), presenta dos UST: *que avanza y por inercia*. Su primera sección se caracteriza por constantes cambios de métrica y ritmo: compases de 12, 9, 6 y 3 tiempos. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia continua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía mantenida. La sección final, *por inercia*, presenta las siguientes características: delimitada en el tiempo, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: sin dirección, sin desplazamiento, energía disminuida.

Como pieza final, su dinámica es la más ruidosa. Se intercalan grandes momentos de dinámica llamativa interceptados por pequeños momentos donde la dinámica se suaviza. Hacia el final, Saariaho retoma el color del instrumento de metal inicial, el triángulo; su entrada sin embargo se advierte paulatinamente cuando los demás sonidos se van retirando. El ciclo iniciado al comienzo se cierra de la misma manera.

CONCLUSIONES

Acabamos de realizar un ejercicio hermeneútico, utilizando fuentes de la teoría filosófica de la metáfora para abordar el significado de la metáfora del tiempo musical y el significado de la música misma. Llevamos a cabo una comparación con otros desarrollos recientes, que apuntan a una descripción semántica del significado y aprovechamos el alcance explicativo de una perspectiva que pone acento en los usos

o efectos. Finalmente, tras introducir la teoría de las UST, rastreamos su fundamento filosófico que, como esperamos hilvanar, se remonta al pragmatismo.

Tras indagar sobre el origen metafórico de la experiencia musical y del discurso acerca de la música, acabamos de mostrar su importancia cognitiva en dirección al uso de esas competencias, asumiendo que la cognición no tiene relación exclusiva con el nivel asertórico, ni que el contenido cognitivo (entendido semánticamente) deba ser todo lo que importe. Acaso esta indagación de lo metafórico en el plano musical colabore con la defensa del significado pragmático de toda metáfora.

Una segunda consideración se desprende de la interacción entre la teoría de la metáfora causal o pragmática y su exploración en el análisis de la temporalidad musical. La teoría de las UST es fructífera al describir aquellos esquemas temporales que son usados con reiteración bajo diferentes formas en la música y en otras artes. La teoría causal de la metáfora por su parte nos indica de dónde provienen esas formas, de dónde su sentido. La teoría corporizada añade un plano de significación a su vez objetivo y subjetivo y nos salva y aclara de discusiones teóricas parciales. No sólo añade a la pregunta de dónde provienen nuestros conceptos, sino también nuestros perceptos.

Finalmente, este trabajo depara en relaciones con aspectos más concretos, por ejemplo el tipo de efecto que pudiera tener la exposición frecuente a determinada música. En psicología social, Robert Levine ha desarrollado una noción peculiar de *multitemporalidad* que promueve el manejo de varios tiempos como signo de éxito o habilidad personal. Las sociedades y personas multitemporales requieren del manejo de una doble competencia, deben poder seguir tanto ritmos lentos como rápidos, según las exigencias de cada tarea u objetivo

(Levine 1997: 256-259). El artista Albert Mayr, desde su oficina del tiempo, *The Time Design Bureau* (2015), una serie de talleres-obra montada en el Museo 900 de Florencia, indaga sobre la configuración de la propia visión del tiempo (actividad ya probablemente olvidada por las presiones, la aceleración o las demoras a que estamos sometidos), la propia ritmicidad, como así también los ritmos agradables o perjudiciales. En este sentido y tanto como las palabras, en términos davidsonianos, “golpean” o besan, una enorme tarea le estaría encomendada a la música.

Tras estas intervenciones entonces podríamos preguntarnos ya para finalizar: ¿Cuál sería el propósito de la música? Rubén López-Cano apunta con este comentario que transcribimos, a los efectos cognitivos de amplio alcance:

Gracias a esa corporalidad virtual somos capaces de vivir experiencias cinéticas en la música que se corresponden con nuestra vivencia del espacio real. Pero también la pueden superar. La conceptualización espacio-corporal de la música nos permite explorar recovecos cinéticos inusitados. Con la música y dentro de ella nos movemos virtualmente dentro de un espacio que los humanos hemos creado a la medida de nuestra fantasía. De este modo, la música puede entenderse como una *mente extendida*: por medio de ella entramos en espacios virtuales donde no llegan nuestras extremidades al mismo tiempo que nos permite movernos en él. Gracias a ella tenemos acceso a un aprendizaje cinético-corporal al que no tendríamos acceso a través de nuestros cuerpos reales en el mundo físico real.

[...]

Este aprendizaje seguramente colabora (aunque sea de manera indirecta) en el desarrollo de actividades cognitivas superiores. Su incidencia, así como su modo de operar son algo que todavía estamos por descubrir. ¿Para qué nos sirve imaginar y

vivir un espacio que nunca recorreremos con los pies? (López-Cano 2005: 25-26)

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar**, Antonio (2014), “Unidades semióticas temporales (UST). Estrategia perceptiva y vía analítica para la música”, en Gustems J. (ed.), *Música y audición en los géneros audiovisuales* (Barcelona, Universitat de Barcelona): 29-52.
- Aristóteles**, *Poética* (Poét.), trad. Juan David García Bacca (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).
- Borges**, Jorge Luis (1964), *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé).
- Burdman**, Federico (2015-2016), “Palabras como golpes. En torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson”, *Boletín de Estética*, 34, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas: 45-71.
- Calleja**, Marianela (2013), *Ideas of Time in Music. A Philosophico-Logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916-1983)*, Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis 24 (Helsinki: Hakkapaino).
- Davidson**, Donald (1984), *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984): 245-264.
- Español**, Silvia y **Pérez**, Diana (2015), “Los juegos, los contrastes y las artes”, *Boletín de Estética*, 33, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas: 5-40.
- Etkin**, Mariano (1983), “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, en Spinoza (1983: 73-81).
- Frey**, Alne, Sébastien Poitrenaud y Charles Tijus (2010), “Validation expérimentale de la pertinence cognitive des UST”, *Les UST: enjeux pour l'analyse et la recherche. Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musical*, 5. [Disponible en línea: <http://www.musimedien.com>]
- Guerra-Lisi**, Stefania y **Stefani**, Gino (2006), *Prenatal Styles in the Arts and The Life* (Helsinki: Acta Semiotica Fennica, XXIV).
- Johnson**, Mark (1987), *The Body in the Mind* (Chicago: University of Chicago Press).
- Kramer**, Jonathan (1985), “Studies of Time and Music: A Bibliography”, *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1: 72-106.
- Kramer**, Jonathan (1988), *The Time of Music. New meanings, New Tempo-*

ralities, New listening Strategies (New York: Schirmer Books).

- Lackoff**, George y **Johnson**, Mark (1980), *Metaphors we live by* (Chicago: Chicago University Press).
- Levine**, Robert (2007), *Una geografía del tiempo. O cómo cada cultura percibe el tiempo de manera un poquito diferente* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Lysey**, **Barrère**, Philippe y **Frémot** Marcel (2009) “Eymogrammes, instantanés, UST: cheminements d’une plasticienne”, *Les Cahiers du MIM*, 2. [Disponible en línea; <http://www.labo-mim.org>]
- López Cano**, Rubén (2005), “Los cuerpos de la música”, *Revista transcultural de música*, 9: Dossier: “Música, cuerpo y cognición”, Sociedad de Etnomusicología. [Disponible en línea: <http://www.sibetrans.com>]
- McGraw**, Andrew Clay (2008), “The Perception and Cognition of Time in Balinese Music”, *Empirical Musicology Review*, vol. 3, 2.
- Mateos**, Zulma (2007), “Conocimiento y mediación lingüística en Jorge Luis Borges”, en Toro (2007: 117-130).
- Mayr**, Albert (2015). Disponible en: <http://timedesignbureau.it/en/>
- MIM** (2002) *Les Unités Sémiotiques Temporelles, nouvelles clés pour l’écoute. Outil d’analyse musicale* (Marseille: MIM), CD-ROM.
- Nubiola**, Jaime (2000), “El valor cognitivo de las metáforas”, en *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103: Paloma Ilzarbe y Raquel Lázaro, eds.: *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores*: 73-84.
- Oramo**, Ilkka (2007), *Six japanese gardens. Kaija Saariaho*. Disponible en: <http://www.laphil.com/philpedia/music/six-japanese-gardens-kaija-saariaho>
- Peirce**, Charles Sanders (CP), *Collected Papers*, versión electrónica de los vols. 1-6, Hartshorne, Charles, Weiss, Paul and Burks, Arthur W. (eds.), Cambridge, MA: Harvard University Press, [1931-1935] y vols. 7-8, Arthur W. Burks, ed. (Cambridge MA: Harvard University Press, 1994).
- Robinson**, Jenefer, “Empathy and Music” (2016), conferencia en el Workshop: “The Second person and the Emotions”, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Análisis Filosófico, 7-9 septiembre.
- Roetti**, Jorge (2016), *Reglas y Diálogos. Una discusión lógica* (Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias).
- Rowell**, Lewis (1996), “El tiempo en las filosofías románticas de la música”, *Anuario Filosófico*, 29: 125-168.
- Saariaho**, Kaija (1994), *Six Japanese Gardens* (UK: Chester Music Ltd).

- Saariaho**, Kaia (1999), *Prisma, The Musical World of Kaija Saariaho* (Helsinki: FMIC, WSOY ed.), CD-ROM+Audio CD.
- Scruton**, Roger (1997), *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press).
- Spinoza**, Susana (1983), coord., *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi).
- Stern**, Daniel (2010), “The issue of vitality”, *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 19, 2: 88-102.
- Toro**, Alonso de (2007), ed., *Jorge Luis Borges: Ciencia y Filosofía* (Hildesheim: Georg Olms Verlag).
- Vázquez**, Daniel (2010), “Metáfora y Analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la filosofía y en la ciencia”, *Tópicos* (México)38, 85-116.
- Wittgenstein**, Ludwig (1980), *Culture and Value* (Oxford: Blackwell).

NOTA CRÍTICA

Valeria Castelló-Joubert es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Europea del Siglo XIX. Es Profesora Adjunta de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Martín y Profesora Titular de Introducción a la Literatura del Instituto de Profesorado “Joaquín V. González” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha trabajado sobre Hugo von Hofmannsthal, Maurice Maeterlinck, Joris-Karl Huysmans y traducido, entre otros, a Henri Michaux, Robert Louis Stevenson, Jules Verne y Henrik Ibsen. Su actual campo de investigación es la relación entre forma y naturaleza en el esteticismo *fin-de-siècle* y, particularmente, la figuración literaria de los invernaderos en el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Correo electrónico: castellojoubert@gmail.com

**EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA
EN EL OCASO DEL IMPERIO HABSBÚRGICO:
HOFMANNSTHAL Y SCHNITZLER**

Valeria Castelló-Joubert
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Este trabajo busca establecer si la atención que tanto Hugo von Hofmannsthal como Arthur Schnitzler le prestan a la Revolución francesa durante la última década del siglo XIX se vincula con el fin del “mito habsbúrgico”, como ha sostenido Claudio Magris, y si dicho interés supone una toma de posición estética y política por la tradición o la historia. El análisis se concentra, por un lado, en dos esbozos de Hofmannsthal fechados en 1891 y 1893: el primero ligado directamente a la Revolución francesa; el segundo, en cambio, inspirado en los episodios revolucionarios austriacos de 1848. Por el otro, examina la pieza teatral grotesca de Schnitzler, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde), escrita en 1898.

Palabras clave

Mito habsbúrgico – Viena fin de siglo –esteticismo– drama histórico– grotesco

The theater of the French Revolution on the decline of the Habsburg empire: Hofmannsthal and Schnitzler

Abstract

This paper seeks to establish whether the attention that both Hugo Hofmannsthal and Arthur Schnitzler lend to the French Revolution during the last decade of the nineteenth century is linked to the end of the “habsburgical myth”, as Claudio Magris has argued, and whether that interest involves an aesthetic and political stance in favor of tradition or history. The analysis concentrates, on the one hand, on two Hofmannsthal’s sketches dated in 1891 and 1893: the first is linked directly to the French Revolution; the second, in return, is inspired by the Austrian revolutionary episodes of 1848. On the other, it examines the Schnitzler’s grotesque theater piece *Der grüne Kakadu* (The Green Cockatoo), written in 1898.

Keywords

Habsburgical myth –Vienna *fin-de-siècle* –aestheticism –historical drama –grotesque

Recibido: 24/06/2016 Aprobado: 02/08/2016

INTRODUCCIÓN

Entre 1891 y 1893, Hugo von Hofmannsthal toma notas para componer un “Drama de la Revolución” [*Revolutionsdrama*] y una “Obra de la Revolución” [*Revolutionsstück*]. El primer proyecto está ligado directamente a la Revolución francesa; de acuerdo con uno de los apuntes, la idea de Hofmannsthal es escribir “una representación de una revolución”. Ellen Ritter lo asocia con un drama sobre la última cena de los girondinos condenados a muerte, que Hofmannsthal menciona en una carta de 1929, como una obra de juventud perdida que no ha mostrado a nadie. El segundo proyecto encuentra su inspiración en los episodios revolucionarios austríacos de 1848 y consiste más bien en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos de la Viena liberal, poetas incluidos (Stefan George, Hermann Bahr), aun cuando no deja de referir a su antecedente francés (SW XVIII: 42; 372-373; 120-123; 430-432).

Hofmannsthal no desarrolló estas notas siquiera y del drama de los girondinos no se tiene mayor noticia. Arthur Schnitzler, su gran amigo, asumió en cambio la tarea de componer “una representación de una revolución”. Escrita en 1898 y llevada a escena el año siguiente, la comedia grotesca en un acto *La cacatúa verde* muestra el inicio de la Revolución francesa dentro del marco de una representación teatral realizada para entretener a ociosos aristócratas en la taberna de un ex director de teatro.

En este estudio, me propongo establecer sucintamente si la atención que tanto Hofmannsthal como Schnitzler le prestan a la Revolución francesa durante la última década del siglo diecinueve se vincula con el fin de la era liberal –y el “mito habsbúrgico”, en términos de Claudio Magris– y si dicho interés supone una toma de posición estética y política por la tradición o la historia.

1. MAGRIS Y EL “MITO HABSBÚRGICO”

Quisiera referirme en primer lugar al “mito habsbúrgico” y a la construcción que hace Claudio Magris de una literatura en términos epocales sin mayores determinaciones que la de asignarle un final, el del imperio austrohúngaro, que acabó de desmembrarse en 1919, después de la derrota en la Primera Guerra Mundial. Se trató sin duda de un ocaso prolongado: más de veinticinco años, si lo hacemos comenzar con el avance del partido socialcristiano en los primeros años de la década de 1890. A mi entender, es forzoso considerar dos aspectos, por evidentes que resulten, antes de suscribir “el mito habsbúrgico”: 1) la elaboración de Magris es una hipótesis que se sustenta en un trabajo comparado de autores dentro de un periodo de veinticinco años aproximadamente, en un determinado espacio físico –aunque bastante amplio, habida cuenta de las dimensiones del imperio; 2) el reunir obras en un apartado que lleva por título “*Finis Austriae*” es suponerlas informadas por el sentido de un final (Kermode, 1983). Ocaso, decadencia, melancolía, y otros tantos sustantivos crepusculares tejen la red semántica con la que Magris se propone extraer la forma que cada autor quiso o pudo dar al mundo del imperio habsbúrgico en función del sentido de su final. Así, tomo “el mito habsbúrgico” como una ficción crítica, ya que el relato que hace Magris de este periodo es también una ficción –esto es, ficción como figuración de una hipótesis o hipótesis figurada.

Magris explica dónde quedan inscriptos Hofmannsthal y Schnitzler respecto del mito habsbúrgico:

La cultura de estos años es un poco el sismógrafo de la triste agonía europea, de la cual registra todos los sobresaltos y vértigos. Crisis humana y, por ende, lingüística, debilita la fe en las cosas y en las palabras, en toda la realidad. [...] Rilke y Kafka viven la crisis en su dimensión europea; Hofmannsthal en sus aspectos austríacos y habsbúrgicos. Pero, en lo que toca a este, el discurso es diferente: en lugar de aceptar la trastornada realidad, la transfigura en un postrer sueño de civilización y de armonía, convirtiéndolo en la última e ilusa voz del mito habsbúrgico. (Magris 1998: 295-296)

Schnitzler, por su parte,

se halla fuera del mito habsbúrgico, en el sentido de una transfiguración de lo real que asume una vida propia y un desarrollo autónomo; participa en tal mito por ciertos contenidos, por el escenario de su poesía; por haber fijado en su palabra melancólica y punzante los aspectos más ejemplares de la sociedad francojosefina; por haber hecho de todo esto, sin duda alguna, el cuadro más preñado y sagaz. (Magris 1998: 322)

2. REPRESENTAR LA REVOLUCIÓN

Los apuntes de Hofmannsthal para un “Drama de la Revolución” (1891-92) se ocupan sobre todo del aspecto violento de esta y del modo en el que los hombres se vieron implicados en su acontecer: “Los hombres de la Revolución francesa: átomos impuros del cuerpo del pueblo, arrastrados en el flujo sanguíneo desde el brazo o la pierna, e irrigados al cerebro”. La metáfora vascular, por así llamarla, da cuenta para Hofmannsthal de la dinámica social que propulsa la revolución: el acceso a lo más elevado –“el cerebro”, esto es, el gobier-

no, las decisiones fundamentales de un estado– de aquellas partículas que en condiciones normales corresponden a las extremidades, o sea, a los márgenes del cuerpo social. Cuando contrastamos esta metáfora con las palabras de desasosiego que vuelca en su cuaderno de trabajo, en su correspondencia, y en el relato “Cuento de la noche 672”, en el momento en que los suburbios del sur del Danubio en Viena se incorporan a la ciudad (entre 1890 y 1892), y la posterior demolición del muro que la circundaba (1894), avisos precursores del ascenso del partido socialcristiano, que llegó a dirigir el municipio de Viena en 1895, propiciando un nuevo modo de circulación de los “átomos impuros” en el cuerpo de la ciudad imperial, comprendemos que la Revolución francesa signifique para él el antecedente mayor en Europa que cifra el enigma de esta convulsión orgánica:

Domingo de Pentecostés (con Richard). Yendo desde Rosenhügel hacia Tivoli, con borrachos, obreros, gente pobre; el viento agita el campo verde en plateadas y oscuras olas. [...] Qué generación de artistas desesperados (exasperados) somos, flotamos en la corriente tronante y revuelta del tiempo, ‘entre los dientes de la corona del arte’. Los que vienen detrás de nosotros serán mejores, pero nosotros, desde los *Stürmen und Drängen*, somos los *primeros completamente artistas*. Es notable también que quizá seamos en Viena los últimos hombres pensantes, los últimos hombres plenamente dotados de espíritu, que después quizá venga una gran barbarie, un mundo sensual eslavo-judío. Pensar en la Viena asolada: todos los muros caídos, la ciudad interior destripada, las heridas recubiertas con infinitas enredaderas, por todas partes copas de árboles verde claro, tranquilidad, agua que murmura, muerta toda vida. ¡Qué maravillosa perspectiva, qué maravillosa visión! Y ser guardias en una de las torres de Trajano delante de la Iglesia de San Carlos, que aún sigue en pie, e ir y venir entre

las ruinas, con pensamientos que aquí ya nadie comprende.¹

Al nombrarse heredero de los poetas del *Sturm und Drang*, Hofmannsthal se inscribe en un linaje que rebasa las fronteras del vasto imperio austrohúngaro y lo convierte en hijo de la lengua alemana. Este trazado produce en su pensamiento y en su obra una geografía histórica, política y espiritual que destaca, en primer lugar, a Europa como identidad respecto del mundo y, en segundo término, dentro del territorio europeo, divide el este del oeste, con la feérica Venecia como frontera y pasaje. A un lado y a otro, barbarie y civilización. Por esta razón, de la que se podrían ofrecer aún numerosos ejemplos, considero que antes que la última e ilusa voz del mito habsbúrgico, Hofmannsthal es el poeta que busca vivificar ciertas formas literarias, sobre todo las narraciones, y entre ellas, la *Novelle* goetheana, porque dan la medida exacta de lo vivido [*Erlebnis*] al mismo tiempo que son garantes de una sociabilidad que propicia el intercambio de experiencias y la identidad entre el yo y el acontecimiento vivido, contrariamente a la disociada y fragmentaria subjetividad finisecular, que además de frágil está amenazada por lo que considera como la barbarie eslavo-judía. Por eso Goethe recibe el nombre de “gran armoniarca” [*grosse Harmoniarch*] en este fragmento, como el único capaz de organizar el caos por medio de la espiritualización del arte (véase Riedel 2009: 205)².

En virtud de este arco que traza Hofmannsthal entre el clasicismo goetheano y el de la modernidad, me inclino por afirmar que la añoranza

hofmannsthaliana tiene menos como fuente y objeto el imperio habsbúrgico cuanto el “espacio espiritual” del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, dentro de cuyo ámbito la lengua alemana favorece un modo determinado de intercambio entre los hombres. Ciertamente, se trata también de la sociabilidad practicada por la burguesía liberal austríaca que surgió de 1848, es decir, la del mundo de los padres de Hofmannsthal; con su desaparición bajo la ola de la barbarie del este, habrán de perderse las últimas manifestaciones de su espíritu aristocrático.

Para Hofmannsthal, la materia informe del presente se vuelve maleable si se la entiende como historia, que es lo que queda por hacer, lo que está en devenir, contrariamente a la tradición, que es lo dado, y que acosa al artista bajo la forma de espíritus malignos que lo poseen y de los cuales no puede librarse³. Sin embargo, en este periodo, se preocupan lo conduce a cuestionarse su relación con el pasado antes que con el presente. La Revolución francesa significa para él el surgimiento de una gran violencia, la de la fuerza de la masa respecto de la del individuo:

una representación de una Revolución
primero, destinos singulares mezquinamente llenos de empeño
luego la masa, masivamente ruinosa y asoladora
según las palabras de Solón
cada uno por su lado siguen la huella del zorro; juntos están
privados de entendimiento (SW XVIII: 42)

¹ Apunte fechado el 13 de mayo de 1894. Richard es Richard Beer-Hofmann, poeta y dramaturgo vienés, amigo de Hofmannsthal, que formaba parte con este, Leopold von Andrian, y Schnitzler, del *Junges Wien*, grupo de escritores nucleados en torno del alemán Hermann Bahr. Hofmannsthal (RA III: 383).

² Sobre el significado de la *Novelle* goetheana en la narrativa de Hofmannsthal y en su concepto más amplio de sociabilidad, véase Castelló-Joubert 2012.

³ “Gedankenspek” es el poema en el que Hofmannsthal se rebela como poseído por los espíritus de la tradición. Con un epígrafe de Nietzsche, “¡Podríamos deshacernos de la historia!”, Hofmannsthal desplaza el significado nietzscheano de *Historie* a lo que él experimenta como el peso de la tradición y a la dificultad que esta le plantea de crear una obra literaria absolutamente nueva. Para una interesante interpretación sobre la transformación de la herencia, véase Masson 2006.

Hofmannsthal no está preparado para desistir de la idea de individuo propia de la burguesía liberal, amenazada ahora por el advenimiento de la masa destructiva e irracional. Por eso, si la referencia a la Revolución francesa se le plantea como ineludible en tanto antecedente histórico, no puede asumirlo como tal más que de manera indirecta. El proyecto de “representación de una Revolución” coexistió en 1892 con el de la composición de un drama lírico sobre el último banquete de los girondinos,⁴ sustituido finalmente por *La muerte de Tiziano*: el universo de Venecia surgió de golpe en reemplazo del de la Conciergerie donde apresaron a los condenados en la víspera de su ejecución, según se lee en una carta a Walter Brecht citada por Ellen Ritter (SW, XVIII: 372). Como sea, en ambos casos, la situación es la misma: hombres jóvenes encerrados en un interior desde el cual presienten angustiosamente la “orgía de muerte” que devasta la ciudad y que, pronto, acabará también con ellos. Seguramente el destino de los valerosos girondinos que aceptaron su sentencia con dignidad atrajo la atención de Hofmannsthal en tanto estos conservan la elocuencia y la moderación de la retórica dieciochesca, pero este drama habría carecido del tratamiento de la función del arte respecto de la “orgía de muerte”, acotándose a su aspecto político y moral. El eco histórico de la Revolución francesa resuena en Hofmannsthal en medio de la convulsión social de la que es testigo en Viena, pero no encuentra en ella recursos estéticos que le permitan dar forma a su inquietud poética, búsqueda que se evidencia sobre todo en los apuntes para la *Revolutionsstück*. En este sentido, su interés por ella se ve limitado. *La muerte de Tiziano* puede leerse como una anamorfosis del banquete de los girondinos.

⁴ Este supuesto episodio de la Revolución, que Thiers en su *Histoire* da por verdadero, ha inspirado varios dramas, entre los cuales se destaca el de Charles Nodier, *Le dernier banquet des girondins* (1833). Es probable que Hofmannsthal conociera el episodio gracias a la obra de Thiers.

3. DEL DRAMA DE SANGRE AL GROTESCO

Schnitzler, por el contrario, y a instancias probablemente del mismo Hofmannsthal, que en 1893 había pensado en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos vieneses, supo hacerle dar a la Revolución francesa un sentido político y estético en la Viena de fin de siglo. La veta de la Revolución francesa como espectáculo en 1898 ya era manida y Schnitzler apuntó hacia el género grotesco, propio del *cabaret*, en el estilo del que se practicaba en París en *Le Chat Noir* (véase Le Rider 1989 y 1994). Así, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde) es el exótico nombre de una taberna parisina en la cual, como era habitual hacia fines de la década de 1780 en los locales de entretenimiento nocturno, se mezclan personas de todas las clases sociales. Pero en *La cacatúa verde* la mezcla es aparente: el tabernero dirige por las noches en el cabaret a una *troupe* de actores que representan a ladrones y criminales para diversión de los aristócratas. *La cacatúa verde* ha dado un importante orador a la causa de la libertad del pueblo: Grasset, ahora convertido en filósofo, abandonó el teatro por su carrera política, y declama en el Palais Royal junto con personajes de la talla de Camille Desmoulins. De paso por *La cacatúa verde* para reunir ciudadanos que lo acompañen en la revuelta parisina, le pregunta a su exdirector si volvería a contratarlo en caso de que no le fuera bien en su carrera política. El tabernero responde negativamente a este pedido, porque le da miedo de que se olvide de actuar y se ponga a hablar en serio.

La noche en que la taberna se abre para el lector-espectador, no es una noche cualquiera. París está en agitación; la ciudad truenas: el pueblo se ha alzado, y además de saquear el vino de todas las bodegas, ha tomado la Bastilla, liberado a sus presos, y puesto en una pica la cabeza del gobernador Delaunay. Estos acontecimientos, sin embargo, penetran la taberna como la “orgía de muerte” en el drama lírico de Hofmannsthal: ocurren afuera, y al ir acercándose al centro de la

escena, la confusión crece entre los tertulianos de *La cacatúa verde*. El director pierde la noción del desarrollo de la representación; la escena se le escapa de las manos. Lo que debía ser una noche más en la taberna, acaba en la subversión total del orden, en el delincuente convertido en actor, y el actor en asesino, que en un ataque de celos, acuchilla a un noble y es aclamado por el público al grito de “¡Viva la libertad!”. Como bien señala Le Rider (1989), la primera muerte de un noble en la revolución tiene lugar en *La cacatúa verde*.

Schnitzler banaliza los móviles por los cuales el pueblo francés se alzó contra la monarquía y muestra un teatro de la revolución de ideales mezquinos. Más que una crítica a la aristocracia, *La cacatúa verde* dirige una mirada de sorna a un pueblo brutal, interesado y oportunista. Hofmannsthal, en unas notas para una versión de las Bacantes, escribe: “Suenan la Marsellesa”. La historia golpea con fuerza a las puertas del mito, pero él apenas entorna la puerta para atender este llamado. Schnitzler sí la abrirá, solo que en la taberna *La cacatúa verde* no hay garantías de que las cosas no sean lo que parecen. Por eso esta obra en un acto escandalizó a las autoridades imperiales: si sorteó la censura antes de su estreno el 1º de marzo de 1899 en el Wiener Burgtheater, fue para ser levantada luego de ocho funciones. Schnitzler estaba asestando un golpe en pleno corazón de la Viena imperial, que se dirigía igualmente al partido socialcristiano que la gobernaba, ya que ponía en escena y en acto tanto la estupidez de la aristocracia como la bestialidad del pueblo. Se burla de la “sutileza” de la aristocracia, del matiz de sus modales y de todo aquello que en 1901 Hofmannsthal llama “la magia del *Ancien Régime* sentido como pasado”. Schnitzler cree que hay que seguir andando sobre el cadáver aún tibio de la nobleza; sin embargo, escribe Carl Schorske:

no toma partido a favor o en contra de la Revolución francesa, que ha perdido su significado histórico para él como para tan-

tos otros liberales de fines del siglo diecinueve. Usa simplemente la Revolución como vehículo para ironizar sobre los austríacos contemporáneos en su crisis actual. (Schorske 191: 11-12)

Hofmannsthal, a diferencia de Schnitzler, explica también Schorske, fue educado en la fidelidad de la tradición aristocrática, cultura católica de sensualidad y gracia, principalmente estética. En su obra, la cultura liberal burguesa, que responde a la ley y a la razón, no está reñida con la tradición aristocrática, porque esta confrontación no se produce.

CONCLUSIONES

En la medida en que el conflicto entre los pares presente/historia y pasado/tradición obra en la escritura de Hofmannsthal, entendemos que no es posible afirmar, con Magris, que se halla ilusamente dentro del mito habsbúrgico. Diremos que está impregnado de él en su anhelo de retener ciertos valores dieciochescos como una conservación de la forma dentro de la transmutación política a la que está asistiendo, la cual arrastra en su corriente un giro violento en el gusto de sus contemporáneos. En tal contexto de rescate de la sensibilidad y la convivialidad aristocráticas, la Revolución francesa no puede sino incomodar dentro del mapa que se ha trazado Hofmannsthal. ¿Dónde ubicarla? Después de todo, como señala agudamente Georges Castellan, es contra Austria, símbolo de la Europa monárquica y feudal, que los republicanos franceses declaran la guerra en abril de 1792 (Castellan 1989: 9).

Schnitzler, por el contrario, supo explotar el carácter espectacular de la Revolución francesa no tan solo mediante la caricaturización o la exageración de rasgos de ciertos tipos, como se había propuesto

hacerlo Hofmannsthal, sino acortando la distancia esperada por el espectador entre ser y parecer, entre lo que efectivamente es y su representación. El efecto grotesco de *La cacatúa verde* se produce porque se invierte la satisfacción de la expectativa del espectador. La aplicación de este principio sin concesiones de clase dentro de la obra es la modernidad radical de Schnitzler, quien, sin duda alguna, se ha sustraído por completo del mito habsbúrgico.

BIBLIOGRAFIA

- Castellan**, Georges, “Présentation”, *Austriaca* n°29: “L’Autriche et la Révolution française”, Université de Rouen, 1989.
- Castelló-Joubert**, Valeria (2102), “La prosa breve en la obra de Hofmannsthal: *Novelle, Märchen y Erzählung*”, *Cuadernos del Sur. Letras* 42, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2012: 31-48.
- Hofmannsthal**, Hugo von (SW), *Sämtliche Werke XVIII, Dramen 16. Aus dem Nachlass*, hrsg. von Ellen Ritter (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag) 1987.
- Hofmannsthal**, Hugo von (RA III), *Reden und Aufsätze III*, hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert, (Frankfurt am Main: Fischer, 1980).
- Kermode**, Frank (1983), *El sentido de un final*, Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz (Barcelona: Gedisa).
- Kraus**, Karl, “Die Einacter”, *Die Fackel*, I Jahr, Nr 1, April 1899: 24-27.
- Le Rider**, Jacques, “La représentation de la Révolution française dans la pièce *Au Perroquet vert* d’Arthur Schnitzler”, *Austriaca*, 29: *L’Autriche et la Révolution française*, Université de Rouen, 1989: 99-108.
- Le Rider**, Jacques, “La subversion de l’historicisme dans *Le Perroquet vert*”, *Austriaca*, 39: *Arthur Schnitzler*, Université de Rouen, 1994: 41-44.
- Magris**, Claudio (1998), *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, versión de Guillermo Fernández, prólogo de Michael Rössner (México D.F.: UNAM).
- Masson**, Jean-Yves (2006), *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose* (Lagrasse: Éditions Verdier).
- Riedel**, Manfred (2009), *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- Schnitzler**, Arthur (1986), *Anatol. Anatols Grössenwahn. Der grüne Kakadu*

(Stuttgart: Reclam).

Schorske, Carl Emil (1981), “Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal”, en *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture* (New York: Vintage Books, Random House, New York).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Kendall L. Walton, *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 295 páginas.

Kendall L. Walton es uno de los referentes más importantes en la filosofía del arte anglosajona de los últimos años. Su artículo “Fearing Fictions” (*The Journal of Philosophy*, 75(1), 1978: 5-271) y su libro *Mimesis as make believe* (1990) son mojones ineludibles en las discusiones relativas al problema de la contemplación de ficción, tema central en las filosofías de la literatura y el cine sajona. En ellos Walton sostiene, entre otras cosas, que aquel que lee una obra literaria o mira una película ingresa en la práctica del “juego de ficción”. Esta práctica crea un mundo privado del “como si”, que provee al espectador de distintas sensaciones que, en última instancia, desembocan en su emoción (estrictamente una pseudo-emoción).

Como ha señalado Jean Piaget (*Play, dreams and imitation*, col. 24, New York: Norton, 1962), los “juegos de ficción” son prácticas que inician los niños de manera espontánea a edad temprana como parte del desarrollo de sus capacidades simbólicas. En estos juegos, los niños hacen de cuenta que un objeto cualquiera, por

ejemplo un cajón de manzanas, es otro objeto, digamos un auto. Así, el niño puede hacer de cuenta que está adentro de un auto cuando en realidad está sentado adentro del cajón de manzanas. El caso es interesante porque el niño *sabe* que el cajón es efectivamente un cajón, distingue realidad de fantasía, y aún así se comporta como si el cajón fuera otra cosa. Análogamente, sostiene Walton, el espectador de una película de cine de terror sabe que aquello que ocurre en la pantalla no transmite una historia real pero lo usa de herramienta (o *prop*) para entrar en el juego de ficción y emocionarse del mismo modo en que el niño usa el cajón de manzanas para jugar a que es un auto. La ficción consiste, para Walton, en un juego en el que aquel que contempla una obra utiliza sus capacidades simbólicas –quizá de manera inadvertida– para crear un mundo imaginario donde varios tipos de emociones tienen lugar. Esto explica por qué los espectadores, si bien se asustan en las salas del cine cuando ven una película de crímenes, no salen corriendo a llamar a la po-

licia: los espectadores saben que aquello que ocurre en la pantalla es una ficción diseñada para su contemplación y la utilizan para jugar un juego de ficción en donde sus emociones tienen lugar. Así, la contemplación de una obra ficcional es un proyecto imaginativo conjunto en el que se embarca el espectador siguiendo las “instrucciones” del autor.

La posición de Walton es una de las soluciones canónicas a la llamada “paradoja de la ficción” que Colin Radford planteaba, en un artículo en colaboración con Michael Weston, a mediados de los años setenta y que daría forma en adelante a algunos de los más importantes debates sobre la contemplación en ficción (véase C. Radford y M. Weston, “How can we be moved by the fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary, 49, 1975: 67-93).

En el contexto de esta discusión, *In Other Shoes* constituye una recopilación de artículos que traza un recorrido por el refinamiento y la sucesiva complejidad que fue adquiriendo la idea seminal de Walton. El filósofo estadounidense identifica ahora una categoría más amplia de este tipo de proyectos imaginativos a la que llama “experiencias de [estar

en] otros zapatos” (*other-shoes experiences*). Éste concepto es entendido por Walton como “[...] imaginarse a uno mismo en una determinada situación, o como teniendo determinadas experiencias, o como siendo de determinada manera, tenga o no tenga uno en mente a otra persona (real o ficcional o imaginaria o hipotética) que está en esa situación o atraviesa esas experiencias o es de determinada manera”.

El ensanchamiento de la idea seminal le permite al Walton dar cuenta de un conjunto mucho mayor de casos que los de contemplación de obras ficcionales. Así, el conjunto de los artículos recogidos en *In Other Shoes* tocan temas tan variados e interesantes como la empatía, la existencia de entidades ficticias, la expresión en el arte, la inefabilidad, la simulación mental y el contagio emocional, la metáfora, la música, las respuestas emocionales a la ficción y las teorías metafísicas *ficcionalistas*.

Los artículos del libro datan de los últimos treinta y cinco años. Ordenados de modo cronológico invertido, *In Other Shoes* comienza con “Empathy, Imagination and Phenomenal Concepts”, un escrito inédito hasta 2015. El resto de los textos—ya

publicados en diversas revistas—han sido revisados por el autor y en varios casos ampliamente modificados. De modo que la lectura, si se hace lineal, ofrece una especie de recorrido arqueológico de una idea central que culmina en el artículo, aun cuando estrictamente el libro termina con “Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction”, ya que el autor ha decidido hacer una excepción en su orden y dejar éste último escrito para el final por su carácter ampliatorio

Pablo Maurette, *El sentido olvidado*. Buenos Aires: Mardulce, 2015, 270 páginas.

Es un hecho de sobra conocido que el oclocentrismo, la preponderancia dada a los sentidos telestésicos y la jerarquía de los sentidos son tópicos que atraviesan de modo ubicuo la cultura occidental. Con los seis ensayos que constituyen *El sentido olvidado*, Pablo Maurette (doctor en Literatura Comparada, profesor en la Universidad de Chicago) viene a poner en cuestión, no el peso de tales motivos discursivos en nuestra cultura, sino la creencia en que esto sea lo único que pueda decirse respecto del lugar dado a los diferentes sentidos y a

respecto de “Fearing Fictions”.

El valor *In Other Shoes*, es doble. Por un lado, nos permite pensar de una manera profunda y original un conjunto importante de temas que se han venido desarrollando en los últimos años en la filosofía del arte anglosajona; por el otro, muestra cómo una idea filosófica originaria puede, con los años, enriquecerse y hacerse más sugerente y explicativa.

Lucas Bucci
CONICET/UBA

sus perceptos asociados en las tradiciones literarias y filosóficas de las que el Occidente actual es heredero. Esto es planteado desde el inicio: en el prefacio (tras el muy erudito prólogo de José Emilio Burucúa, que ofrece un recorrido iconográfico por imágenes que refieren a lo táctil), el autor explica que el título elegido para su obra es engañoso porque, a pesar del vilipendio manifiesto del que ha sido objeto el tacto a lo largo de nuestra historia, nunca fue olvidado, y da como primeros ejemplos de ello el que el mismísimo Platón y el cristianismo

(campeones ambos del rechazo por lo carnal) no encuentran otra manera de poner en palabras el encuentro con lo divino que la de recurrir a imágenes táctiles, metáforas que denotan contacto y corporalidad, y otras tantas muestras de la imposibilidad de olvidar al tacto.

En el primer capítulo –al que dedicamos más espacio por ser el que desarrolla los principios de inteligibilidad de la totalidad del libro– Maurette presenta el concepto de lo “háptico”, expresión acuñada por Aloïs Riegl a fines del siglo XIX para dar cuenta de un tipo de sinestesia visual-táctil mediante la cual, “gracias a un banco de datos que recolectamos desde que nacemos, podemos anticipar la textura de las cosas sin tocarlas”, como cuando vemos un papel de lija y sabemos cómo resultará al tacto. El autor explica luego que el concepto de lo háptico se amplió para incluir otras formas de sensibilidad más allá del contacto de la epidermis superficial o *exterocepción* y la relación entre el tacto y la vista ya descritos, afirmando que “la *interocepción* (percepción del interior del cuerpo), la *propiocepción* (percepción del movimiento de las distintas partes del cuerpo en relación de unas con otras y la

sensación de equilibrio) y la *cinestesia* (capacidad de moverse y percepción del movimiento) son consideradas epifenómenos de lo háptico”. Habría entonces algo del orden de lo táctil en las sensaciones internas (“en un retortijón, en el latido del corazón, en el dolor de cabeza”), esto es, en lo que otros autores denominan “qualias corporales”. La causa de que estas sensaciones se asocien con el tacto sería la identidad entre la naturaleza de aquellas y la de este último, definible como *afectiva*, entendiendo como afectividad a la capacidad de ser modificado, movido, conmovido, capacidad que es base y condición misma de posibilidad de la sensación externa e interna. Lo háptico, dice el autor, es excepcional respecto de los otros sentidos porque, entre las varias razones enumeradas, forma parte de la experiencia receptiva de *cualquier* tipo de percepto con el que nos relacionemos estrechamente; se trate de sonido, imagen o aroma, habrá una respuesta háptica ante el estímulo que nos conmueva, nos espante, nos aterrorice... (esa actividad sensorial interna involucrada en la experiencia perceptiva y estética a la que Maurette refiere fue prefigurada por autores como Moses

Mendelssohn y más tarde por Robert Vischer y Theodor Lipps, y es parte del fenómeno denominado “multimodalidad de la recepción sensorial”, del que los resultados de la investigación neurocientífica actual dan testimonio). La cualidad de excepcional de lo háptico, donde el tacto y sus sensaciones complementarias se revelan como ineludibles dada su omnipresencia en la experiencia de la vida vivida, resulta en las remisiones a lo táctil y lo háptico que Maurette señala en Platón, Aristóteles, Plotino... El sentido “olvidado” se cuelga en el discurso de quienes lo minimizan, por su propia condición de fundamental, de constitutivo del ser humano, condición que Lucrecio tendrá muy presente en *De rerum natura*, donde sentir siempre es tocar (por la idea de contacto con algún tipo de materia a través de *cada uno* de los sentidos). Pero lo háptico no sólo está presente en la literatura cuando se lo invoca por medio de la tematización, del uso de figuraciones explícitas de lo táctil en la superficie textual, porque en la forma de lo literario, en la escritura en sí, se pueden reproducir los mecanismos hápticos logrando variaciones de intensidad, de ritmo, etc. Además, en la inmersión miméti-

ca que supone el acto de leer, lo háptico también interviene en nuestro encuentro con lo narrado o lo descrito *en general*. Conducidos por las palabras, nos enfrentamos a imágenes que nos afectan corporal, material, sensorialmente. Cuando a este funcionamiento de por sí estético de la literatura se le suman las figuraciones explícitas de las experiencias especialmente hápticas y el “estilo háptico” de la escritura, sucede eso que el autor muestra a través de sus ejemplos elegidos (una serie de fragmentos de *Moby Dick*): lo háptico colma las múltiples capas de sentido que la literatura despliega, se vuelve absoluto e invade la totalidad de la experiencia del leer, del estar y del estar siendo en y junto al texto. Maurette induce al lector a experimentar directamente lo antes por él teorizado al enfrentarlo con la descripción en primera persona de Ismael a bordo del *Pequod* deshaciendo manualmente los coágulos del espermaceti de ballena: con las manos sumergidas en ese medio suave, untoso y perfumado, experimentando un placer inédito en comunión con sus compañeros con quienes ocasionalmente roza las manos, el protagonista de *Moby Dick* sentirá redimirse de

su reciente participación en el juramento terrible del capitán Ahab, y el lector podrá apreciar que efectivamente, en lo literario lo háptico puede funcionar simultáneamente en múltiples niveles.

El segundo capítulo está dedicado a la exploración de la presencia y participación de lo háptico en la *Iliada*, escrita en versos dactílicos y de manera tal que Homero arroja al lector directamente “al medio” de la acción y los acontecimientos, o *in medias res*, y así continúa a lo largo de su duración. “La intimidad que generan los dactilos, junto con la inmediatez de la *in medias res*, producen una narración que se desarrolla en la corta y en la media distancia” afirma el autor. También a corta y media distancia del lugar del lector están espacialmente situadas la mayoría de las imágenes descritas y hechos narrados; “vemos poco” en el sentido de que la mirada abarca pocos elementos, no suele ser panorámica. Para Maurette la *Iliada* es una travesía “más háptica que óptica”, aserción que es fundamentada explicando que cuando Riegl construyó la categoría de “háptico”, lo hizo teniendo en cuenta que para que esa sinergia visual-táctil descrita

más arriba se produjese, el punto de observación debería ubicarse cerca de lo observado. Son hápticas, de este modo, las innumerables imágenes –a la manera de planos cortos y con pérdida de las referencias espaciales– de “manos de suplicantes que abrazan rodillas y acarician barbas, lágrimas derramadas, lanzas que atraviesan cráneos e hígados, los dedos de Aquiles que rasgúan la cítara”, así como la descripción del escudo que Hefesto fabrica para Aquiles y tantas otras imágenes ofrecidas al lector. Aunque la continuidad de la *in medias res* y de la imaginería háptica se ve de vez en cuando interrumpida por comparaciones con escenas ajenas a la línea espacio-temporal de la narración, insertas en ésta no sólo para dar al lector un descanso en medio de la violencia, sino también “ofrecerle un oasis óptico”, la poesía de Homero “es háptica”, concluye el autor.

Lucrecio es la figura central del tercer capítulo (y la espina dorsal del libro entero), aun cuando se inicia con el relato descriptivo de un rito chino de despedazamiento cuyo fin es el de transformar al reo en un no-ser al dejar de ser y de sentirse como una totalidad orgánica dado que es esto último, o la suma de la

intero y la propiocepción, lo que informa a nuestra conciencia que somos seres vivos. Nuevamente aparece el tropo argumentativo del tacto como ineludible, dado que es el sentido clave del saberse vivo, y esto nos lleva a Lucrecio y a su obra *De rerum natura*. Siguiendo a Maurette, este texto, un tratado sobre la naturaleza escrito en forma de poesía en el S. I a.C. y recuperado en 1417, resultaría fundacional para el nacimiento de la ciencia moderna por su “materialismo antiprovidencialista” en el que lo háptico tiene un rol central. Para Lucrecio, epicúreo que como tal creía que en el universo no había más que materia y que el alma también lo era (siendo por lo tanto perecedera), “la piedra fundamental de la existencia y de la percepción era el sentido del tacto”. Todos los sentidos eran de alguna manera hápticos (para cualquier tipo de percepción era necesaria la contigüidad material de lo percibido y el órgano percibiente, es decir, el *contacto*) y es, en palabras del mismo Lucrecio, por con-tacto (*contingo*, de *cum* + *tangere*, tocar) que opera su poesía facilitadora de la transmisión del saber secularizador que más adelante llevará a la hoguera a su lector Giordano Bruno.

Maurette afirma que “la poesía toca, empapa, contagia”, y que así contagió el texto de Lucrecio a la Europa renacentista con su materialismo y su valoración de lo háptico.

El cuarto capítulo reúne textos en los que lo háptico se muestra casi desbordante, debido a que todos ellos tematizan el beso. El autor propone bosquejar “una posible filematología (de *filema*, la voz griega para decir “beso”)” y en clave exploratoria sobre las relaciones entre el *filema* y el *logos* nos transporta desde el 2011 y los recuerdos de Larry David en la revista *Rolling Stone* sobre el miedo al primer beso, hasta el Renacimiento, momento en que “poetas y pensadores se ocuparon de este tema más que en ningún momento de la historia occidental” porque “durante los siglos XV y XVI la cuestión del tacto pasó a un primer plano”. Es que el beso es la práctica háptica total: en el beso erótico hay superficies dérmicas y mucosas en contacto, en movimiento y en fricción, y la interocepción se presenta en forma de descargas eléctricas en todo el cuerpo. La referencia literaria a una actividad con semejante índice de “hapticidad” difícilmente no resultase en que la pregnancia de lo háptico en los

múltiples niveles de sentido llegara a producir su propio género poético: Maurette relata cómo el poeta conocido como Johannes Secundus creó en el siglo XVI el *basium* (literalmente: beso), “una pieza lírica corta, que sin exigir un verso específico combina distintas posibilidades para crear ritmos y cadencias que emulan el acto mismo de besar” en el que el tema obligado es, por supuesto, el beso. Más tarde el *basium* “se convierte en un género estándar de la poesía lírica y es traducido a lenguas vernáculas”; grandes poetas como Ronsard, Du Bellay, Monteverdi y Shakespeare incursionarán en él y la moda llegará hasta el Romanticismo. Pero el *basium* no volverá a ser lo que fue durante el Renacimiento, punto de la historia en que lo háptico fue celebrado en medio de la recuperación del materialismo de Lucrecio.

El tratamiento dado a lo háptico por la filosofía es el tema del quinto capítulo. Para Maurette, si durante el Renacimiento fueron los poetas, artistas y humanistas italianos quienes más abordarían la problemática de lo háptico, en los siglos siguientes sería entre los pensadores y filósofos franceses donde se situaría el epicentro de estas reflexiones.

Pero tematizar lo háptico desde la filosofía presenta unas dificultades mayores a las de hacerlo desde las artes y las prácticas estéticas; la filosofía implica la abstracción, la toma de distancia. Para “ver” hay que alejarse y lo háptico, al darse en el interior del cuerpo, no se ve; teorizar sobre lo háptico necesita de un enunciadador que no tema dar lugar en su discurso a sus propios fenómenos intracorporales e invisibles. El autor asegura que hay una “idiosincrática fijación de ciertas tradiciones intelectuales francesas con el tacto” y que el pensamiento atomista y epicúreo y luego la obra de Lucrecio fueron recibidos en Francia “con menos pruritos que otros países europeos”, por lo que para mitades del siglo XVII, esta corriente ya formaba parte “del torrente sanguíneo de la cultura francesa”. A continuación narra cómo este materialismo que habilitó al abordaje del tacto se hace presente en la obra de varios pensadores franceses como Pierre Gassendi, Hercule Cyrano de Bergerac, Denis Diderot, etc. y finalmente elige centrarse en Michel Henry, un fenomenólogo de fines de siglo XX. Henry advirtió que desde el sensualismo de Condillac a la fenomenología de Merleau-Ponty se cometió el

error de “no reconocer que existe una instancia previa a la sensibilidad”, que es la autoafectación, o la capacidad de autopercibirnos como materia viva *potencialmente* sensible, móvil, etc., mencionada en el primer capítulo.

El sexto y último capítulo explora las representaciones sobre el gran órgano de lo táctil: la piel. Estas representaciones pasaron de abonar la creencia en que la piel era sólo el envoltorio de un receptáculo donde habitaba un alma que era esencia de lo humano (y las anomalías dérmicas eran sólo problemas de índole estética), hasta modificarse por completo con la constatación, durante la “revolución anatómica” que fue parte de las grandes transformaciones del Renacimiento, del hecho de que la piel era un órgano complejo, con funciones, “conectado con el interior del cuerpo por venas, nervios y tejidos y, como tal, susceptible de enfermedades”. El impacto del descubrimiento se hizo visible en innumerables textos y obras de arte de entre los que Maurette selecciona un conjunto heterogéneo pero con un denominador común: todos ellos anuncian la modernidad o son muestra acabada de esta. Thomas Browne y sus recuerdos de anatomista en

Oxford, Leonardo y sus dibujos del cuerpo humano, Hugo von-Hoffmanstahl y su célebre “Carta”, Marinetti y sus escritos sobre “el tactilismo”, en todo se transluce que hay una nueva manera de concebir al ser humano y que “aquella creencia atávica del pensamiento occidental en el interior del cuerpo, inaccesible a los sentidos, intangible, es una creencia falsa. Nuestra naturaleza, nuestra esencia, si es que existe algo semejante, es la superficie misma. Y la superficie es la piel”.

Ese mismo capítulo comienza con un párrafo sobre la circulación de las ideas (los textos) y la manera en que cosmovisiones y paradigmas devienen transgeneracionales y atraviesan las épocas. Esto es, finalmente, parte importante de lo que Maurette muestra al lector de los seis ensayos: cómo la visión del mundo de los atomistas y los epicúreos trasciende, con el texto de Lucrecio como impulsor, el paso del tiempo y las resistencias que le opone el paradigma platónico-aristotélico, hasta llegar a la modernidad y la secularización. La historia de las tematizaciones, figuraciones y remisiones de y a lo háptico es la historia de la búsqueda de respuestas respecto de lo que hace a la especie humana ser lo que es.

Pablo Maurette refiere en el prefacio que el proceso de producción de la obra, paralelo a la realización de una tesis doctoral en literatura comparada, fue “el refugio de las constricciones que impone el discurso académico”. Libre de tales constricciones, el texto es un ejercicio estético, un armónico entrecruzamiento de fragmentos y citas de textos escritos con evidente finalidad poética a la vez que un complejo entramado de ideas claras, enunciadas con precisión en un lenguaje cotidiano, transvasado por la erudición pero nunca críptico.

En un madrigal de Claudio Monteverdi compuesto en 1619 sobre un poema de Giovanni Battista Guarini, el poeta se lamenta de la escisión entre los placeres

que los labios del ser amado pueden brindar: o se escucha lo que estos profieren, o se los besa. Y fantasea: “qué suave armonía harían, o dulces besos, o queridas palabras, si fuesen capaces de brindar sus placeres ambos al mismo tiempo, besando las palabras y razonando los besos”. La escritura de Maurette logra todo lo necesario para que en la recepción de su texto se produzca un efecto de síntesis similar al deseado por Guarini, un “contagio” del conocimiento a través de los efectos encantadores de la función poética, tal como Lucrecio lo hubiese querido.

Carina Perticone
UNA

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Para ser evaluados por al menos un árbitro externo al Comité Académico, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve curriculum.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua. La revista no cobra por publicar artículos.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos deberán presentarse en un documento Word escrito en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un abstract de la misma extensión y de tres a cinco keywords. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o

subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

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

b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245)). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
 - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carrol 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
 - 2.2.- Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
 - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricoeur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

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

Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics*

and Art Criticism, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si lo hubiere:

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

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

c) Criterios de evaluación

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

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitárcele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el correspondiente *Instructivo para la confección de referatos*: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

