



BOLETÍN DE ESTÉTICA

**UT PICTURA DECADENTIA:
HUYSMANS COMO CRÍTICO
DE ARTE**

MARIANO SVERDLOFF

ESTUDIOS CRÍTICOS:

**CÓMO PENSAR LAS
VANGUARDIAS HOY**

KARLHEINZ BARCK

**LA TAREA DE LA CRÍTICA DE
ARTE: LA LECTURA DE
BENJAMIN DEL
ROMANTICISMO ALEMÁN**

FLORENCIA ABADI

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO V | NOVIEMBRE 2009 | N° 12

ISSN 1668-7132

SUMARIO

Mariano Sverdloff

Ut pictura decadentia: Huysmans como crítico de arte.

De los impresionistas al Cristo de Grünewald

Pág. 3

Estudios críticos

Karlheinz Barck

Cómo pensar las vanguardias hoy

Pág. 51

Florencia Abadi

La tarea de la crítica de arte: la lectura de Benjamin del Romanticismo alemán

Pág. 65

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 12

NOVIEMBRE 2009

ISSN 1668-7132

UT PICTURA DECADENTIA: HUYSMANS
COMO CRÍTICO DE ARTE.
DE LOS IMPRESIONISTAS AL CRISTO DE
GRÜNEWALD

MARIANO SVERDLOFF

Ut pictura decadentia: Huysmans como crítico de arte. De los impresionistas al Cristo de Grünewald *

Mariano Sverdloff
UBA-CONICET

Resumen

El presente trabajo estudia las diversas etapas de la crítica pictórica de Joris Karl Huysmans: Impresionista, Simbolista y Católica. En cada una de éstas se reformula el modo en el que la palabra escrita lee a la pintura; paradójicamente, en el momento en que el lenguaje pictórico comienza a autonomizarse de la literatura, Huysmans retorna, para interpretar los cuadros de Degas, Redon o Cézanne, el viejo tópico horaciano del *ut pictura poesis*. En tal interpretación ocupa un lugar central la alegoría: procedimiento de lectura que permite asignarle un sentido a la pintura, pero también a una Tercera República que se considera, precisamente, decadente. Tanto la *allégorie hiératique* de Moreau como la *symbolique du moyen âge*, son, entonces, respuestas a la crisis del símbolo romántico y permiten acercarse a un contenido espiritual que va más allá de las premisas positivistas del naturalismo: la alegoría, ya sea como expresión de un mundo onírico subjetivo o bien como escritura sagrada, es el modo mediante el que Huysmans expresa e intenta superar el nihilismo de *fin-de-siecle*.

* Esta contribución al estudio de la crítica de arte de Huysmans es la segunda que se publica en el *Boletín de Estética*: el primer trabajo es “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans”, de Valeria Castelló-Joubert, *Boletín de Estética*, N°5, junio 2008 (<http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.5.pdf>). Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a Ana Lía Gabrieloni, pues el seminario “*Ut pictura poesis*. Estudio histórico y crítico de las relaciones entre la literatura y la pintura”, que dictó en la Universidad Nacional de La Plata, me resultó sumamente útil para pensar las relaciones entre literatura y pintura en la obra de J.K. Huysmans

Palabras clave

Huysmans – Decadencia - Crítica de arte

Ut pictura decadentia: Huysmans as an Art Critic. From Impressionists to Grünewald's Christ**Abstract**

This paper examines the different periods in Joris Karl Huysmans' art criticism: Impressionist, Symbolist and Catholic. In each of these periods the way the written word interprets visual art changes: paradoxically, in an historical moment in which pictorial language starts becoming autonomous from literature, in order to read Degas, Reson or Cézanne's paintings, Huysmans returns to Horace's topos *ut pictura poesis*. In such interpretation, allegory has a key place: it is a reading procedure that allows to give meaning not only to the painting, but to the Third Republic –which is in fact considered decadent- as well. Both Moreau's 'allegorie hiératique' and the 'symbolique du moyen âge' are, consequently, answers to the crisis of the romantic symbol, and allow Huysmans to approach a spiritual content that goes beyond naturalism's positivist premises: allegory, whether considered as an expression of a subjective oniric world or as a holy scripture, is the way through which author of *À rebours* expresses and tries to overcome the nihilism of *fin-de-siècle*.

Keywords

Huysmans - Decadentism - Art Criticism

I

Huysmans, paradójicamente un escritor cuyo nombre se asocia a la pintura impresionista y simbolista, trató con obstinación a lo largo de toda su obra literaria de reafirmar los poderes de la literatura sobre la pintura, de la palabra sobre la imagen. Si, como dice Merleau-Ponty, toda teoría de la pintura es una metafísica, veremos que la crítica pictórica del autor de *À rebours* está íntimamente relacionada con los modos de comprensión de la realidad que implican los diversos momentos de su poética: la lectura de la pintura que hace Huysmans atestigua el paso de una observación naturalista del *milieu* social a una interrogación por los contenidos ocultos que estarían más allá de esa realidad material “científicamente” descrita. Toda la crítica pictórica huysmansiana, fundamentalmente a partir de los ensayos recogidos en *Certains* (1889), no es más que un largo desciframiento de la pintura considerada como signo y re-presentación. Huysmans, en los inicios de su producción crítica (por ejemplo en los salones de 1880 y 1881, compilados en *L'Art Moderne*), se permite puras descripciones no alegóricas en las que los efectos estilísticos de esa prosa que tanto apreciaban Pissarro y Manet sirven para transponer las intensidades materiales de las telas impresionistas: luz, color, movimiento¹. Pero ya entonces es posible apreciar esta tendencia hacia la

¹ Huysmans elogia en *L'Art Moderne* a Degas y Manet, pues muestran a la “la vie en mouvement” (Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, París, Stock, 1903, p. 44). En otro pasaje se pondera el uso de la luz de Degas: “Puis, quelle étude des effets de la lumière! — je signale à ce point de vue, une loge, au pastel, une loge vide touchant à la scène, avec le rouge cerise d'un écran à moitié levé et le fond purpurin plus sombre du papier de tenture; un profil de femme se penche, au balcon, au-dessus, regardant les cabots qui jappent; le ton des joues chauffées par la chaleur de la salle, du sang monté aux pommettes, dont l'incarnat, ardent aux oreilles encore, s'atténue aux tempes, est d'une singulière exactitude dans le coup de lumière qui les frappe” (*Ibid.*,

interpretación “literaria” de la pintura, que es el común denominador que existe entre la crítica de las etapas simbolista y católica. Estas dos etapas se distinguen entre sí por el modo de interrogar el símbolo pictórico: se trata del paso de una retórica de la imprecisión, simbolista en el sentido que René Ghil le da al término en *Traité du verbe*, a un sistema de lectura que, apoyado en las Escrituras, interpreta en términos alegórico-cristianos la arquitectura y la pintura sacros. Si la Salomé de Gustave Moreau fascina a Des Esseintes porque sugiere un sentido misterioso que debe ser descripto por un lenguaje que, a mitad de camino entre el esoterismo y la iconología, se remonta a las fuentes míticas de una historia intuida, pero no documentada (Salomé es el símbolo, con sentido turbador y confuso, de la Inmortal Histeria); si el pintor James Abbott McNeill Whistler provoca un indefinible encantamiento que solamente puede ser comparado con los poemas de Paul Verlaine o si Odilon Redon da forma en sus telas a un nuevo tipo de monstruo, de sentido inaudito, que recupera en una clave moderna y científica (recordemos que las pinturas de Redon re-

pp. 131-2). En el Salón de 1879, Huysmans hace una defensa del impresionismo como método descriptivo de la modernidad: “En attendant qu’un homme de génie, réunissant tous les curieux éléments de la peinture impressionniste, surgisse et enlève d’assaut la place, je ne puis trop applaudir aux tentatives des indépendants qui apportent une méthode nouvelle, une senteur d’art singulière et vraie, qui distillent l’essence de leur temps comme les naturalistes hollandais exprimaient l’arôme du leur; à temps nouveaux, procédés neufs. C’est simple affaire de bon sens” (*Ibid.*, p. 15). Asimismo, se defiende la acuarela porque “La vérité est qu’aujourd’hui chacune de ces façons de peindre correspond plus directement à l’une des diverses faces de l’existence contemporain” (*Ibid.*, p. 274). A Cassatt, por su realismo, se lo compara con Dickens (*Ibid.*, p. 257). También se elogian Pissarro, Raffaelli y Gauguin; de este último Huysmans afirma que “Je ne crains pas d’affirmer que parmi les peintres contemporains qui ont travaillé le nu, aucun n’a encore donné une note aussi véhémement, dans le réel” (*Ibid.*, pp. 262-3). Para la relación entre los impresionistas y Huysmans, asimismo, cf. Cevalco, George, A., “J.-K. Huysmans and the Impressionists”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2. (December, 1958), p. 203.

producían formas que podían por primera vez verse al microscopio) los bestiarios medievales², Huysmans, en su etapa católica, por el contrario, puede darle un sentido unívoco a los cuadros y objetos de arte que interpreta, y contestar de modo perfectamente argumentado qué significan las representaciones de los *vitreaux* de la catedral de Saint-Germain-l’Auxerrois, o cuál ha sido el motivo por el que Fra Angelico no utilizó colores pasteles en su *Coronación de la virgen*³. El autor de *En route y Sainte Lydwine de Schiedam*, más interesado en una interrogación literaria que en una apreciación puramente formal de la pintura, jamás entendió del todo las implicancias que para la historia de la pintura tuvo la técnica impresionista: las apreciaciones acerca del uso del color o la luz recogidas, por ejemplo, en las páginas de Théodore Duret tienen un gusto innegablemente formalista al lado del crudo naturalismo que expresa Cyprien Tibaille, el pintor de *En menage y Les Soeurs Vatar*, quien considera al realismo como expresión de los “vicios” de la modernidad⁴. A la descomposición del tema

² Moreau, cf. Huysmans, J.-K., *Romans I*, París, Robert Laffont, 2005, pp. 623-30 y *L’Art moderne, op. cit.*, 1903, p. 294; Redon y Whistler, cf. Huysmans, J.-K., *Certains*, París, Stock, 1898, pp. 137-156 y 63-73 respectivamente.

³ Huysmans, J.-K., *Trois églises et trois primitifs*, París, Plon, 1908, pp. 39-84.

⁴ “C’était d’ailleurs un homme [Cyprien Tibaille] dépravé, amoureux de toutes les nuances du vice, pourvu qu’elles fussent compliquées et subtiles. Il avait, à la grâce de Dieu, aimé des cabotines et des gaillons. Frêle et nerveux à l’excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés, il était arrivé à ne plus rêver qu’à des voluptés assaisonnées de mines perverses et d’accoutrements baroques. Il ne comprenait, en fait d’art, que le moderne. Se souciant peu de la défroque des époques vieilles, il affirmait qu’un peintre ne devait rendre que ce qu’il pouvait fréquenter et voir; or, comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles. [...] Son art se ressentait forcément de ces tendances. Il dessinait avec une allure étonnante les postures incendiaires, les somnolences accablées des filles à l’affût et, dans son oeuvre broyée à grands coups, éclaboussée d’huile, sablée de coups de pastel, enlevée souvent d’abord comme une eau-forte, puis reprise sur l’épreuve, il arrivait avec des fonds d’aquarelle, balafrés de martelages furieux de couleurs, s’invitant, se cédant le pas ou se fondant, à une intensité de vie furieuse, à un rendu d’impression inouï” (Huysmans, J.-K., *Romans I, op. cit.* p. 148).

pictórico, esto es, a la crisis de la mimesis, que es la crisis de la relación con la literatura iniciada por el impresionismo, Huysmans la interpreta, según los términos de su particular lectura sintomatológica de la modernidad, como una denuncia del mundo de la burguesía filisteo “americanizada”. El *mythe phenocéntriste*, como lo llama Vouilloux, de la pureza perceptiva, que los impresionistas habían tomado de Ruskin y que en la escritura llamada “impresionista” (Goncourt, el mismo Huysmans) inaugura toda una retórica de lo visual⁵ que según se suponía transponía a la letra la percepción inmediata del ojo, es convertido en un diagnóstico sobre la modernidad descarriada. El “ojo inocente” de los impresionistas es para Huysmans un ojo enfermo. La crítica pictórica de Huysmans transpone a la letra la liberación de la línea y el color a la que propenden las nuevas tendencias pictóricas de fin de siglo (liberación que, sin embargo, al afirmar los poderes de la pintura como lenguaje autónomo, hacen difícil el reconocimiento de un contenido predicable en términos literarios, conceptuales), a través de un doble movimiento de descripción e interpretación. Si, por un lado, sirviéndose de la metonimia y de la metáfora, Huysmans transpone los matices de los cuadros impresionistas y el misterio de los lienzos simbolistas en un lenguaje rico en colores y modulaciones sinestésicas, por el otro, interpreta el contenido de esos cuadros en términos alegóricos. De este modo, el lenguaje de Huysmans se sitúa de una forma peculiar ante el problema de la traducción de dos sistemas semióticos *a priori* heterogéneos, el de la pintura y la literatura⁶: su respuesta revela una toma posición que excede, como veremos, la simple crítica de la pintura. Dicha traducción implica para Huysmans una acusación al tiempo que le ha tocado vivir: así, por ejemplo, si Degas pinta desnudos femeninos, es

⁵ Vouilloux, Bernard, “L’impressionisme littéraire: une revision”, *Poétique* 121 (febrero 2000), p. 76. Dice Huysmans de Manet: “Il peint, en abrégant, la nature telle qu’elle est et telle qu’il la voit” (Huysmans, J.-K., *L’Art moderne*, op. cit., p. 45).

⁶ Cf. Vouilloux, B., *L’impressionisme littéraire: une revision*, op. cit., pp. 84-5.

porque pretende humillar a la mujer decimonónica exhibiendo su obscenidad⁷. Una aserción como ésta se comprende a la luz de la posición antimoderna de Huysmans, posición ciertamente paradójica desde el momento que ella misma es moderna tanto en su actitud espiritual como en sus medios de expresión. Dentro de tal posición ocupa un lugar fundamental el tratamiento del fragmento. Los detalles de lo moderno registrados por la observación naturalista en textos como los *Croquis parisiens* no pueden ser compaginados en un pensamiento articulado, hecho que, como veremos, está íntimamente relacionado con el uso que hace Huysmans de la alegoría. Como dice Vladimir Jankélévitch⁸, la mirada decadente opera por disyunción y no por articulación, y es precisamente a través esta disyunción que Huysmans interpreta a la modernidad de la Tercera República como un tiempo caído. Continuator de la venerable tradición de la lectura retórica de la pintura que se inicia con Simónides de Ceos, se afirma en el Renacimiento y continúa hasta el Romanticismo, Huysmans piensa la descomposición del tema clásico de la pintura como a la yuxtaposición horaciana del *somnia aegri*: será precisamente a esos

⁷ En *Certains* (op. cit., p. 23) se lee que “M. Degas qui, dans d’admirables tableaux de danseuses, avait déjà si implacablement rendu la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts, apportait, cette fois, avec ses études de nus, une attentive cruauté, une patiente haine. // Il semblait qu’excédé par la bassesse de ses voisinages, il eût voulu user de représailles et jeter à la face de son siècle le plus excessif outrage, en culbutant l’idole constamment ménagée, la femme, qu’il avilit lorsqu’il la représente, en plein tub, dans les humiliantes poses dessoins intimes.” En este punto, como en tantos otros, la actitud de *Certains* contrasta con la de *L’Art moderne*, donde se dice: “M. Degas est passé maître dans l’art de rendre ce que j’appellerais volontiers la *carnation civilisée*. Il est passé maître encore dans l’art de saisir la femme, de la représenter avec ses jolis mouvements et ses grâces d’attitude, à quelque classe de la société qu’elle appartienne” (Huysmans, J.-K., *L’Art Moderne*, op. cit., p. 14).

⁸ Jankélévitch, Vladimir, “La décadence”, en: Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 44-50.

somnia a los que intentará interpretar la crítica huysmansiana en su etapa decadente-simbolista⁹.

II

A diferencia del pintor romántico, los pintores que describe Huysmans se sirven de un lenguaje pictórico que ya no es universal, sino individual, asocial y subjetivo¹⁰. El contraste salta a la vista si comparamos los textos de Huysmans sobre Moreau o Degas con el retrato que hace Baudelaire de Delacroix. En un texto de 1863, Baudelaire, retomando el sumamente transitado *tópos* del *ut pictura poesis* de la equivalencia entre la retórica de la literatura y la pintura, dice que la

⁹ Simónides de Ceos formuló la famosa sentencia: “La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. Para la historia del tópico del *ut pictura poesis*, cf. Gabrielsoni, 2004; García Berrio, 1998 y Baker-Smith, Dominic, “Literature and the visual arts” en Coyle, M., Garside, P., Kelsall, M., Peck, G., *Encyclopaedia of Literature and criticism*, London, Routledge, 1991. Horacio, en su *Ars poetica*, para ilustrar cómo es una obra que transgrede los cánones establecidos, habla de una pintura hecha de elementos sorpresivamente yuxtapuestos, tales como una cabeza humana unida a un cuello de caballo, figura a la que a su vez compara con los sueños de un enfermo (*aegri somnia*).

¹⁰ Para Huysmans, la pintura de Moreau implica una total originalidad, así como un rechazo absoluto de su época por parte del pintor. Es por eso que Moreau sólo puede ser comparado a Baudelaire, Flaubert y Goncourt: “Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C’est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l’extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. [...] Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable. La seule analogie qu’il pourrait y avoir entre ces oeuvres et celles qui ont été créées jusqu’à ce jour n’existerait vraiment qu’en littérature. L’on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l’on ressent lorsqu’on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le Rêve dédié, dans les Fleurs du Mal, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire” (Huysmans, J.-K., *L’Art Moderne*, op. cit., 1903, pp. 152-53).

imaginación de Delacroix es universal porque maneja con precisión un lenguaje cuyos modelos son literarios (se ha inspirado en Homero, Virgilio, Ossian)¹¹ y cuya ley constructiva es comparable a la de la retórica y la prosodia¹². Incluso se afirma que el respeto de ciertas normas es necesario para conseguir la originalidad: es obvia la nota dieciochesca en esta definición del oficio del pintor¹³. Delacroix es un hombre de genio porque es universal y su universalidad reside en el diccionario que le permite traducir los grandes momentos del texto

¹¹ Baudelaire, Charles, *Critique d’art suivi de Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois ; présentation de Claire Brunet, Gallimard, Paris, 1992, p. 406.

¹² “Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l’organisation même de l’être spirituel; et jamais les prosodies et les rhétoriques n’ont empêché l’originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu’elles ont aidé l’éclosion de l’originalité, serait infiniment plus vrai” (Baudelaire, C., op. cit., pp. 409-410).

¹³ Para Baudelaire, nada hay de “decadente” en Delacroix, como se explicita en la comparación con Hugo en el texto del Salón de 1846: “M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu’inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d’alignement et de contrastes uniformes. L’excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l’antithèse, toutes les tricheries de l’apposition. C’est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l’institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d’une voix prophétique: ‘Tu seras de l’académie!’ Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses oeuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l’insolence accoutumée du génie” (*Ibid.*, p. 91). Cf. al respecto Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain, Tecnos, Madrid, 2002, pp. 163-64.

histórico, literario, religioso o mitológico¹⁴. Por otra parte, al ser un hombre refinadamente mundano, vive fascinado por esa modernidad que encontrará un lugar tan célebre en el texto sobre Constantin Guys, donde Baudelaire sostiene que toda época accede a lo bello universal a través de lo bello particular, precediendo de su propia historicidad. No nos referiremos aquí a la compleja relación de Baudelaire con lo moderno: simplemente diremos que si para Baudelaire el lenguaje pictórico, que tiene tan íntima relación con los clásicos de la literatura, sirve para capturar ese “ahora” perpetuamente evanescente propio de la temporalidad moderna, para Huysmans la verdadera obra de arte implica un rechazo de la historia en nombre del espíritu y el sueño. Y este sueño, que en la etapa decadente de Huysmans es el de los pintores simbolistas, debe ser traspuesto a la literatura mediante un nuevo lenguaje que ya no es el de un diccionario universal ni mucho menos el del habla cotidiana (asimilado, como en Mallarmé, a los intercambios económicos¹⁵). Es necesario, en este punto, introducir tres nociones fundamentales de las teorías románticas, pues la posición de Huysmans solamente se comprende a la luz de su puesta en crisis. La primera noción (estrictamente hablando previa al romanticismo, pero que tendrá grandes influencias en las diferentes variantes de la *Naturphilosophie* de principios del siglo XIX) es la de Shaftesbury, para quien la obra de arte puede ser interpretada como un símbolo de la naturaleza, precisamente porque operan en ambas las mismas fuerzas: hay, desde este punto de vista, una analogía profunda entre el trabajo de la naturaleza, interpretada como una divinidad creadora, y el artista que da forma a su obra¹⁶. La segunda noción

es la diferencia, fundamental durante el romanticismo y todavía operante a fin de siglo, entre alegoría y símbolo¹⁷: mientras que la primera “representaría” un concepto universal por medio de un significante particular arbitrario que permite que el sentido se revele, como si dijéramos, en dos tiempos al producirse el reemplazo del significante por el concepto abstracto representado, el segundo “sería” la interpenetración instantánea de finito e infinito (“en el símbolo el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de mediación”)¹⁸. La alegoría sería una opera-

1943, p. 297.

¹⁷ Como muestra Gamboni, esta oposición era central tanto en la crítica pictórica como en la literatura de fin de siglo: “En 1889, un critique anonyme de l’*Edinburgh Review* donne une bonne formulation de l’opposition entre *symbole* et *allégorie* en écrivant au sujet du ‘récent symbolisme pictural’ qu’il ‘conçoit les formes et les substances qu’il peint non pas comme de simples emblèmes, reliés de manière arbitraire (en vertu de la tradition de l’allégoriste) aux abstractions qu’il représente, mais comme possédant des congruités inhérentes avec les images intellectuelles dont elles sont la signature autographe. La même opposition a été située d’emblée au coeur des débats sur la définition et la nature du symbolisme littéraire. En 1887, Verhaeren distingue le symbole actuel du symbole classique en déclarant que le premier va du concret à l’abstrait au lieu d’aller de l’abstrait au concret. En 1891, la question est soulevée par plusieurs des interlocuteurs de Jules Huret: Charles Morice dénonce la ‘confusion perpétuelle entre l’allégorie et le symbole’ et traite Moréas d’allégoriste; Maeterlinck rejoint son compatriote Verhaeren en opposant le ‘symbole *a priori*’ et ‘de propos délibéré, qui ‘part d’abstraction et tâche de revêtir d’humanité ces abstractions’, à un symbole ‘plutôt inconscient’ qui ‘naît de toute création géniale d’humanité’; quant à Mallarmé, il ne parle pas d’abstraction mais d’‘état d’âme’ et décrit comme un mouvement double ‘le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements’” (Gamboni, Dario, “Le ‘symbolisme en peinture’ et la littérature”, *Revue de l’Art*, 1992, p. 17).

¹⁸ Creuzer, en Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, versión castellana de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, p. 157. Para la diferencia entre “ser” en el símbolo y “representación” en la alegoría también cf. Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, trad. de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1991.

¹⁴ Nótese que Huysmans abomina de los grandes temas históricos y mitológicos de la pintura. (Cf. en los Salones de 1879 y en el oficial 1880 la crítica al nacimiento de Venus y a las escenas patrióticas, particularmente las de la Revolución.)

¹⁵ Cf. Mallarmé, Stéphane, “Crise de vers”, en *Oeuvres Complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry), Gallimard, París, 1970.

¹⁶ Cf. Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, trad. Eugenio Imaz, México, FCE,

ción meramente lingüística (un significante singular remite a otro más general), mientras que en el símbolo se daría una fusión, una relación de implicación absoluta entre el elemento lingüístico singular y una totalidad de naturaleza no lingüística (veremos que en la interpretación que hace la mirada decadente del símbolo simbolista retornan características de la alegoría). La tercera noción es la correspondiente a la belleza como mediación entre el reino de la naturaleza (necesidad) y el del yo (libertad); una de sus formulaciones más representativas es la del *Más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, texto que, al postular la necesidad de una “nueva mitología” que concilie arte y filosofía, retoma la *Crítica del Juicio*, en la que Kant habilitaba la posibilidad de contemplar a la naturaleza como un ser de acuerdo a fines y conciliaba por tanto los mundos de la razón y del entendimiento, del nómeno y del fenómeno. Se trata de la unión del *bonum* de la libertad con el *verum* del entendimiento a través del *pulchrum* de la obra de arte, que de este modo deviene manifestación *sensible* de una libertad que como tal pertenece al mundo *suprasensible*¹⁹. La literatura de Huysmans escenifica una puesta en crisis de estos supuestos románticos: ahora la naturaleza es percibida como ciega y desprovista de finalidad y los contenidos espirituales parecen no poder manifestarse de modo claro, perdiéndose en lo indefinido. Huysmans ya no puede leer, como Michelet, la Vida, la Inmortalidad y la Solidaridad en el mar²⁰, sino que se detiene en una vaga contem-

¹⁹ Cf. Frank, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, trad. de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal, 2004.

²⁰ “L’Océan est une voix. Il parle aux astres lointains, répond à leur mouvement dans sa langue grave et solennelle. Il parle à la terre, au rivage, d’un accent pathétique, dialogue avec leurs échos; plaintif, menaçant tour à tour, il gronde ou soupire. Il s’adresse à l’homme surtout. Comme il est le creuset fécond où la création commença et continue dans sa puissance, il en a la vivante éloquence; c’est la vie qui parle à la vie. Les êtres qui, par millions, milliards, naissent de lui, ce sont ses paroles. La mer de lait dont ils sortent, la féconde gelée marine, avant même de s’organiser, blanche, écumante, elle parle. Tout cela ensemble, mêlé, c’est la grande voix de l’Océan. //Que

plación melancólica ante el contaminado río Bièvre, desecho de la explotación de la técnica industrial capitalista²¹. Opuesto al mundo cuantificable burgués, se erige el de la “sensación decadente”; a esta sensación se le quisiera hacer decir algo suprasensible, pero por más que se la rarifique, se la condense y se la destile, el dandy decadente nunca logra más que un tenue aroma, una confusa evocación; jamás consigue, para decirlo en términos kantianos, una mediación entre el fenómeno y el nómeno. Los licores del órgano de boca, los incienso que humean de los cuadros de Moreau, revelan esa instancia previa al concepto que quisiera acercarse al sentido de una correspondencia baudelaireana o bien a la escritura de la sensación de Rimbaud, pero que siempre queda a mitad de camino, en un tornasol indefinido, en un perfume inasible, como una *nuance* del *ars* poética de Verlaine. Se trata un déficit de la experiencia, que es también una pérdida del objeto. Para la mirada decadente, lejos de haber una interpenetración entre finito e infinito, más bien lo que hay es una tajante división entre un sentido informulable y una materia rebelde a la configuración espiritual; si el símbolo romántico era, precisamente en virtud de su ambigüedad, infinitamente productivo, el símbolo decadente es estéril: es interrogado una y otra vez porque su respuesta nunca satisface del todo. Cortado el lazo orgánico con la realidad trascendente de la

dit-il? *Il dit la vie*, la métamorphose éternelle. Il dit l’existence fluide. Il fait honte aux ambitions pétrifiées de la vie terrestre. // Que dit-il? *Immortalité*. Une force indomptable de vie est au plus bas de la nature. Combien plus au plus haut, dans l’âme! // Que dit-il? *Solidarité*. Acceptons le rapide échange qui, dans l’individu, existe entre ses éléments divers. Acceptons la loi supérieure qui unit les membres vivants d’un même corps: humanité. Et, au-dessus, la loi suprême qui nous fait coopérer, créer, avec la grande Ame, associés (dans notre mesure) à l’aimante Harmonie du monde, solidaires dans la vie de Dieu” (Michelet, Jules, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983, p. 316).

²¹ Se lee en *La Bièvre*, breve prosa incluida en *Croquis Parisiens*: “La nature n’est intéressante que débile et navrée. (...) Au fond, la beauté d’un paysage est faite de mélancolie...” (Huysmans, J.-K., *Croquis Parisiens*, Paris, Henri Vaton, 1880, p. 55).

naturaleza, sin referencia a un mundo histórico que es el de una modernidad a la que se detesta y sin el marco más o menos establecido de una retórica clásica, la decadencia no tiene una instancia exterior a la subjetividad en la cual anclar su significado. Como diría Jankélévitch, el pecado de la conciencia decadente es la *noésis noéseos*: el tomarse a sí misma por objeto²²; es por eso que la crítica de arte deviene sintomatología y termina encontrando su propia neurosis en los objetos sobre los cuales reflexiona. La subjetividad decadente sólo se refiere a sus propias representaciones, pero desearía referirse a otra cosa: ésa es la clave de su malestar. Y la pintura es, precisamente, uno de los teatros privilegiados en los cuales se escenifican estas tensiones.

III

Así explica un comentarista la interpretación que hace Merleau-Ponty de la relación de Cézanne con los pintores de su época:

Thus, Merleau-Ponty takes what was a long-standing artistic battle – between those who construed the *verité* of painting in terms of naturalism and those who found it in the expression of an inspired creative mind– and raises it to the level of competing metaphysical systems. Neither system, nor the dichotomy they constitute together, will suffice as an account of the human grasp of the world. Furthermore, just as phenomenology rejected the dichotomy between realism and idealism, so Cézanne is described by Merleau-Ponty as refusing to be fixed between the poles of impressionism and symbolism, between a notion of art as rendering only appearances and a notion of art as grounded in an artist’s personal, perhaps idiosyncratic response to the world.²³

²² “Avoir pour toute alterité le Soi –qui est le monstre de Moi devenu objet de lui-même– ceci est l’une des définitions du vice” (Jankélévitch, V., *op. cit.*, p. 37).

²³ Gilmore, Jonathan, “Between Philosophy and Art”, en: Carman, T. y Hansen, M.B.N. (comps.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge U P, 2005, p. 295.

Huysmans, a diferencia de Cézanne, se debate todavía entre las posiciones “realista” e “idealista”, es por eso que, por medio de la interpección literaria de la obra pictórica, intenta pasar de una percepción puramente “material” (realista) a la lectura de un contenido “espiritual” (ideal). No es posible para la subjetividad decadente tener una experiencia no literaria del espacio, la línea y el color²⁴: la pintura es el lugar en el que la decadencia se interroga por su problemática relación con el símbolo para tratar de franquear la insalvable distancia que percibe entre el espíritu y la materia. Merleau-Ponty, en su prólogo a la *Fenomenología de la percepción*, dice que toda percepción implica un sentido, pues el mundo, al constituirse como tal en un campo fenomenal, conlleva desde el vamos una significación dada no por conceptos que organizan en un segundo momento las intuiciones sensibles, sino por la percepción misma como apertura originaria por parte de una conciencia que es proyecto en el mundo²⁵. Sobre estos supuestos, Merleau-Ponty construirá su teoría de la pintura: así, el cuadro no hace descubrir el contenido de una re-presentación, sino que muestra el nacimiento de los objetos en cuanto tales, no como datos de un espacio geométrico, sino en tanto parte de la experiencia vivida de una conciencia encarnada. De allí que cada tela, tal como se dice en *El ojo y el espíritu*, sea la creación de un mundo dotado de un sentido, pues aunque no represente nada, la pintura, en tanto ser autofigurativo, es por sí misma una experiencia significativa

²⁴ Esto es, una experiencia autónoma en el sentido que define Greenberg en *Towards a newer Laocoon*: “Painting and sculpture can become more completely nothing but a what they do; like functional architecture and machine, they *look* what they *do*. The picture or statue exhaust itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel. (...) The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count” (Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism*, Volume I: *Perceptions and Judgments 1939-1944*, Chicago, Chicago U. P., 1986, p. 34).

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Madrid, Altaya, 2000, p. 19.

del espacio que no es necesario traducir a términos conceptuales para comprender: lo visible es un determinado modo de “abrir el alma a lo que no es el alma”²⁶. En cambio, desaparecida la teleología romántica e inaccesible la religiosa, para la subjetividad decadente, que considera la facticidad como una caída, ese sentido debe ser repuesto mediante un texto interpretativo, pues la sola percepción no le basta: no hay en la subjetividad decadente una apertura hacia el mundo, sino una experiencia “bruta”, “material” y refractaria a la significación, experiencia a la que, en una “segunda instancia”, le debe ser superpuesta una lectura; tal es, como veremos más abajo, el núcleo de la alegoría decadente. La profundidad que el esteta decadente ve en el cuadro es la profundidad de una re-presentación, susceptible de una lectura literaria, es el espacio de una interrogación textual e ideológica; se trata una tridimensionalidad atiborrada de símbolos mal integrados, en la que se suceden decorados y personajes yuxtapuestos que forman como el diagrama de esa profundidad desordenada en la que se reconoce la mitología de la *névrose*. Huysmans no registra esa apertura hacia el universo sensible propia de la pintura moderna, esa liberación de la línea y el color que comienza con Cézanne y que continuará después con Klee y la abstracción. En la percepción, el esteta decadente no encuentra un Ser que, como dice Merleau-Ponty cuando habla del escultor Henry Moore, se revela a través de la espacialidad, sino la literatura neurótica de sí mismo; el cuadro es codificado como alegoría de un mundo *faisandé*. A esto se debe la constante contradicción que hay en la prosa huysmansiana entre una escritura que se acerca al lenguaje-sensación del que habla Vouilloux a propó-

²⁶ “La visión no es cierto modo del pensamiento o de la presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de lo cual solamente me cierro en mí. (...) El ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es el alma, el bienaventurado dominio de las cosas, y su dios, el sol” (Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, trad. de Jorge Romero, Buenos Aires, Paidós, p. 61).

sito de Char²⁷ y los gestos de repulsión frente a la carne – curiosamente, este singular crítico de arte que es Huysmans odia la materia y registra sus accidentes para mejor explicar su degradación. Es elocuente, en este sentido, la incompreensión de Cézanne, de cuya técnica se hace en *Certains* una lectura patológica²⁸: esa nueva configuración del espacio que la prosa huysmansiana transpone con tan sorprendentes metáforas carece de valor autónomo es más bien el síntoma de unas retinas enfermas. El esteta decadente concibe al cuadro como una amalgama inorgánica de alegorías de origen diverso. De allí la descripción de formas oníricas y vaporosas, que son como esa atmósfera cargada de presagios en la cual todos esos signos que parecen estar a punto de decir algo finalmente callan y dejan al espectador en una vaga ensoñación: cielos como el de *La comedia de la muerte* de Bresdin, atiborrados de nubes, que descienden hasta confundirse con vegetaciones de formas monstruosas.

IV

Si la mirada decadente precisa de las referencias culturales es porque es melancólica: más que el mundo presente, al que percibe como caído y afectado por la inercia como si fuera un cuerpo muerto, le interesa el pasado como reservorio de los buenos viejos tiempos²⁹. La subjetividad decadente se complace en una vaga evocación que trae, como por ráfagas

²⁷ Vouilloux, “La description du tableau: La peinture et l’innommable”, *Littérature* N°73 (febrero 1989), p. 79.

²⁸ “En somme, un coloriste révélateur, qui contribua plus que feu Manet au mouvement impressionniste, un artiste aux rétines malades, qui, dans l’aperception exaspérée de sa vue, découvrit les prodromes d’un nouvel art, tel semble pouvoir être résumé, ce peintre trop oublié, M. Cézanne” (Huysmans, J.-K., *Certains*, Paris, Stock, 1898, p. 43).

²⁹ Jankélévitch, V., *op. cit.*, pp. 52-53.

superpuestas, un recuerdo inaprensible. Su temporalidad es la del repliegue meditativo, no la del Instante de la decisión ética³⁰: la inmovilidad es el fundamento de su reminiscencia. De allí la venia, dada por una crédule mala fe, a los orígenes que relatados ingenuamente por las hagiografías están demasiado lejos para ser constatados, remembranzas cuyo equivalente en el orden subjetivo son los recuerdos personales que asaltan a Des Esseintes, un animal que hiberna nutriéndose de su propia sustancia³¹. La tradición se interroga desde el punto de vista de la neurosis, en ensoñaciones que nada tienen de plácido. La histeria es una aberrante nota al pie del texto de la Historia o el Cristianismo: un doble patológico que expande sus detalles más monstruosos. Y en tales evocaciones la mirada decadente encuentra al cuerpo torturado, emblema de su propia obsesión por la carne como enfermedad y caída. Un recurso habitual en la crítica pictórica de la etapa decadente de Huysmans es la elección de pinturas que ilustran motivos bíblicos, para regodearse una y otra vez en las escenas de tortura. Es la lectura patológica de la historia de los mártires cristianos (por ejemplo Moreau y Luyken) que habilitará luego un movimiento inverso, la lectura martiroológica-cristiana de la “patología sexual”, tal es el caso de las perversiones que Huysmans considera que están ilustradas en la obra de Rops³². La alegoría decadente se sirve de la

³⁰ Millet-Gérard, Dominique, “Théologie de la décadence”, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 171.

³¹ “Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l’hiver; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu’un narcotique. Après l’avoir tout d’abord énérvé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu’il subissait, passivement, sans même essayer de s’y soustraire” (Huysmans, J.-K., *Romans I*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 641).

³² “Forcément, M. Rops devait incarner la Possession en la femme. Et, ce-faisant, il était d’accord avec les Pères de l’Eglise, avec tout le Moyen Age, l’Antiquité même; car s’occupant des couples incriminés de magie, Quintilien écrivait déjà: ‘la présomption est plus grande que la femme soit sorcière’. Au reste, il suffit que la femme soit ensorcelée pour que l’homme qui l’approche se contamine; ‘Satan, par le moyen des

alegoría cristiana. De allí la inclusión, en la pinacoteca del vestíbulo de la mansión de Des Esseintes, de las *Persecuciones Religiosas* de Jan Luyken, conjunto de grabados que ilustraron la edición de 1685 de *El teatro sangriento o el espejo de los mártires indefensos cristianos*, o de las ilustraciones de Bresdin *La comedia de la muerte* y *La buena samaritana*. La mirada decadente hace asimismo una lectura alegórica de la pintura simbolista, como se aprecia en las *ékfrasis* de los cuadros de Odilon Redon: de este modo, ya se trate de una cabeza de estilo merovingio posada sobre una copa, de una araña que aloja en medio de su cuerpo un rostro humano o de una flor monstruosa que se abre sobre peñascos prehistóricos, cualquiera de estas *apparitions inconcevables* “representan” alegóricamente para Des Esseintes las noches de fiebre tifoidea pasadas durante su infancia³³.

En el capítulo V de *À rebours* se dice que Gustave Moreau pinta “alegorías hieráticas”³⁴. Según atestigua el diccionario Littré (1877), la pa-

femmes, attire les hommes à sa cordelle’, attestait Bodin, paraphrasant le Moyen Age qui affirme, dans toutes les déclarations de ses exorcistes, qu’il y avait cinquante femmes sorcières ou démoniaques pour un homme. // D’ailleurs, que l’on accepte ou que l’on repousse la théorie du satanisme, n’en est-il point encore de même aujourd’hui? L’homme n’est-il pas induit aux délits et aux crimes par la femme qui est, elle-même, presque toujours perdue par sa semblable? Elle est, en somme, le grand vase des iniquités et des crimes, le charnier des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices” (Huysmans, J.-K., *Certains, op. cit.*, pp. 97-8).

³³ Huysmans, Joris-Karl, *Romans I, op. cit.*, p. 641.

³⁴ “Sa filiation, des Esseintes la suivait à peine; çà et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbari; çà et là, de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix; mais l’influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible: la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurerait, dans l’art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et démêlait les sanglantes énigmes; réunissant, fondant en une seule les légendes issues de l’Extrême Orient et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inat-

labra “hiératismo” y sus derivados referían sobre todo a las ideas de lo “sagrado” y “Egipto”³⁵. Se suponía que Egipto era un mundo donde, en clara oposición al mundo racional griego y (lo que sobre todo nos interesa), al cristiano, las divinidades se manifestaban de modo inhumano y enigmático (no olvidemos que “hierático” además designaba a un tipo de escritura jeroglífica). En varios contextos Huysmans utiliza el adjetivo “*hiératique*” para referirse a una seriedad sagrada, a la vez inmóvil y misteriosa: en el texto sobre Rops compilado en *Certains* se emplea para calificar a la actitud de una esfinge³⁶. No es casual que Huysmans utilice el mismo adjetivo para referirse a los cuadros de Moreau. Pues la “alegoría hierática” de Moreau, a la que con todo derecho podríamos llamar “alegoría decadente”, escenifica a través de la indagación histórica la corrupción del sentido y la trascendencia por parte de una carne destructora: la Inmortal Histeria es un mal indefinido y aniquilador, presentado pero no desarrollado por la Biblia, del que hablarían confusamente las mitologías asiáticas³⁷. Si la pintura trasgrede sus fronteras³⁸, si Moreau se sirve del arte

tendus d'étoffes, ses hiératiques et sinistres allégories aiguisées par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs” (Huysmans, J.-K., *Romans I*, op. cit., pp. 629-30). Subrayado nuestro.

³⁵ Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1877, s.v. *hiératique*, *hiératiquement*, *hiératismo*: <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/accueil.php>

³⁶ Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, op. cit., p. 114.

³⁷ “Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout

del esmaltador, del escritor, del grabador y el lapidario y se “remonta hasta las fuentes de las tradiciones”³⁹, es para provocar en el esteta decadente el mismo efecto que Salomé en Herodes: la pintura misma seduce y confunde como las apariencias del mundo. Contrariamente a la alegoría bíblica que mediante un lenguaje claro retraduce cada detalle cotidiano al relato de la salvación y va, por tanto, de lo finito a lo infinito, la alegoría decadente se sirve de un lenguaje confuso para indagar la caída y va, en consecuencia, de lo finito a lo finito: es por eso que la alegoría decadente representa conceptos generales tales como “la Inmortal Histeria”, “la Gran Sífilis” o “la comedia de la muerte”.

Ahora bien, la interpretación alegórica de la pintura se desarrolla en tres momentos. Primero, la mirada decadente elige algún cuadro al que sitúa en una serie organizada según la lógica del coleccionista: compilación que puede ser tanto la del libro de ensayos *Certains* o la pinacoteca de Des Esseintes. Estos cuadros, que pueden ser simbolistas o, como hemos visto, alegóricos en el sentido cristiano tradicional del término, escenifican algún tema de la ciencia (el caso de Redon), la historia o la religión, tema que es leído desde una perspectiva que resalta su lado patológico e indefinible. El segundo momento es el cuidadoso relevamiento ekfrástico de la pintura, en el que siguiendo hasta cierto punto la pauta clásica se describe el escenario y el tema del cuadro. Huysmans describe a la vez la técnica y el tema, nombra metonímicamente los elementos representados (en el caso de *Salomé*

ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche” (Huysmans, J.-K., *Romans I*, op. cit., p. 626).

³⁸ Ya Baudelaire planteaba, particularmente en “L'art philosophique,” la idea de que “la principal característica de la decadencia es su intento sistemático de demoler las fronteras convencionales entre las diversas artes” (Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 163).

³⁹ Huysmans, Joris-Karl., *Romans I*, op. cit., p. 630.

dansant devant Hérode, el palacio, la misma Salomé, el eunuco y la joven que rasguea la guitarra) y los expande mediante descripciones y comparaciones (“...sobre su vestido triunfal, cosido con perlas y ramas de plata, laminado de oro, la coraza de orfebrería, de la que cada malla es una piedra, entra en combustión, entrecruza pequeñas serpientes de fuego, se agita sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como esos insectos espléndidos de élitros deslumbrantes, marmolados de carmín, punteados de amarillo aurora, jaspeados de azul aceado, atigrados con un verde de pavo real”)⁴⁰. Quizá esos sean los pasajes de mayor maestría de la prosa de Huysmans, cuando su retórica preciosista detalla las materias fastuosas o aberrantes de los cuadros y se regodea en nombrar, incluyéndolos en alambicados períodos sintácticos, elementos tales como “lapizlázuli”, “oriflés”, “jaspe” o “sardónice”; se trata de un lenguaje rico en metáforas, comparaciones, sinestesias e imágenes imprevistas, que por momentos parece anticipar los recursos de los que se sirve la trasposición literaria de la pintura abstracta⁴¹. El tercer momento es la interpretación alegórica pro-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 625. Traducción nuestra.

⁴¹ A veces, fascinado por la materialidad del cuadro, Huysmans describe *sin interpretar*. Un extraordinario ejemplo es la *ékfrasis* de un cuadro (no identificado) de Turner: “Quant au Turner, lui aussi vous stupéfie, au premier abord. On se trouve en face d’un brouillis absolu de rose et de terre de sienne brûlée, de bleu et de blanc, frottés avec un chiffon, tantôt en tournant en rond, tantôt en filant en droite ligne ou en bifurquant en de longs zig-zags. On dirait d’une estampe balayée avec de la mie de pain ou d’un amas de couleurs tendres étendues à l’eau dans une feuille de papier qu’on referme, puis qu’on rabote, à tour de bras, avec une brosse; cela sème des jeux de nuances étonnantes, surtout si l’on éparpille, avant de refermer la feuille, quelques points de blanc de gouache. // C’est cela, vu de très près, et, à distance, de même que pour le Goya, tout s’équilibre. Devant les yeux dissuadés, surgit un merveilleux paysage, un site féerique, un fleuve irradié coulant sous un soleil dont les rayons s’irisent. Un pâle firmament fuit à perte de vue, se noie dans un horizon de nacre, se réverbère et marche dans une eau qui chatoie, comme savonneuse, avec la couleur du spectre coloré des bulles. Où, dans quel pays, dans quel Eldorado, dans quel Eden, flambent ces folies de clarté, ces torrents de jour réfractés par des nuages laiteux, tachés de

piamente dicha, la lectura del cuadro como la “representación” de algún concepto general tal como la Inmortal Histeria. Allí es cuando la mirada decadente reflexiona sobre la comprensión, necesariamente confusa, de esa materialidad que la obsede. La interrogación alegórica de Huysmans recupera, al nivel de la construcción del sentido, el mismo problema que surge en los lineamientos más generales de su metafísica: la relación entre el espíritu y la carne, problema que es en términos teológicos el de la encarnación⁴². La alegoría decadente responde al problema de cómo darle significación a esa carne bruta y caída, que es por naturaleza indócil a un sentido trascendente: inadecuación que provoca las “sofisticadas pesadillas” de la contemplación decadente. Los cuadros de la pinacoteca decadente, como se dice de las estampas de Luyken, pueden ser contemplados largo tiempo y “contemplar” en el diccionario decadente es precisamente, entregarse a la multivocidad de la *delectatio morosa*⁴³.

Es posible leer, entonces, las dos *ékfrasis* de los cuadros *Salomé dansant devant Hérode* y *L’Apparition* de Moreau del capítulo V de *À rebours* como una reflexión metatextual sobre el uso que hace la alegoría decadente de la alegoría cristiana. En el primer cuadro, según el narrador, Salomé, en tanto divinidad, alcanza dimensiones sobrehumanas; Salomé bailando ante Herodes es la alegoría de la Inmortal Histeria, es el pecado mostrándose en todo su esplendor. En el segundo cuadro, *L’Apparition*, Salomé está en el costado inferior iz-

rouge feu et sillés de violet, tels que des fonds précieux d’opale ? Et ces sites sont réels pourtant; ce sont des paysages d’automne, des bois rouillés, des eaux courantes, des futaies qui se déchevèlent, mais ce sont aussi des paysages volatilisés, des aubes de plein ciel; ce sont les fêtes célestes et fluviales d’une nature sublimée, décortiquée, rendue complètement fluide, par un grand Poète” (Huysmans, J.-K., *Certains*, *op. cit.*, pp. 201-202).

⁴² Cf. Millet-Gérard, V., *op. cit.*, p. 167.

⁴³ Huysmans, J.-K., *Romans I*, *op. cit.*, p. 631.

quierdo de la tela: sin el gran loto, ya no es una diosa, sino una muchacha joven que obedece a su “temperamento ardiente y cruel”. Mientras tanto, en la parte superior derecha se destaca la cabeza de San Juan Bautista, la que ya sin cuerpo asciende en una aureola espiritual, alumbrando con una luz inmaterial ese carácter puramente creatural de la carne femenina. La aparición es, pues, el momento de la división: la retórica decadente escenifica cuerpos sin cabeza o cabezas sin cuerpo⁴⁴. De este modo, por un lado, se presenta la “alegoría hierática” decadente, confusamente atractiva, y por el otro, el sentido claro y trascendente del texto religioso, que ilumina, haciendo resaltar su carácter finito y mundano, al cuerpo pecaminoso de Salomé. La contemplación de la ascensión de la cabeza del Precursor debería provocar el despertar del sueño decadente; pero Des Esseintes observa la distancia que hay entre las dos alegorías, la hierática y la cristiana, sin poder tomar partido por ninguna. El dualismo cristiano es puesto subrepticamente al servicio de la radical indecisión de Des Esseintes, *connaisseur* de la sensación que impugna. Es por eso que la galería del capítulo V de *À rebours*, que comenzaba con Moreau y continuaba con Luyken y Redon, termina en *La melancolía* de Redon, pues es la posición melancólica la que más le conviene al dandy: ni el puro presente de los sufrimientos de la carne, a los que observa desde una prudente distancia, ni la eternidad de la salvación, en la que apenas cree, sino, precisamente, la contemplación del espectáculo de la división, único modo posible para la decadencia de alcanzar una calma relativa. La melancolía es la actitud espiritual de quien, en el confort de una habitación que parece la celda de un monje pero que no tiene sus incomodidades, combina, como simulacro de la encarnación, a los signos del espíritu y de la carne, de un modo que no subordina la segunda al primero, sino que los yuxtapone a un mismo nivel a efectos de obtener una “gramática de la decoración” que sub-

⁴⁴ Jankélévitch, V., *op. cit.*, 2000, pp. 44-50.

vierte la de los interiores burgueses⁴⁵. De este modo, incluido en una combinación arbitraria, el objeto de culto es refuncionalizado como mero significante. Es la irrisión de la melancolía decadente sobre la sacralidad que dice respetar, pues se convierte al artefacto religioso en una cosa caída entre las cosas del mundo y como tal subordinada a la voluntad arbitraria de cualquier hombre: un reclinatorio puede ser una mesa de luz⁴⁶. Sucede con los objetos de la liturgia católica lo mismo que con los dioses antiguos en la alegoría barroca: son significantes que pueden ser obligados a tener cualquier sentido. De allí que sea tramposa la evocación de Baudelaire al final de las *ékfrasis* de Moreau en *À rebours*, pues la mirada decadente no decodifica a una Naturaleza que observa, como se dice en el soneto *Correspondances*⁴⁷, al hombre con una mirada familiar, sino artificios que son alegorías de la inmanencia.

⁴⁵ Bertrand Bourgeois (Bourgeois, B., “À rebours des grammaires des arts décoratifs”, *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, N° 16, Vol. III, Febrero de 2006: http://www.imageandnarrative.be/house_text_museum/bourgeois.htm) analiza el modo en el que en la decoración interior de su residencia de Fontenay-aux-Roses Des Esseintes subvierte sistemáticamente los consejos de manuales tales como *L'art intime et le goût en France. Grammaire de la curiosité de Spire Blondel* (1885), *La grammaire des arts décoratifs. Décoration d'intérieur de la maison de Charles Blanc* (1882), *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement de Henri Havard* (1884). Éstos, textos dirigidos sobre todo a un público femenino, explicaban cómo integrar un moderado lujo neoclásico al interior burgués. Cf. particularmente el breve análisis que Bourgeois hace de los tonos de las habitaciones de Fontenay, en donde se explica el modo en el que Des Esseintes reinterpreta la idea de la analogía entre los colores y los sentimientos, produciendo efectos obviamente diversos que los aconsejados por estos manuales de decoración.

⁴⁶ Huysmans, Joris-Karl, *Romans I, op. cit.*, p. 635.

⁴⁷ “La Nature est un temple où de vivants piliers/ laissent parfois sortir de confuses paroles;/ l'homme y passe à travers des forêts de symbols /qui l'observent avec des regards familial” (Baudelaire, C., *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 48).

V

*Par contre, l'Angelico s'est volontairement abstenu d'utiliser les nuances qui désignent les qualités des vices...*⁴⁸

A esta crisis del símbolo, propia de la retórica decadente, Huysmans responderá con la *symbolique du moyen âge*, un lenguaje alegórico (en el sentido tradicional del término) en el que el símbolo cristiano es expresión de una sociedad integrada que encuentra en el Evangelio un sentido trascendente⁴⁹. La *symbolique* es “la ciencia de emplear

⁴⁸ Huysmans, J.-K., *La Cathédrale*, París, Stock, 1898, p. 180.

⁴⁹ En *La Cathédrale* (al contrario que en la teorización romántica) se asimila el “símbolo” a la alegoría cristiana tradicional. El símbolo así definido tiene un sentido sagrado y (a diferencia del símbolo simbolista) claramente descifráble, e implica la expresión sensible de un principio cristiano. Es, por lo tanto, un enigma adivinado. “Tout est dans cet édifice, reprit-il en enveloppant d'un geste l'église, les Écritures, la théologie, l'histoire du genre humain résumée en ses grandes lignes; grâce à la science du symbolisme, on a pu faire d'un monceau de pierres un macrocosme. // Oui, je le répète, tout tient dans ce vaisseau, même notre vie matérielle et morale, nos vertus et nos vices. L'architecte nous prend dès la naissance d'Adam pour nous mener jusqu'à la fin des siècles. Notre-Dame de Chartres est le répertoire le plus colossal qui soit du ciel et de la terre, de Dieu et de l'homme. // Toutes ses figures sont des mots; tous ses groupes sont des phrases; la difficulté est de les lire. //— Et cela se peut ? //— Certes. Qu'il y ait dans nos versions quelques contresens, je le veux bien, mais enfin le palimpseste est déchiffrable; la clef, c'est la connaissance des symboles. Et voyant que Durtal l'écoutait, attentif, l'abbé vint se rasseoir et dit: // — Qu'est-ce qu'un symbole ? D'après Littré, c'est ‘une figure ou une image employée comme signe d'une autre chose’; nous autres, catholiques, nous précisons encore cette définition en spécifiant, avec Hugues de Saint-Victor, que ‘le symbole est la représentation allégorique d'un principe chrétien, sous une forme sensible’. // Or, le symbole existe depuis le commencement du monde. Toutes les religions l'adoptèrent, et, dans la nôtre, il pousse avec l'arbre du Bien et du Mal dans le premier chapitre de la Genèse et il s'épanouit encore dans le dernier chapitre de l'Apocalypse. // L'Ancien Testament est une traduction anticipée des événements que raconte le Nouveau Livre; la religion mosaïque contient, en allégorie, ce que la religion chrétienne nous montre

una figura o una imagen como signo de otra cosa”⁵⁰: la figura expresa de modo visible lo invisible, y es, por tanto, desde esta perspectiva,

en realidad; l'histoire du peuple de Dieu, ses personnages, ses propos, ses actes, les accessoires même dont il s'entoure, sont un ensemble d'images; tout arrivait aux Hébreux en figures, a dit saint Paul. Notre-Seigneur a pris la peine de le rappeler, à diverses reprises, à ses disciples et, Lui-même, a presque constamment, lorsqu'il s'est adressé aux foules, usé de paraboles, c'est-à-dire d'un moyen d'indiquer une chose pour en désigner une autre. // Le symbole provient donc d'une source divine; ajoutons maintenant, au point de vue humain, que cette forme répond à l'un des besoins les moins contestés de l'esprit de l'homme qui éprouve un certain plaisir à faire preuve d'intelligence, à deviner l'énigme qu'on lui soumet et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour. Saint Augustin le déclare expressément: ‘Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques.’” (Huysmans, J.-K., *La cathédrale*, op. cit., pp.118-9). Nótese que luego Durtal compara esta noción de símbolo con la de Mallarmé: “C'est aussi l'idée de Mallarmé — et cette rencontre du saint et du poète, sur un terrain tout à la fois analogue et différent, est pour le moins bizarre, pensa Durtal.” (Huysmans, J.-K., *La cathédrale*, op. cit., p. 119).

⁵⁰ “La symbolique, qui est la science d'employer une figure ou une image comme signe d'une autre chose, a été la grande idée du moyen âge, et, sans elle, rien de ces époques lointaines ne s'explique. Sachant très bien qu'ici-bas tout est figure, que les êtres et que les objets visibles sont, suivant l'expression de Saint Denys l'Aréopagite, les images lumineuses des invisibles, l'art du moyen âge s'assigna le but d'exprimer des sentiments et des pensées avec les formes matérielles, variées, de la vitre et de la pierre et il créa un alphabet à son usage. Une statue, une peinture, purent être un mot et des groupes, des alinéas et des phrases; la difficulté est de les lire, mais le grimoire se déchiffre. Des livres tels que le ‘Miroir du Monde’ de Vincent de Beauvais, le ‘Spicilège de Solesmes’, les apocryphes, la Légende dorée, nous donnent la clef des énigmes.

L'on comprendra cette importance attribuée à la symbolique, par le clergé, par les moines, par les imagiers, par le peuple même au XIIIe siècle, si l'on tient compte de ce fait que la symbolique provient d'une source divine, qu'elle est la langue parlée par Dieu même. // Elle a, en effet, jailli comme un arbre touffu du sol même de la Bible. Le tronc est la Symbolique des Écritures, les branches sont les allégories de l'architecture, des couleurs, des pierreries, de la flore et de la faune, les hiéroglyphes des Nombres” (Huysmans, *Trois églises et trois primitifs*, Paris, Plon, 1908, pp. 5-6).

asimilable a un alfabeto. Se retoma aquí pues en clave sagrada la idea básica del *ut pictura poesis*, la subordinación de la pintura a la letra, y se la expande incluso a la arquitectura: la catedral es un “gran libro de piedra”⁵¹. La imagen pictórica es pensada como esa instancia “sensible” a la que la letra tendría que dotar de un contenido “trascendente”, divino. Como la Historia Sagrada, la pintura es figura, parábola, y la catedral es la síntesis de ese sistema de imágenes: en ella todo es significativo, tal como se explica en una bella descripción de la catedral de Nôtre Dame que interpreta desde las gárgolas hasta la forma crucial de la nave⁵². Todo adquiere un sentido claro, unívoco: la pintura es ahora plenamente interpretable y es posible incluso decir que algún cuadro de Grünewald es confuso precisamente porque los otros no lo son⁵³. Durtal, el protagonista de la tetralogía católica de Huysmans, hace una *ékfrasis* clásica de *La coronación de la virgen* de Fra Angélico totalmente ajena a los desbordes metafóricos de la etapa decadente-simbolista: discute con precisión la disposición general del cuadro, el significado de cada uno de los personajes y el simbolismo de los colores⁵⁴. Asimismo, en otro pasaje de *La Cathédrale* se dice que en el medioevo las piedras tenían un sentido claro y siempre determinable y que si dos piedras eran de colores distintos pero tenían el mismo significado eran perfectamente intercambiables, lo que implica que el valor sensible estaba totalmente subordinado al sentido trascendente⁵⁵. El “naturalismo místico” que se anuncia en el *Là-bas*

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

⁵² *Ibid.*, pp. 4-38.

⁵³ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 157 y ss.

⁵⁵ “— Sans doute, fit Durtal, mais la symbolique des pierreries est très confuse. Les motifs qui ont décidé le choix de certaines pierres pour leur faire spécifier par la couleur de leur eau, par leur éclat, une vertu précise, sont amenés de si loin, sont si faiblement prouvés que l’on pourrait substituer une gemme à une autre, sans modifier pour cela la signification de l’allégorie qu’elles énoncent. Elles sont une série de synonymes pouvant se suppléer, à une nuance près en somme” (Huysmans, 1908: 196),

sirve para extraer el alma de la carne: Huysmans se fascina con el Cristo de Grünewald del museo de Colmar porque exhibe con todo detalle (según él, a diferencia de los del Renacimiento⁵⁶) todos los sufrimientos que padeció el Hijo de Dios como hombre ordinario; las horribles abyecciones humanas preparan el momento glorioso de la resurrección, el sobrepasamiento de las apariencias terrenas hacia un mundo espiritual. Grünewald, un místico que pinta la resurrección de modo realista, hace visible lo invisible⁵⁷. Y, consecuentemente, el discurso médico ya no es el espectáculo gratuito de una subjetividad replegada sobre sí misma, sino que está puesto al servicio de la representación de las Escrituras: si Grünewald copiaba sus Cristos de cadáveres, es porque debía representar con la mayor fidelidad posible los sufrimientos físicos de la Pasión y la Crucifixión⁵⁸.

subrayado nuestro. Compárese asimismo la idea de una “letanía de piedras preciosas de la cual cada estrofa fija en piedra (*lapidifíe*) las virtudes de Nuestra Madre” (*Ibid.*, pp. 198-9) con el enjoyado del caparazón de la tortuga de Des Esseintes.

⁵⁶ En general la valoración de Huysmans del Renacimiento es negativa; su retórica homogeneiza a los Primitivos, a Fra Angélico, y los pone en la misma serie que las catedrales góticas: son prolongaciones del medioevo, no parte del Renacimiento (es sugestivo que en el caso de Fra Angélico no se mencione una palabra sobre las teorías de la perspectiva de Alberti). Huysmans adhiere plenamente al mito *fin-de-siècle* de una Italia del Renacimiento que sería pura corrupción y exceso. Ver a este respecto la *ékfrasis* del retrato de una cortesana italiana, ahora atribuido a Bartolommeo Veneto, que Huysmans ve en Frankfurt (*Ibid.*, pp. 257 y ss.). Cf. Ward-Jackson, Philip, “Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans”, *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 776. (Nov., 1967), p. 621.)

⁵⁷ “L’accent de triomphe de cette ascension est admirable. Ces mots ‘la vie contemplative de la peinture’, qui semblent n’avoir aucun sens, en ont cependant, pour une fois, un, car nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l’effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps” (Huysmans, J.-K., *Trois églises et trois primitifs*, op. cit., p. 174).

⁵⁸ Otro buen ejemplo de la refuncionalización del discurso naturalista es la serie de disquisiciones médicas que hace Huysmans cuando se interroga sobre el sentido de la pequeña figura encapuchada que está debajo a la izquierda en otro cuadro de Grü-

Asimismo, en su etapa católica, el autor de *L'Oblat* relea la historia desde el punto de vista de la catedral. Ésta no es el producto de los acontecimientos de una época, sino un ser vivo que se nutre de ellos: de allí las frecuentes personificaciones en las que incurre Huysmans cuando relata la historia de las iglesias. Huysmans interroga al pasado focalizándose en la relación que los diversos momentos históricos tuvieron con los símbolos religiosos: de allí que se pueda considerar “glorioso” al repiqueteo de las campanas de la catedral de Saint-Germain-l'Auxerrois invitando a la matanza de San Bartolomé el 24 de agosto de 1572⁵⁹ o que se diga que para esta misma iglesia, 1871, el año de la Comuna, fue un tiempo aciago, pues entonces la catedral debió sufrir que unos *libres-penseurs* arrancaran de su lugar una escultura del Niño Jesús y que con una bayoneta se perforara la boca de la Virgen para poner en ella una pipa⁶⁰. El siglo XVIII y la Revolución han tenido efectos deletéreos sobre las catedrales, porque son las más claras expresiones de esa modernidad que ha separado la vida cotidiana del sentido religioso: así se deduce de la anécdota de una hostia que fue torturada por un judío, se suspendió sangrante en el aire y luego fue entregada por una mujer piadosa al cura de la iglesia Saint-Jean-en-Grève, en donde fue objeto de peregrinaciones hasta que la Revolución les puso fin⁶¹. Para Huysmans, sin embargo, el peor momento es aquel en el mismo escribe, cuando la modernización urbana cerca a las iglesias y las rodea con formas que son como una parodia burguesa y vulgar de la arquitectura sacra y cuando la moda y el comercio amenazan a unas catedrales desiertas cuya manutención de-

newald, *La tentación de San Antonio*, figura ésta que representaría a un hombre afectado por el *mal des ardents* (*Ibid.*, pp. 187 y ss.).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 118-9.

jará de pagar la Tercera República⁶².

Ahora bien, para restituirle esa densidad significativa a la *symbolique du moyen âge*, que en la modernidad no es clara ni evidente, se requiere una indagación. Huysmans, como historiador del arte sacro, no se deja embriagar (al contrario que tantos románticos) por una Edad Media idealizada como ingenua, sino que investiga pacientemente entre las ruinas; de hecho, *La Cathédrale* tiene muchas fuentes comunes con *L'Art religieux du XIII siècle*, la tesis de doctorado del erudito Emile Mâle⁶³. Al enumerar los males que sufrieron las iglesias durante 1789 o 1793, esta indagación recupera, con reformulaciones, el tópico romántico-contrarrevolucionario de la iglesia amenazada por la Revolución: las escenas bien podrían hacer recordar a la descripción de la abadía de Chartreuse del *Prelude* de Wordsworth⁶⁴. Claro que ya no se trata de una iglesia en el medio de la naturaleza, en el seno de un paisaje que es imagen de la mente del poeta, sino de una ruina cerrada sobre sí misma, sitiada por la ciudad y la técnica: ya no una abadía al costado de un río, sino un museo situado en una Frankfurt cuya descripción es un muestrario de todos los recursos de la escritura antisemita del *fin-de-siècle*⁶⁵. En la circunstancia en la que escribe Huysmans, no es posible un catolicismo romántico como el del *Genio del cristianismo* de Chateaubriand. Los escritores del fin de siglo se perciben como un reducido grupo en abierta oposición los principios liberales de una modernidad secularizada en la cual ya lan-

⁶² *Ibid.*, pp. 80-3.

⁶³ Cf. Emery, Elizabeth, “J.-K. Huysmans, Medievalist”, *Modern Language Studies*, Vol. 30, No. 2. (Autumn, 2000), pp. 127-8.

⁶⁴ En esta escena (el yo poético lamenta que los revolucionarios expulsan a los monjes de esta abadía, que es identificada con el “silencio visible” y la “perpetua calma” de la Naturaleza. Cf. Wordsworth, William, *El Preludio en catorce libros* (1850), VI, edición y traducción de Bel Atreides, Barcelona, DVD, 2003 pp. 422-443.

⁶⁵ Huysmans, Joris-Karl, *Trois églises et trois primitifs*, *op. cit.*, pp. 217 y ss.

guidece la Iglesia, separada del Estado⁶⁶; la autobiografía de conversión, género muy extendido a fin del siglo XIX, más bien lo que explica es una aventura individual, pues ya no es posible referirse a la situación política del catolicismo con ese tono triunfal que Chateaubriand emplea en el prólogo de 1828 a la edición en sus Obras Completas del *Genio del Cristianismo*⁶⁷. Es por eso que Huysmans establece una rígida separación entre la catedral y ese contexto moderno y corrompido que la rodea: el símbolo sacro ocupa un recinto, perfectamente delimitado, que funciona, precisamente, como un museo.

VI

*Mais, depuis que ces pages furent écrites, l'Abbaye-aux-Bois a disparu, et Huysmans n'est plus là pour retracer, comme seul il pouvait le faire, la transformation prodigieuse de tout un quartier dont il a si bien fait comprendre l'intimité pieuse.*⁶⁸

⁶⁶ Cf. Gugelot, Frédéric, “Le tempe des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XXe siècle”, Arch. de Sc. soc. des Rel., 2002, 119 (juillet-septembre 2002).

⁶⁷ “En entrant dans l'esprit de nos institutions, en se pénétrant de la connaissance du siècle, en tempérant les vertus de la foi par celle de la charité, on serait arrivé sûrement au but. Nous vivons dans un temps où il faut beaucoup d'indulgence et de miséricorde. Une jeunesse généreuse est prête à se jeter dans les bras de quiconque lui prêchera les nobles sentiments qui s'allient si bien aux sublimes préceptes de l'Evangile; mais elle fait la soumission servile, et, dans son ardeur de s'instruire, elle a un goût pour la raison tout à fait au-dessus de son âge. // Le Génie du Christianisme paraît maintenant dégagé des circonstances auxquelles on aurait pu attribuer une partie de son succès. Les autels sont relevés, les prêtres sont revenus de la captivité, les prélats sont revêtus des premières dignités de l'Etat” (Chateaubriand, François-René, Génie du christianisme, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 46).

⁶⁸ Reseña de *Trois Eglises et Trois Primitifs* en *Polybiblion Revue Bibliographique Universelle* (enero de 1909).

Es posible, pues, reconocer en los textos de Huysmans ciertos temas afines a la interpretación benjaminiana del barroco: la alegoría como modo de referirse a una *physis* en decadencia, el cuerpo corrompido como emblema de la distancia insalvable entre la creatura y la divinidad, la ruina como forma de relacionarse con la tradición o la distancia con la noción romántica de símbolo. A diferencia del *witz*, la recombinación del fragmento en el marco de la serie decadente no conduce al absoluto, sino que se pierde en la inmanencia: el saldo de la *agudeza* de Des Esseintes es la melancolía. La mirada decadente colecciona los detalles en *mosaicos* que son como esas incrustaciones del palacio de Herodes que describe Huysmans en las pinturas de Moreau. Incluso el *argot* o el lenguaje de la calle está como inmovilizado, capturado por el preciosismo; el temprano naturalismo de textos como *A vau-l'eau* al exhibir la sintaxis alambicada de esa prosa que se consideraba (vemos cuán erradamente) impresionista, prepara ese movimiento de atomización que, como demostró Paul Bourget en su célebre texto sobre Baudelaire, es propio del lenguaje decadente⁶⁹. Las alegorías decadentes producen sentido a través de la lectura de elementos heterogéneos yuxtapuestos, cada uno de los cuales tiene un valor enigmático, a menudo solamente descifrable en términos esotéricos: el fragmento decadente, en cuanto elemento aislado de una naturaleza ciega, es clasificable desde el punto de vista de lo exótico, lo raro, lo repugnante o lo precioso, pero la interpretación de su contenido conceptual es tarea de la alegoría. De allí la búsqueda de un sistema alegórico-interpretativo que termina en el catolicismo. “Natura-

⁶⁹ “Un estilo de decadencia es aquel en que la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, en que la página se descompone para dejar lugar a la independencia de la frase y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra” (Bourget, Paul, *Baudelaire y otros estudios críticos*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2008, pp. 91-2).

lismo místico” también significa sentido claro para el detalle.

Tres tipos de pintura interesan fundamentalmente a Huysmans: la impresionista, la simbolista y la católica. En cada uno de estos momentos, la pintura es percibida como portadora de una *idea*: expresa una realidad miméticamente aprendida, un estado del alma del artista o bien, tal como sucedía en el arte medieval, una imagen interior, de carácter divino (y en ese sentido “objetivo”) que se plasma en la materia. La crítica pictórica de Huysmans continúa el discurso hegemónico del arte y la crítica occidentales para los que, como ha expuesto Panofsky⁷⁰, la pintura es la ilustración de una Idea previa; un discurso que, iniciado en la Antigüedad, se ha bifurcado a partir de Platón en dos direcciones fundamentales: la pintura como mimesis de las ideas que se extraen de los objetos que están en la realidad o bien como mimesis de las ideas del *uperouránios tópos*. Huysmans, continuador de este discurso que no piensa a la pintura de modo inmanente, no concibe las artes visuales en términos puramente formales y si alguna vez lo hace es para referirse a objetos (los arabescos *art déco*, las volutas y circonvoluciones de los muebles *rococó*) que considera meros divertimentos. Es el tema secreto del siglo XVIII que, como un solapado contrapunto, reaparece ocasionalmente en toda la obra de Huysmans; se trataría de una pintura sin contenido, feliz comercio con el espacio mundano, en el cual la materialidad no conceptualmente significativa produciría un sentido no alegórico: modalidad presentida pero despreciada por frívola⁷¹, a regañadientes aceptada en

⁷⁰ Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989.

⁷¹ Refiriéndose a la historia de la pintura francesa, dice Huysmans en *Du Tout*: “Enfin vient le XVIIIe siècle. Ici, deux artistes, et deux vrais maîtres, Watteau et Chardin, qui nous consolent des déboires de ces halls; puis se succèdent les poupées de Pater, les vignettes de Lancret, les vaudevilles et les mélos de Greuze, les mythologues et les polissonneries de Boucher et de Fragonard, et ce que ces fantoches et ces pantines

Chéret⁷². En el momento en el que la línea y el color comienzan a liberarse de la literatura y a pugnar por su plena autonomía, Huysmans insiste en una retórica de la pintura en la que la letra y la tradición juegan un papel preponderante. La prosa de Huysmans trata de retrotraer el contenido sensible a una instancia alegórica y conceptual: si las alegorías de la etapa decadente son “complicadas”, es porque deben traducir una pintura que comienza a liberarse de la subordinación a la retórica literaria y en la que, por tanto, la clara identificación de un “tema” definido se hace difícil. Y esta retracción a la instancia conceptual se afirma en la etapa católica, cuando se pasa de las alegorías “complicadas” decadentes a las cristianas de sentido totalmente diáfano. Para una subjetividad que se siente amenazada por la falta un horizonte trascendente, la pintura debe ser signo de redención o de caída: se comprende el lazo que une la crítica decadente con la católica. La lectura alegórica de Huysmans es una manifestación del nihilismo *fin-de-siècle*; sobre ese trasfondo hay que pensar el salto hacia atrás que implica la creencia ingenua en la alegoría católica y su paradójico resultado, ese carácter de cosa muerta a ser

sont superficiels et factices, sans une dépense d'idée, sans un frais d'âme; ce que tout cet art de bidet et de chaise longue est peu!” (Huysmans, J.-K., *De tout*, Paris, Stock, 1902, pp. 151-2).

⁷² “Vision superficielle et charmante, adorablement fautive, aperçue ainsi qu’au travers d’un optique de théâtre, dans une féerie, après un diner fin. // Dans cette essence de Paris qu’il distille, il abandonne l’affreuse lie, délaisse l’elixir même, si corrosif et si à cre, recueille seulement les bouillonnements gazeux, les bulles qui pétillent à la surface. // Il verse une légère ivresse de vin mousseux, une ivresse qui fume, teintée de rose; il la personnifie, en quelque sorte, dans ses femmes délicieuses par leur débraillé qui bégaye et sourit, sans cri vulgaire. // En résumé, si nous parcourons l’oeuvre de cet ingénieux fantaisiste, nous trouvons dans des sujets imposés, souvent rebelles, et avec une réticence forcée de tons qui se résument en quelques-uns pour les tirages, une expression de vie très personnelle, décorative et humoriste, une senteur parisienne portée à son acuité suprême et se résolvant en ces gaz hilarants dont les effluences réjouissent et grisent les gens qui les aspirent. // Pour tout dire, l’oeuvre de M. Chéret est une dinette d’art, exquise” (Huysmans, *Certains, op. cit.*, pp. 57-9).

descifrada por un erudito, que tiene el objeto de culto así recuperado⁷³.

Pues las catedrales están, precisamente, en ruinas. Si la alegoría cristiana es la reserva de sentido de una modernidad en proceso de decadencia, esta decadencia, que es el trabajo mismo de la historia, no perdona siquiera a los mismos signos sacros: de allí la interpretación de la historia a través de los accidentes que sufren los soportes materiales de la significación cristiana y la focalización en fechas como 1789 o 1871, años obviamente ruinosos para las catedrales. Emisarios de un mundo sagrado, los objetos de culto sin embargo también tienen una faz material, caída, que es descripta con todo lujo de detalles por el ojo naturalista de Huysmans. La catedral, lejos de resumir un mundo integrado, más bien expresa la inadecuación entre una época y un lenguaje: es un intento por darle significación a esa modernidad “americanizada” que es para Huysmans precisamente lo que carece de forma. Se trata de un movimiento similar, en el fondo, al de la alegoría decadente, pues ella también quería imprimirle un sentido a una materia rebelde a la codificación; la diferencia es que ahora el significativo alegórico no es parte de la seducción del mundo, sino su crítica. Las *ékfrasis* de Huysmans son, en cierto sentido, una confesión de impotencia: esta modernidad que ya no diferencia el bien del mal es irrepresentable y es por eso que debe recurrirse a una codificación anacrónica. La catedral sirve para interpretar una modernidad que es ella misma decadencia y descomposición: es por eso que Huysmans dice en cierto pasaje que el material constructivo por excelencia de la modernidad no debería ser el hierro, sino precisamente el fuego que convertiría en ruinas los edificios de La Bolsa, el Ministerio de Guerra

⁷³ Sobre el objeto de culto se ejerce lo que en el contexto de la alegoría barroca Benjamin denomina “mortificación de la obra”.

o el teatro Odeón⁷⁴. La destrucción misma de las iglesias puede ser leída como una alegoría de la configuración teológico-política puesta en crisis por la secularización moderna: en el fondo, el proyecto de reconstrucción de la *symbolique du moyen âge* es incompleto porque Huysmans no se plantea en ningún momento el modo de volver al estado histórico que posibilitó la construcción de las catedrales. No pretende “una revolución contraria” como aquella con la que soñaban, al decir de Benjamin Constant, los contrarrevolucionarios de principios del S.XIX⁷⁵: lo suyo no es un proyecto anti-moderno, sino una constatación melancólica en cuanto incapaz de acción. Huysmans interroga a la modernidad a través del registro de la erosión del artefacto religioso, de allí que se vea dispensado de pensar a fondo el problema de la secularización, que es en definitiva el del desarrollo histórico. El movimiento que comenzaba leyendo “literariamente” a la pintura impresionista como signo del malestar de la época termina en una catedral que está ella misma en ruinas, pero que proporciona una codificación alegórica para interpretar a esa historia sin salvación en la que ha triunfado el complot de los judíos, los masones y la banca. Y en esta interpretación la rumia del *spleen* suplanta al tiempo escatológico cristiano: quien meditara sobre la actitud de Huysmans con respecto al culto católico, antes que en Chateaubriand, pensaría

⁷⁴ “Pour embellir cet affreux Paris que nous devons à la misérable munificence des maçons modernes, ne pourrait-on — toutes précautions prises pour la sûreté des personnes — semer çà et là quelques ruines, brûler la Bourse, la Madeleine, le Ministère de la Guerre, l’église Saint-Xavier, l’Opéra et l’Odéon, tous le dessus du panier d’un art infâme! L’on s’apercevrait peut-être alors que le Feu est l’essentiel artiste de notre temps et que, si pitoyable quand elle est crue, l’architecture du siècle devient imposante, presque superbe, lorsqu’elle est cuite” (Huysmans, J.-K., *L’Art Moderne*, *op. cit.*, 1903, p. 165).

⁷⁵ Furet, François y Ozouf, Mona, *Diccionario crítico de la Revolución Francesa*, Madrid, Alianza, 1989, s.v. “Contrarrevolución”.

más bien en el famoso soneto de Quevedo sobre Roma, epítome de la idea de temporalidad y tradición del barroco⁷⁶.

Como tantas otras escrituras de la época, entonces, es posible leer en Huysmans un malestar con las transformaciones de la “Era del Imperio”; frente a este progreso que es decadencia tanto la alegoría decadente como la alegoría cristiana son una reacción que implica un modo de lectura. Y precisamente la alegoría vuelve a principios del siglo XX al centro de la discusión teórica como modo representacional por excelencia de la modernidad secularizada⁷⁷. Así, por ejemplo, para Aby Warburg el paso del símbolo a la alegoría, donde significado y significante están claramente diferenciados, es un inevitable resultado del proceso de abstracción que culmina en la modernidad.

⁷⁶ “A Roma, sepultada en sus ruinas: Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!/, y en Roma misma a Roma no la hallas:/ cadáver son las que ostentó murallas,/ y tumba de sí propio el Aventino.// Yace, donde reinaba el Palatino;/ y limadas del tiempo las medallas,/ más se muestran destrozo a las batallas/ de las edades, que blasón latino.// Sólo el Tiber quedó, cuya corriente,/ si ciudad la regó, ya sepultura/ la llora con funesto son doliente.// ¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura/ huyó lo que era firme, y solamente/ lo fugitivo permanece y dura” (Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona, RBA, 2002, p. 68).

⁷⁷ “...empathy was discussed using the model of dream symbolization, and it is only a short step to equating processes originating in the unconscious with processes originating in primitive stages of human development. This equation of empathic symbolization with the unconscious and the primitive would later surface in Freud and Jung, while the historicizing of the distinction between the magical-associative and the logical dissociative would perform a central role in Georg Lukács’ early *Theory of the Novel* of 1914 and Walter Benjamin’s early philosophical essays on language and experience. It also informed the theories of modernity in the emerging discipline of sociology, including, for example, Max Weber’s notion of the disenchantment of nature or Ferdinand Tönnies’s distinction between the community (‘Gemeinschaft’) and society (‘Gesellschaft’). Warburg falls exactly into this early modernist pattern, the most obvious example being his study of the serpent ritual of the Moki Indians” (Rampley, Matthew, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1. (Mar., 1997), p. 50).

Para este pensador, que retoma pero que le da otro sentido a la oposición romántica entre símbolo y alegoría, la modernidad pone en crisis al modo simbólico, pues torna imposible la connaturalidad entre cosa y sentido propia del pensamiento primitivo y mitológico. De allí la importancia que Warburg le otorga al Renacimiento, momento clave, como lo demuestra la convivencia de la astrología y la astronomía, para comprender el paso del sistema simbólico al alegórico⁷⁸. Pero Warburg no interpreta a este proceso de abstracción como un síntoma de decadencia: discutiendo con el Nietzsche del *Origen de la tragedia*, realiza una defensa de la “cultura socrática” y afirma que la productividad estética depende, precisamente, de esa distancia entre sujeto y objeto que se da en el estadio alegórico, momento en el que el triunfo del pensamiento lógico-disociativo deja atrás la indeferenciación de ambos, es decir, la empatía con la que el pensamiento mitológico inviste de significaciones e intencionalidades humanas a los fenómenos naturales. El arte debería poder sacar partido de la alegoría, como de hecho lo hizo durante el barroco, en lugar de considerarla -prejuicio romántico- un modo de representación menor. Este triunfo de la alegoría, desde el punto de vista de Warburg, sería más un índice de productividad estética que de “decadencia”⁷⁹. Y precisamente la reescritura de la alegoría católica que hace Huysmans se asemeja a ese uso desnaturalizado y fuera de contexto que la “alegoría barroca” hace de las divinidades paganas. La alegoría del autor de *À rebours*, como el doble rostro de Jano, se vuelve hacia un pasado medieval para ser, sin embargo, expresión de modernidad: es a la vez moderno y arcaico decir que la sala de máquinas de la torre Eiffel parece la nave de una catedral gótica⁸⁰. En esa actitud reside la estricta

⁷⁸ Cf. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl ; versión española de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Alianza, 1992.

⁷⁹ Cf. Rampley, M., *op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ Así describe Huysmans la torre Eiffel: “L’on doit se demander enfin quelle est la

contemporaneidad de Huysmans, una contemporaneidad que a menudo ha pasado desapercibida para sus comentaristas católicos, quienes consideran erradamente a este uso de la alegoría un rasgo anti-moderno y no el más fiel testimonio de adhesión a la *forma mentis* de un mundo secularizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker-Smith**, Dominic, “Literature and the visual arts” en: Coyle, M.; Gar-side, P.; Kelsall, M.; Peck, G., *Encyclopaedia of Literature and criticism*, London, Routledge, 1991, pp. 991-1003.
- Baudelaire**, Charles, *Critique d’art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, París, 1992.
- , *Oeuvres Complètes*, París, Éditions du Seuil, 1968.
- Benjamin**, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- Bourgeois**, Bertrand, “À rebours des grammaires des arts décoratifs”, *Image [é] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, N° 16, Vol. III, Febrero de 2006: (http://www.imageandnarrative.be/house_text_museum/bourgeois.htm).
- Bourget**, Paul, *Baudelaire y otros estudios críticos*, trad. Sergio Sánchez, Córdoba, Ediciones del Copista, 2008.

raison d’être de cette tour. Si on la considère, seule, isolée des autres édifices, distraite du palais qu’elle précède, elle ne présente aucun sens, elle est absurde. Si, au contraire, on l’observe, comme faisant partie d’un tout, comme appartenant à l’ensemble des constructions érigées dans le Champ de Mars, l’on peut conjecturer qu’elle est le clocher de la nouvelle église dans laquelle se célèbre, ainsi que je l’ai dit plus haut, le service divin de la haute Banque. Elle serait alors le beffroi, séparé, de même qu’à la cathédrale d’Utrecht, par une vaste place, du transept et du choeur” (Huysmans, J.-K., *Certains*, op. cit., p. 178). Sobre la sala de máquinas, dice: “La forme de cette salle est empruntée à l’art gothique, mais elle est éclatée, agrandie, folle, impossible à réaliser avec la pierre, originale avec les pieds en calice de ses grands arcs” (*Ibid.*, p. 181).

- Calinescu**, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain, Tecnos, Madrid, 2002.
- Cassirer**, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, trad. Eugenio Imaz, México, FCE, 1943.
- Castelló-Joubert**, Valeria, “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans”, con un apéndice conteniendo la edición bilingüe de Huysmans, J.-K., “Al revés” [extractos] y Moreau, Gustave, “Carta a J.-K. H” y “El arte moderno” [extractos], *Boletín de Estética*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas/Programa de Estudios en Filosofía del Arte, N°5, Junio de 2008: (<http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.5.pdf>)
- Cevasco**, George, A., “J.-K. Huysmans and the Impressionists”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2. (Dec., 1958), pp. 201-207.
- Chateaubriand**, François-René, *Génie du christianisme*, París, Garnier-Flammarion, 1966.
- Dictionnaire de la langue française Littré*, 1877: (<http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>)
- Emery**, Elizabeth, “J.-K. Huysmans, Medievalist”, *Modern Language Studies*, Vol. 30, N° 2. (Autumn, 2000), pp. 119-131.
- Frank**, Manfred, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, traducción de Agustín González Ruiz Madrid, Akal, 2004.
- Furet**, François y Ozouf, Mona, *Diccionario crítico de la Revolución Francesa*, Madrid, Alianza, 1989.
- Gabrieloni**, Ana Lía, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre pintura y literatura”, en *Saltana. Revista de Literatura i Traducció*, N° 1, Vol. 1, 2001-4: (<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>).
- Gamboni**, Dario, “Le ‘symbolisme en peinture’ et la littérature”, *Revue de l’Art*, 1992, n° 1, pp. 13-23.
- García Berrio**, Antonio, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Gilmore**, Jonathan, “Between Philosophy and Art”, en Carman, T. y Hansen, M.B.N. (comps.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge U P, 2005, pp. 291-317.

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl ; versión española de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Alianza, 1992.

Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism*, Volume I: *Perceptions and Judgments 1939-1944*, Chicago, Chicago U. P., 1986.

Gugelot, Frédéric, “Le tempes des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XXe siècle”, *Arch. de Sc. soc. des Rel.*, 2002, 119, (juillet-septembre 2002), pp. 45-64.

Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, París, Stock, 1898.

-----, *Croquis Parisiens* [con aguafuertes de Forain y Raffaëlli], París, Henri Vaton, 1880.

-----, *De tout*, París, Stock, 1902.

-----, *Là-bas*, París, Tresse & Stock, 1891.

-----, *La Cathédrale*, París, Stock, 1898.

-----, *Romans I*, París, Robert Laffont, 2005.

-----, *Trois églises et trois primitifs*, París, Plon, 1908.

Jankélévitch, Vladimir, “La décadence”, en: Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion, 2000, pp.33-63.

King, Brendan, <http://www.huysmans.org>

Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes* (Texte établi et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry), Gallimard, París, 1970.

Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, traducción de Jorge Romero, Buenos Aires, Paidós, 1977.

-----, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Madrid, Altaya, 2000.

Michelet, Jules, *La mer*, París, Gallimard, 1983.

Millet-Gérard, Dominique, “Théologie de la décadence”, en Thorel-Cailleteau, Sylvie (comp.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion, 2000, pp.159-2013.

Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989.

Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona, RBA, 2002.

Rampley, Matthew, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1. (Mar., 1997), pp. 41-55.

Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1991.

Vouilloux, Bernard, “La description du tableau: La peinture et l'innommable” en *Littérature*, N°73 (febrero 1989), pp.61-82.

-----, “L' 'impressionisme littéraire': une revision”, *Poétique* 121 (febrero 2000), pp.61-92.

Ward-Jackson, Philip, “Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans”, *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 776. (Nov., 1967), pp. 617-622.

Wordsworth, William, *El prelude en catorce libros* (1850), edición y traducción de Bel Atreides, Barcelona, DVD, 2003.

Cómo pensar las vanguardias hoy

Karlheinz Barck
ZfL, Berlín

Resumen

En una aproximación a la problemática sobre la actualidad de las vanguardias tanto para la estética como para el pensamiento occidental contemporáneos, el presente estudio crítico toma como punto de partida tres tesis sostenidas en el último tercio del siglo XX. En primer lugar, aquella de Peter Bürger y Bernd Hüppauf sobre el fin o el fracaso de las vanguardias. Luego, la tesis de Sylvian Agacinski, que ha pensando un anacronismo de las vanguardias resultante del desfasaje entre forma estética y progreso técnico. Por último, la ofrecida por Boris Groys, quien ha encontrado un antecedente estalinista desde el cual criticar al vanguardismo: la coincidencia entre utopía y totalitarismo.

El trabajo recupera al surrealismo para volver a abrir la pregunta sobre la actualidad de las vanguardias. Por un lado, la puesta en perspectiva del aporte de la revista *Documents*, fundada por George Bataille y Carl Einstein en 1929, abriría una visión universal y ya no eurocentrista del surrealismo. Por otro lado, la revisión de ciertos aspectos del romanticismo alemán permite repensar el análisis de las vanguardias, no sólo considerando su aporte iniciático, sino también a la luz de una superación de la estética idealista, ante la cual el surrealismo ha jugado un rol histórico importante: el concepto de *surrationalisme* de Gaston Bachelard presenta al surrealismo como *razón de lo irracional*, llevándolo más allá de los límites de la estética y haciendo de la vanguardia el reverso de los conflictos que constituyen la *mise en abîme* de los presupuestos de nuestra cultura occidental.

Palabras clave

Vanguardia - surrealismo - *surrationalisme* - estética idealista - postcolonialismo

How to think avant-gardes nowadays

Abstract

This critical study deals with the discussion of the relevance of avant-gardes for contemporary aesthetics and for Western thought. It takes as starting point three theses of the last third of the 20th century. First of all, Peter Bürger and Bernd Hüppauf's controversial thesis on the failure of avant-gardes. Secondly, Sylvian Agacinski's thesis, which states an anachronism of avant-gardes as a result of the distinction between aesthetic form and technical progress. Lastly, the thesis offered by Boris Groys, who has found a Stalinist precedent to criticize avant-garde movements: the coincidence between utopia and totalitarianism.

The paper also retakes surrealism to open once again the question about the relevance of avant-gardes nowadays. On the one hand, the contribution of the journal *Documents*, founded by George Bataille and Carl Einstein in 1929, gives a universal point of view instead of an eurocentric one on considering surrealism. On the other hand, the revision of some aspects of German Romanticism makes possible to rethink the debate on avant-gardes, considering not only their first contributions, but also the overcoming of idealist aesthetics: Bachelard's notion of *surrationalisme* presents surrealism as the *reason of the irrational*, taking surrealism beyond the limits of aesthetics and placing avant-gardes as the reverse side of the conflicts that constitutes the *mise en abîme* of our Western culture's premises.

Keywords

Avant-garde - surrealism - *surrationalisme* - idealist aesthetics - postcolonialism

I. CONSTELACIÓN DE UN DISCURSO. TRES EJEMPLOS

1. Durante los años '70, el romanista alemán Peter Bürger en su libro *Theorie der Avantgarde*¹ adelantó la tesis de un fracaso [*Scheitern*] de las vanguardias en cuanto a su visión utópica. Esta tesis fue actualizada por Bernd Hüppauf, profesor de la New York University, que en adelante caracterizó el concepto de vanguardia como fundamentalmente histórico:

Las vanguardias están pasadas de moda, forman parte del mundo de ayer [...]. Independientemente de la cuestión de saber si la literatura ha alcanzado ya su límite, el fin de las vanguardias es evidente [...]. Considero destacable la decadencia del vanguardismo y tanto más impresionante que su definición (especialmente en el futurismo) en tan búsqueda de una modernidad tecnológica.²

2. En oposición a esta teoría del fracaso de las vanguardias, existe lo que se puede llamar una teoría de la compensación de los efectos tecnológicos en las sociedades del siglo XX. A partir del concepto de “anacronismo”, desarrollado por Jacques Rancière³, George Didi-Hubermann y Sylviane Agacinski, se establece una distinción tajante entre vanguardismo y evolución técnica.⁴ En el capítulo “L’apologie

¹Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Surkamp, 1974 (primera edición en castellano: *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García, Prólogo de Helio Piñón, Barcelona, Península, 1987).

²Hüppauf, Bernd, “Das Unzeitgemäße der Avantgarden”, en: Asholt, Wolfgang y Fähnders, Walter (ed.), *Der Blicke vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgarde-Kritik-Avantgarde-Forschung*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 548.

³Rancière, Jacques, “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, *L’inactuel*, n° 6 (1996), pp. 53-68.

⁴Cf. Didi-Hubermann, Georges, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000 (edición castellana: *Ante el tiempo*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006); Agacinski, Sylviane, *Le Passeur de temps*, París, Senil, Bibliothèque du XXème siècle, 2000.

de l’anachronisme” de su libro *Le passeur de temps*, Agacinski establece, para la pintura y las artes plásticas, una separación entre diferentes territorios de la cultura, retomando (al tiempo que revirtiendo) una vieja tesis de Pierre Francastel sobre el arte y la técnica.⁵ Según Agacinski, la modernidad estaría sobredeterminada por un “retraso de las formas sobre las técnicas”; la constante, según la cual “el arte está en vías de devenir anacrónico”, convierte al desfase supuesto entre forma estética y progreso técnico en una especie de fatalidad histórica que supera toda interrelación entre estética y evolución de los medios técnicos como rasgo característico de las vanguardias históricas.⁶

Esta tesis es también la que desarrolla Eric Hobsbawm en un texto reciente sobre la decadencia de las vanguardias.

Para evitar todo malentendido, primero hay que precisar una cosa. Este ensayo no es solamente una evaluación estética de las vanguardias del siglo XX. No se trata de una exposición de mis propios gustos y preferencias en materia de arte. Se trata del fracaso histórico que le adviene en el siglo XX a esa categoría de artes plásticas que Moholy-Nagy de la Bauhaus definió un día como “limitadas al marco del cuadro y del pedestal”.⁷

3. A lo largo de los años '90, después de la caída del muro de Berlín y del fin de la Guerra Fría (así como del comienzo de las nuevas “guerras calientes”), surge una tercera tesis, que desaprueba ciertos conceptos ideológicos referidos a la función política y utópica de las vanguardias en el contexto histórico de los años '20 y '30, radicalizando la crítica al aspecto totalitarista de las vanguardias. El filósofo ruso

⁵ Francastel, Pierre “Techniques et esthétique”, *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.5, 1948, pp. 97-117.

⁶ Agacinski, S., *Le Passeur de temps*, op. cit., p. 126.

⁷ Hobsbawm, Eric, *Behind the times. The decline and fall of the twentieth-century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1998, p. 7.

Boris Groys desarrolla este aspecto en su libro sobre “el estalinismo como obra de arte total”⁸, destacando el origen militar de la noción de vanguardia, acuñada ya en la Unión Soviética bajo el periodo estalinista. “La cultura de la época estalinista hizo aparecer eso que siempre había sido una premisa para las vanguardias sin poder ser expresado de manera explícita en una *praxis* artística: el mito del demiurgo, constructor de un nuevo mundo social y cósmico”.⁹ En Francia, Jean-François Revel defiende la misma teoría en cuanto a la convergencia entre utopía y totalitarismo.¹⁰

II. HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS

En el contexto de los debates sobre el postmodernismo (que algunos, bajo diversos títulos, consideran como un retorno del vanguardismo, subrayando ciertos aspectos de la ruptura con los cánones de una cultura burguesa y occidental en el seno de las vanguardias¹¹), se podría hablar de una posible actualidad del vanguardismo a partir del aporte de diferentes artes llamadas de vanguardia al surgimiento de una discursividad cultural¹² a nivel de cambios culturales, técnicos y epistemológicos.

⁸ Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Hanser, 1988.

⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰ Cf. Revel, Jean François, “Les utopistes construisent des sociétés totalitaires”, *Magazine littéraire*, n° 387, mayo 2000, pp. 36-41. Véase también Sers, Philippe, *Totalitarismes et avant-gardes*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001 y Rouvillois, Frédéric, “Utopie et totalitarisme”, en *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, Fayard, 2000, pp. 316-321.

¹¹ Como lo hace, por ejemplo, Jean-François Lyotard.

¹² En el sentido en que Michel Foucault habló de “fundadores de discursividad” en “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits*, edición établie par Daniel Defert et François Ewald, t. I, París, Gallimard, 1994, p. 804 (edición castellana: *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985).

Desde esta perspectiva, se podría repensar la historia de las vanguardias y su actualidad estudiando tres discriminaciones:

1. *Discriminación política desde la perspectiva de una crítica postcolonial de la herencia cultural de occidente.*

En el seno de las vanguardias históricas, el surrealismo ha sido de los primeros en desarrollar ideas, conceptos, ejemplos y configuraciones que permitieron la relativización de los cánones de nuestra cultura occidental. La obra etnográfica de Michel Leiris y su actividad en el Musée de l’homme constituyen un ejemplo particularmente significativo. En 1929, la revista *Documents*, fundada en París por George Bataille y el escritor y crítico alemán Carl Einstein (autor, en 1911, del primer libro sobre “arte negro”), marca la aparición de investigaciones sobre *otra modernidad*. A pesar de haber sido durante largo tiempo subestimada, esta revista contribuyó a transformar al surrealismo en una visión universal y no eurocentrista de la cultura. Hoy en día, es considerada como el médium y el laboratorio de una transferencia cultural en diversos niveles: entre las artes y las ciencias (etnología), entre las artes y la institución (museo), entre el *high and low*, entre diversas tradiciones culturales nacionales (especialmente entre Francia y Alemania).¹³

En un coloquio realizado en mayo de 2001 en la Universidad de Montreal, “Transfert culturel et politique de l’image: Carl Einstein, George Bataille et la revue *Documents*”, se puso por primera vez en perspectiva el aporte de esta publicación. En este sentido, observemos al pasar, los viajes transatlánticos de los surrealistas

¹³ Cf. Clifford, James, *The predicament of culture. Twentieth century ethnography, literature and art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988.

son particularmente interesantes.¹⁴

2. *Discriminación estética desde la perspectiva de una transformación de la estética tradicional (filosofía del arte) en aisthesis (teoría de la percepción).*

Las vanguardias contribuyeron a recuperar el aspecto de la estética idealista que privilegia siempre *el sentido* (el concepto singular alemán de *Sinn*) en detrimento del plural *los sentidos* (*die Sinne*). Éstos son signo del universo estético, en tanto que *aisthesis*, que Nietzsche caracterizó como no siendo otro que una fisiología aplicada (*angewandte Physiologie*).¹⁵ Desde esta perspectiva deberíamos modificar nuestro análisis de las vanguardias. Daré dos ejemplos:

1. En el marco de una *retórica de lo heterogéneo* (Michel de Certeau), se debería repensar la observación de Walter Benjamin sobre *la energía revolucionaria en los fenómenos de lo cotidiano*. A propósito de *Nadja*, Benjamin destacó una tendencia rica en posibilidades:

[El surrealismo] puede vanagloriarse de un descubrimiento sorprendente. En primer lugar, ha subrayado las energías revolucionarias que se manifiestan en el envejecido (*im Veralteten*), en las primeras construcciones en hierro, los primeros edificios para fábricas, las antiguas fotos, los objetos que comienzan a desaparecer, los pianos de salón, las vestimentas de hace cinco años, los lugares mundanos de reunión cuando empiezan a pasar de moda. Lo que esos autores comprendieron mejor que nadie cómo se encontraban

¹⁴ Véase, por ejemplo, Freitas de, Maria Teresa y Leroy, Claude (dirs.), *Brésil. L'Utopialand de Blaise Cendrars*, París/Montréal, L'Harmattan, 1998. Remito también a mi artículo "Décolonisation de l'esprit occidental", *Mélusine*, n° XVII, p. 241-252.

¹⁵ Cf. Nietzsche, Friedrich, "Ästhetik ist ja nichts als angewandte Physiologie", *Der Fall Wagner*, en *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. 6, Bd. 3, München/Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1969, p. 416.

estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos videntes y visionarios, nadie vio de qué modo la miseria, no sólo la miseria social, sino también la miseria arquitectónica, la miseria de los interiores, de los objetos esclavizados y esclavizantes, se transmuta en nihilismo revolucionario.¹⁶

Es evidente que el aporte iniciático de todas las vanguardias excluye la posibilidad de hablar de su fracaso si pensamos en las tesis actuales -relativas a una *Theory of the secondary* o al concepto de "reciclaje cultural"¹⁷- aquellas que consideran la reelaboración y la correspondencia entre artes a partir de nuestro ámbito cultural cotidiano.

2. En una conversación con Claude Bonnefoy con motivo de la muerte de Breton, Michel Foucault comparó a este último con Goethe, definiendo a ambos como "escritores del saber":

Breton, al albergar el saber en la expresión (con el psicoanálisis, la etnología, la historia del arte etc...), es un poco nuestro Goethe. Hay una imagen que, creo, habría que destinar a la desaparición: aquella de Breton, poeta de la sin razón [*poète de la déraison*]. A esta imagen no puede oponérsele, sino más bien superponérsele, aquella otra de Breton, *escritor del saber*.¹⁸

Esta observación, que enriquece la perspectiva al sugerir una estética

¹⁶ Benjamin, Walter, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (1929), en *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, II, 1, Frankfurt am Main, 1977, p. 299 (edición castellana: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea, en *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980) Sobre todo en razón de la expresión *im Veralteten*, que no significa "lo anticuado" como tiende a verse en español, adoptamos la traducción completa de este párrafo propuesta por Ricardo Ibarlucia. N. de la T.

¹⁷ Cf. Nemoianu, Virgil, *A theory of the secondary: literature, progress, and reaction*, Baltimore / London, 1989; Moser, Walter (ed.), *Recyclages, économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996.

¹⁸ Foucault, M., *Dits et écrits, op.cit.*, t. I, p. 555.

más allá (o más acá) de la tradición idealista, nos lleva a otro ejemplo que, en el seno de las vanguardias, anticipa la visión que permite salir de un racionalismo estrecho. Se trata del encuentro entre André Breton y Gaston Bachelard en relación al problema epistemológico que hay entre el surrealismo y “el nuevo espíritu científico”. A este encuentro, de una actualidad significativa en aquello que concierne a los debates presentes sobre la articulación entre dispositivos científicos y artísticos (incluso estéticos), se podría referir el horizonte de esta *dialéctica de la invención* con la cual Louis Aragon definió al surrealismo.

El único número de la revista *Inquisitions* –publicada en 1936 por Aragon, Roger Callois, J-M. Monnerot y Tristan Tzara como “órgano del grupo de estudio por la fenomenología humana”– estuvo dedicado el tema “Du surréalisme au Front Populaire”. Allí Bachelard incluyó un ensayo, titulado *Le surrationalisme*, en el cual movilizaba, contra toda filosofía de pacotilla, “la función de turbulencia y de agresividad” y subrayaba el aporte histórico de los surrealistas: “cuando ese *surrationalisme* haya encontrado su doctrina, podrá ser puesto en relación con el surrealismo, ya que la sensibilidad y la razón se rendirán juntas ante su fluidez.”¹⁹

Breton, por su parte, aceptó con entusiasmo poder trabajar en aquello que en la misma época el filósofo Ernst Bloch consideraba una tarea primordial contra el fascismo, a saber, la elaboración de una “razón de lo irracional”. En este sentido, en su ensayo *Crise de l’objet* (1936), Breton precisó:

La razón de hoy no se propone nada más que la asimilación continua de lo irracional, asimilación durante la cual lo racional es llamado a reorganizarse

¹⁹ Bachelard, Gaston, “Le Surrationalisme”, *Inquisitions*, n° 1, 1936 (reimpreso por Éditions du CNRS, 1990), p. 1. Este texto es citado por Paul Éluard en *Premières vues anciennes* (1937), *Ceuvres complètes*, t. I, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 533.

sin cesar, a la vez para consolidarse y crecer. En este sentido hay que admitir que el *surrealismo* se ve acompañado necesariamente por un *surrationalisme* que lo duplica y le da su medida. La reciente introducción, por parte del Sr. Gaston Bachelard, en el vocabulario científico, de la palabra *surrationalisme*, que aspira a dar cuenta de todo un método de pensamiento, actualiza y fortalece a la palabra “surrealismo”, cuya acepción, hasta aquí, había sido estrictamente artística. Una vez más, cada uno de los términos verifica al otro: esta constatación alcanza a poner en evidencia el espíritu común y fundamental que anima en nuestros días las investigaciones el hombre, ya se trate del poeta, del pintor o del sabio.²⁰

Frente al surgimiento de nuevos estilos de fundamentalismo y de totalitarismo al que asistimos actualmente, tal vez deberíamos pensar las vanguardias como el negativo de una película que fue revelada, con sus pros y sus contras, junto con los conflictos que constituyen la puesta en abismo de los presupuestos de nuestra cultura occidental.

Traducción de Azul Katz
(UBA, CIF, Programa de Estudios de Filosofía del Arte)

BIBLIOGRAFÍA

- Agacinski**, Sylviane *Le Passeur de temps*, Paris, Senil, Bibliothèque du XXème siècle, 2000.
- Bachelard**, Gaston, “Le Surrationalisme”, *Inquisitions*, n° 1, 1936; reed. Paris, Éditions du CNRS, 1990.
- Barck**, Karlheinz, “Décolonisation de l’esprit occidental”, *Mélusine*, n° XVII, p. 241-252.

²⁰ Breton, André, *Ceuvres complètes*, t. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1992, p. 126 ss.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, II, 1, Frankfurt am Main, 1977.

Breton, André, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

Clifford, James, *The predicament of culture. Twentieth century ethnography, literature and art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988.

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, édition établie par Daniel Defert et François Ewald Paris, Gallimard, 1994.

Didi-Hubermann, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

Francastel, Pierre "Techniques et esthétique", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.5, 1948, pp. 97-117.

Freitas, de, Maria Teresa y **Leroy**, Claude (dirs.), *Brésil. L'Utopialand de Blaise Cendrars*, dir. Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998.

Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Hanser, 1988.

Hobsbawm, Eric, *Behind the times. The decline and fall of the twentieth-century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1998.

Hüppauf, Bernd "Das Unzeitgemäße der Avantgarden", en **Asholt**, Wolfgang y **Fähnders**, Walter (ed.), *Der Blicke vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgarde-Kritik-Avantgarde-Forschung*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

Moser, Walter (ed.). *Recyclages, économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996.

Nemoianu, Virgil, *A theory of the secondary: literature, progress, and reaction*, Baltimore/ London, 1989.

Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner*, en *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Abt. 6, Bd. 3, München/ Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 1969.

Rancière, Jacques, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'inactuel*, n° 6 (1996), pp. 53-68.

Revel, Jean François, "Les utopistes construisent des sociétés totalitaires", *Magazine littéraire*, n° 387, mayo 2000, pp. 36-41.

Rouvillos, Frédéric, *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, Fayard, 2000.

Sers, Philippe, *Totalitarismes et avant-gardes*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001.

La tarea de la crítica de arte: la lectura de Benjamin del Romanticismo alemán

Florencia Abadi (UBA-Conicet-CIF)

Resumen

La noción de crítica de arte fue objeto de un debate sobre su lugar y la pertinencia en relación con la obra de arte. En tanto aproximación conceptual a las obras, la crítica ha sido rechazada por aquellas corrientes que consideran el concepto como ajeno a la esfera artística y a la obra como artefacto auto-suficiente. Además está decir que esta posición socava la legitimidad de la propia crítica en tanto disciplina. En el polo opuesto, se encuentran aquellas posiciones ilustradas, especialmente aquellas contenidas en las poéticas normativas, que consideran la obra como una estructura pasible de ser explicada por un sistema conceptual ajeno a las particularidades de las obras singulares. La obra de Walter Benjamin, especialmente la tesis dedicada al Romanticismo alemán, contrasta con ambas perspectivas. El concepto de crítica que halla en los escritos de los románticos se presenta como superador de ambos polos: la crítica se muestra legítima a partir del concepto de "criticabilidad" [*Kritisierbarkeit*], que establece que la obra contiene en sí misma el germen de su propia crítica y que, por lo tanto, reclama el concepto desde su propia estructura interna. El objetivo es analizar esta lectura de Benjamin, y luego sus críticas a la misma en El origen del drama barroco alemán.

Palabras clave

Crítica - obra de arte - Romanticismo - Benjamin - criticabilidad

The task of art criticism: Benjamin's reading of German Romanticism

Abstract

The notion of art criticism has been object of a debate about its place and appropriateness in relation to the work of art. As a conceptual approach to

the work of art, the criticism has been rejected by those positions that consider the concept outside the artistic sphere and the work of art as a self-sufficient artefact. It is obvious that this position undermines the legitimacy of the art criticism as a discipline. In discussion with these considerations, we found the enlightened positions, especially those contained in the normative poetics, which consider the work of art as a structure that can be explained by a conceptual system that pays no attention to the peculiarities of the singular works. Walter Benjamin's work, especially the thesis about the German Romanticism, resists both visions of the problem. The concept of art criticism that he finds in the writings of the first romantics is presented as a superseding of that opposition: the criticism is justified as a discipline by the notion of "criticizability" [*Kritisierbarkeit*], which establishes that the work contains itself the germ of its own criticism and, therefore, it asks for the concept from its own internal structure. The aim is to analyse Benjamin's reading, and then his objections to it in The Origin of German Tragic Drama.

Keywords

Criticism - work of art - Romanticism - Benjamin - criticizability

I. LA LECTURA BENJAMINIANA DEL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO TEMPRANO

La concepción neoclásica del arte, según la cual la obra debía seguir determinadas reglas, fue puesta en cuestión hacia 1770 por algunos de los representantes del *Sturm und Drang*.¹ En oposición a aquella concepción del arte, las figuras de este movimiento exaltaron la poesía popular, la poesía que brota del corazón y la espontaneidad creadora: ideas que hicieron confluír en el concepto de genio creador.² Así, el *Sturm und Drang* ha sido portavoz, en alguna medida, de la recusación del pensamiento normativo, en nombre de una visión del arte que otorga primacía al sentimiento subjetivo. A la universalidad de la norma –importada, y en buena medida mal importada, de Francia por Johann Christoph Gottsched–, se enfrenta la individualidad alemana del corazón, el pueblo y la personalidad. En su tesis de doctorado, intitulada *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919), Walter Benjamin lee esta disputa en términos de una lucha entre un *dogmatismo*, surgido al calor del racionalismo ilustrado, y un *escepticismo*, encarnado en los representantes del *Sturm und Drang* (de entre los cuales, a Benjamin interesan muy especialmente las ideas del joven Goethe).

En este contexto, Benjamin interpreta las ideas estéticas del Romanticismo de Jena como una perspectiva superadora de estas dos posiciones, cuya herramienta fundamental es precisamente su innovador concepto de *crítica*. Así como Kant había superado con el concepto de crítica, en el ámbito de la teoría del conocimiento, la antítesis entre

¹ Lenz, Bürger y Goethe son algunos de los exponentes de este movimiento que se opusieron a la concepción neoclásica de la Ilustración francesa.

² Cf. Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, Vol 1, *The Later Eighteenth Century*, Cambridge et. al., Cambridge University Press, 1981, p. 176.

dogmatismo y escepticismo, el concepto romántico de crítica de arte se presenta como superador del “dogmatismo estético de la regla” racionalista y de la posición antitética del *Sturm und Drang*, “escéptica en cuanto a sus efectos”³ (ya que lleva a la abolición de cualquier fundamentación del juicio sobre las obras⁴). En este sentido, Kant es quien ha “preparado el camino”⁵ a los románticos de Jena, quienes colocan por primera vez el concepto de crítica en el centro de la filosofía del arte: “Sólo con los románticos se afirmó definitivamente la expresión *crítico de arte* [*Kunstkritiker*] frente a la más antigua de *juex de arte* [*Kunstrichter*]”.⁶ En cuanto superación de aquellas dos perspectivas, el Romanticismo temprano debe enfrentar el problema de determinar cómo debe ser el discurso de la crítica de arte para que ésta haga justicia a su objeto. Se trata de llevar a cabo una fundamentación del género crítico –una metacrítica o filosofía de la crítica– a partir de un análisis de la peculiaridad de la obra artística (la cual va a justificar, en última instancia, la legitimidad de la aproximación crítica). Esta metacrítica recusa, por un lado, la tesis escéptica que impugna la justificación conceptual de toda crítica de arte y, por otro, la concepción que propone juzgar las obras a partir de un sistema nor-

³ Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, en *Gesammelte Schriften* (en adelante: GS), Vol. I, 1, Frankfurt am. M., Suhrkamp, 1978, pp. 11-122, aquí, p. 53. Para las citas de este texto, hemos utilizado la traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque: Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 2000, aquí, p. 83. En todos los casos, ofrecemos los números de páginas de ambas ediciones.

⁴ “El grupo de escritores bajo este título de una pieza dramática [*Sturm und Drang*] difícilmente pueda recibir el nombre de crítico. Sus ideas se derivan, en lo esencial, del sentimentalismo francés y el primitivismo inglés, aunque las volvieron a expresar mucho más enérgicamente y las declararon de modo mucho más estridente [...] Pero el tono, la violencia y aun el chillido no constituyen crítica” (Wellek, R., *op. cit.*, p. 176). A menos que se indique lo contrario, las traducciones son propias.

⁵ Benjamin, W., GS, I, 1, p. 52 [p. 82].

⁶ *Ibid.*, p. 52 (p. 83).

mativo *externo* que ignora la singularidad de la obra concreta. En contraste con estas dos posiciones, los románticos postulan una crítica inmanente, es decir, una crítica que parte de la obra y que establece sus parámetros a partir de la misma. El concepto a través del cual Benjamin observa que los románticos realizan esta operación de situar a la crítica en el corazón mismo de la obra es el de “criticabilidad” [*Kritisierbarkeit*]: éste establece que la obra contiene en sí misma el germen de su propia crítica y que, por lo tanto, reclama el concepto desde su propia estructura interna. La obra es criticable, con independencia de la crítica. Esto no significa únicamente que la obra sea susceptible de ser criticada sino que refiere, más bien, a una latencia, una exigencia procedente de las obras.

Dicha criticabilidad se debe a una reflexión [*Reflexion*], que la obra contiene en sí y que se desarrolla –se desenvuelve como un ovillo– en la crítica. La crítica de arte potencia, entonces, esta reflexión presente en la obra y la completa, la mejora, la intensifica, la universaliza. Así, la crítica no consiste en algo trascendente sino que –como afirmaba Friedrich Schlegel⁷– poesía y filosofía se unen.

La criticabilidad, entonces, depende de la noción de “reflexión”, a la cual Benjamin dedica la primera parte de la tesis –en la que muestra cómo el concepto romántico de crítica de arte se apoya sobre una peculiar teoría del conocimiento–. Definida por Benjamin como el “esquema” del pensamiento romántico, la reflexión es, ante todo, el lugar en

⁷ Esta tesis se encuentra expresada de diversas maneras en varios momentos de su obra, véase, por ejemplo, “Conversación sobre la poesía”, “Fragmentos del Lyceum” [117], “Sobre el Meister”, o “Sobre la filosofía”. En este último texto afirma: “Poesía y filosofía son un todo indivisible [...] poesía y filosofía son por completo una misma cosa y se hallan fundidas”, en Schlegel, Friedrich, *Poesía y Filosofía*, trad. de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994. p. 83.

el que se asienta la posibilidad de un contacto directo con lo absoluto. En efecto, la autoconciencia reflexiva, en cuanto relación inmediata del pensamiento consigo mismo, es la salida que encuentra el idealismo ante la encrucijada de la cosa en sí.⁸ La reflexión es un proceso en el cual el contenido es la forma misma del pensamiento, el acto mismo de pensar; por lo tanto, en la medida en que ningún contenido frena el proceso y tampoco resulta necesario para llevarlo a cabo, el autoconocimiento puede ser inmediato.⁹ Sin embargo, lejos de tratarse de una relación meramente formal al interior de la conciencia, la reflexión es concebida por los románticos como creadora, y su despliegue tiene lugar en un ámbito real y viviente: de allí que el pensar sea concebido como un “poetizar” o “romantizar”, términos con los cuales Friedrich Schlegel y Novalis buscaron dar cuenta de un pensamiento capaz de producir o crear, en cierto sentido, su propia materia.¹⁰

⁸ “En la naturaleza reflexiva del pensamiento, los románticos vieron más bien una garantía de su carácter intuitivo. Tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant –aunque no por vez primera, sí de un modo explícito y vigoroso–, junto a la posibilidad racional de una intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones. Este esfuerzo partió sobre todo de Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling” (Benjamin, W., *GS*, I, 1, p. 19, [p. 42].)

⁹ Una de las polémicas en torno a la reflexión tiene como objeto su cualidad infinita. La autoconciencia, o el esquema reflexivo que la funda, podría, aparentemente, sumar siempre otro nivel, con lo cual estaría determinada por un regreso al infinito. Fichte, de quien los románticos toman el concepto de reflexión para modificarlo, anula la infinitud postulando que la autoconciencia no se produce por medio de una reflexión sino que se halla inmediatamente presente en el pensar. Schlegel, en cambio, defiende un particular modo de comprender la infinitud de la reflexión, que Benjamin explica afirmando que “no es una infinitud del proceso, sino una infinitud de la relación” (*ibid.*, p. 26 [p. 51]).

¹⁰ *Ibid.*, p. 63 [p. 98].

El postulado de una reflexión en la obra –y no en el sujeto creador– es vital para comprender el aspecto objetivista del pensamiento de los románticos, quienes introducen como categoría central en la filosofía del arte una noción rigurosa de “obra” en relación con un concepto determinado de *forma* basado en la filosofía de la reflexión:¹¹ la forma será precisamente la expresión objetiva de la reflexión de la obra, su autolimitación. La obra, entonces, no es concebida como el producto de la aplicación de determinadas reglas ni como el mero resultado de una mente genial, sino que –como afirma Novalis– “lleva un ideal a priori en su seno, una necesidad de existir”.¹² El fenómeno de la autoconciencia reflexiva no remite a un yo [*Ich*], como ocurría en el caso de Fichte: para los románticos la reflexión parte de un “sí mismo” [*Selbst*] y remite al propio pensamiento. En tanto sí mismos, los objetos y las obras de arte también son centros de reflexión. La crítica, entonces, es equiparada a un “experimento” mediante el cual se activa o potencia un autoconocimiento de la obra que permite un “incremento” por el cual su propia autoconciencia puede alcanzar otra autoconciencia: dos centros reflexivos, como un hombre y una cosa, pueden traspasarse recíprocamente en el médium de la reflexión. El conocimiento no es más que esa “conexión inmanente en el absoluto”.

Mediante estos procedimientos teóricos, la crítica se diferencia por primera vez del juicio, de la evaluación del arte; se sustrae del lugar del “banquillo acusador”.¹³ La criticabilidad se convierte en el único

¹¹ *Ibid.*, p. 74 [p. 113].

¹² *Ibid.*, p. 76 [p. 115]. Benjamin ya había reivindicado este fragmento de Novalis en 1915, en “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”; cf. Benjamin, W. *Obras*, en *Obras completas*, II, 1, traducción de Jorge Navarro Pérez Madrid, Abada, 2007, Madrid, Abada, 2007, p. 109), y referirá nuevamente a él en *El origen del drama barroco alemán*, versión castellana de José Muñoz Milanes, Madrid, Taurus, 1990. p. 233 [p. 37].

¹³ La contraposición entre el juicio y la crítica aparece también en el prefacio de *El origen del drama barroco alemán*.

criterio de distinción entre obras de arte y cosas que no llegan a serlo. No hay ninguna escala de valores, ningún criterio con el cual diferenciar grados de valor entre obras de arte auténticas. En la medida en que las obras son criticables, son arte, y en la medida en que son “malas”, esto es, no tienen valor artístico, no se las puede criticar, ya que no puede desarrollarse ninguna reflexión. El carácter no criticable de los productos “malos” indica, como única conducta posible ante los mismos, el silencio. La distinción entre lo que es arte y lo que no lo es se da a través del criterio de la posibilidad crítica.¹⁴ El término crítica abandona, entonces, su carácter negativo (propio de la filosofía kantiana), y cobra un nuevo sentido, positivo. Inmanencia y positividad son, tal como resume Svens Kramer,¹⁵ los dos principios fundamentales del concepto romántico de crítica.

II. CRÍTICA Y REDENCIÓN: LA APROPIACIÓN BENJAMINIANA DEL CONCEPTO ROMÁNTICO DE “CRITICABILIDAD”

Resulta necesario preguntarse, llegado este punto, por la posición de Benjamin respecto de esta tesis que él atribuye al Romanticismo, ya que el concepto de crítica ocupaba ya en ese entonces –y seguirá haciéndolo más adelante– un lugar preponderante en su labor teórica. Por supuesto, este libro puede leerse como un original análisis del Romanticismo de Jena,¹⁶ pionero en repudiar la difundida exaltación

¹⁴ En este sentido, cabe señalar que Adorno retoma esta idea en *Teoría estética*: “Las obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, p. 193). Cf. *Teoría Estética*, trad. de Fernando Riaza, Taurus, Madrid, 1986, p. 172).

¹⁵ Kramer, Sven., *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2003, p. 45.

¹⁶ Sin duda, la interpretación de Benjamin no repite sin más los textos de los románticos; ni la “Conversación sobre la poesía” de Schlegel ni la *Enciclopedia* de Novalis,

de los elementos irracionalistas del movimiento, pero también como una obra en la que Benjamin, presionado por las formas académicas, introduce, de contrabando, sus propias consideraciones respecto del mesianismo, que concebía como la verdadera naturaleza del Romanticismo. En este sentido, resulta elocuente la carta del 7 de abril de 1919 que escribe a su amigo Ernst Schoen:

Aquí está [la tesis] que ha llegado a ser lo que debía ser: una visión de la verdadera naturaleza del Romanticismo, desconocida más que en ninguna parte en la literatura, pero esta indicación sólo es indirecta; en efecto, no podía yo abordar el mesianismo, corazón del Romanticismo –sólo traté la concepción del arte–, ni ninguna otra cosa que se me presentase al espíritu con intensidad, sin que me lo vedara la posibilidad de la actitud científica consagrada, complicada, convencional y, a mis ojos, distinta de la auténtica.¹⁷

Benjamin, como él mismo afirma, abordó de modo indirecto la cuestión del mesianismo y la mediación que estableció fue el concepto de “criticabilidad”. De este modo, el propio concepto benjaminiano de redención mesiánica puede encontrarse en esta temprana tesis de doctorado, y prefigura el carácter redentor que recibirá la crítica de arte en su trabajo de habilitación (finalizado siete años más tarde). En la relación del concepto de “criticabilidad” con la redención debe buscarse la apropiación benjaminiana de aquella categoría que, como veremos más adelante, no es adoptada sin reparos.

En efecto, en el libro sobre el Romanticismo, la crítica de arte cumple la función de redimir las obras. El proceso se describe de una manera particular, que explica cuál es precisamente la tarea de esta crítica

por mencionar textos de importancia consensuada, presentan de modo transparente la filosofía del arte desarrollada en esta tesis de doctorado.

¹⁷ Benjamin, W., *Gesammelte Briefe*, II, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 23, citado en Witte, Berndt, *Walter Benjamin. Una biografía*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 54.

inmanente: en tanto el incremento de la reflexión en la obra es infinito (por principio, tal como afirma Benjamin), la crítica se erige como el ámbito en el que la obra –singular, limitada– se orienta hacia la infinitud del arte. La limitación de la obra reside, como vimos, en su forma, y las distintas formas se reúnen en la forma absoluta del arte: la *idea de arte*.¹⁸ Ésta remite a una unidad del arte (sin la cual no podría pensarse la tesis de la poesía universal progresiva ni el concepto de poesía trascendental, ambas determinaciones de esta idea¹⁹), que recibe a la obra en su seno. De este modo, la crítica no evalúa ni califica una obra singular, sino que expone la relación de la obra con la idea de arte y, por lo tanto, con las demás obras: nada tiene de función informativa o pedagógica. “No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que o bien asume en sí la obra en el médium de la crítica, o la repudia”.²⁰ Una vez asumidas –redimidas– por medio de la crítica, las obras son disueltas (destruidas²¹) en la idea.²²

¹⁸ Las formas artísticas son momentos del médium de la reflexión, y están por lo tanto en completa conexión entre sí (de aquí la idea de unir todos los géneros, todas las formas, en un único género representado por la novela [*Roman*]). “Dado que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte es el médium de reflexión de las formas” (Benjamin, W., *GS*, I, 1, p. 87, [p. 129]).

¹⁹ La última determinación, y la principal, que recibe la idea de arte es la prosa. La prosa tiene una función unificadora, es el suelo de la creación, y por eso la novela pudo erigirse como trans-género supremo. Lo prosaico se vincula con la sobriedad, con lo reflexivo (no extático); bajo esta determinación la idea del arte revela también el aspecto racional del Romanticismo. Por otro lado, el aspecto prosaico de la crítica queda legitimado a través de esta valoración de la prosa, y se convierte en una coincidencia que permite la unión entre ambas, el pasaje espontáneo de la obra a su reflexión crítica.

²⁰ Benjamin, W., *GS*, I, 1, p. 80 [p. 120].

²¹ Una idea positiva de destrucción recorre la obra de Benjamin, en estrecha vinculación con la de redención. Para una comprensión de la cuestión, es útil el libro de Michael Löwy, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva* (trad. de Horacio Tarcus, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997), donde el autor releva la presencia del anarquismo en el mesianismo judaico.

La inserción del concepto de criticabilidad romántico dentro del programa benjaminiano puede explicarse por analogía con el modo en que el concepto de redención [*Erlösung*] es utilizado en otras tres esferas de conocimiento abordadas por Benjamin: la filosofía, la traducción, la historia. Podemos observar que, en cada uno de estos ámbitos, el concepto de redención implica un reclamo procedente del mundo objetivo (tal como las obras, en su carácter criticable, reclaman la crítica). De este modo, cuatro son los ámbitos en los que Benjamin postula la existencia de un conocimiento redentor. En cada caso, la redención apunta al carácter no meramente teórico (o “puro”) del conocimiento, ya que consiste en una operación de rescate, en una intervención en la realidad: la crítica de arte redime las obras; la filosofía redime los fenómenos a través de las ideas; la traducción redime el lenguaje; el conocimiento histórico no es sino la revolución, la redención de la humanidad.

En cada uno de estos ámbitos, la redención se presenta bajo la forma de una exigencia que habita efectivamente el mundo –caído– en que nos movemos, independientemente de las respuestas (o la ausencia de

²² También la ironía realiza una operación similar a la de la crítica, ya que así como esta última destruye completamente la obra, la ironía destruye la ilusión artística, aunque conservando la obra; en ambas la obra singular se ve desplazada hacia la idea de arte. Esta interpretación de la categoría de *Ironie*, emblemática del Romanticismo de Jena, difiere de la lectura subjetivista que la entendía como un signo de la libertad del artista. En tanto que no destruye la obra, la ironía de la forma “levanta el velo ante el orden trascendental del arte y lo descubre, junto al inmediato subsistir de la obra en él, como un misterio” (Benjamin, W., GS, I, 1, p. 86 [pp. 126-127]). Tanto mediante la ironía como mediante la crítica la obra redime su relatividad y se eleva al absoluto del arte. Benjamin distingue entre una ironía de la materia, en la que se conserva el elemento subjetivo que los críticos habían atribuido a esta categoría, y una ironía formal, a la que dará mayor importancia y que constituye parte del giro interpretativo que hace del Romanticismo (*ibid.*, pp. 83-87).

ellas) de los hombres. Esta exigencia, en tanto que objeto autosuficiente de estudio y eje de la problemática mesiánica, recibe diversos nombres en cada esfera: en el caso de la filosofía, la noción de origen [*Ursprung*]²³ es aquella marca en los fenómenos que reclama que sean nombrados –independientemente de que alguien los nombre–; en el caso de la traducción, la noción de traducibilidad [*Übersetzbarkeit*],²⁴ según la cual el lenguaje es traducible más allá de su traducción efectiva, señala la misma necesidad; en el ámbito de la historia, la noción de “ahora de la cognoscibilidad” [*Jetzt der Erkenntnisbarkeit*]²⁵ remite al reclamo de redención, procedente de las utopías frustradas de las generaciones pasadas. Finalmente, el término “criticabilidad” [*Kritisierbarkeit*], que Benjamin destaca en su interpretación del Romanticismo, se incluye en esta constelación en torno al concepto de redención y su relación con las diversas esferas del conocimiento.²⁶ El mesianismo es, justamente, la premisa que comparten los románticos y Benjamin,²⁷ y

²³ Cf. Benjamin, W., “Prefacio epistemocrítico”, *El origen...*, *op. cit.* pp. 9-41; GS, I, 1, pp. 207-237.

²⁴ Benjamin, W., “Die Aufgabe des Übersetzers”, GS, IV, 1, pp. 9-21.

²⁵ Benjamin, W., “Über den Begriff der Geschichte”, GS, I, 2, pp. 691-704.

²⁶ Cabe señalar –aunque no sea éste el lugar para desarrollarlo extensamente– que en tres de las esferas mencionadas el conocimiento es concebido dentro del marco de una filosofía del lenguaje nominativa, de origen bíblico y desarrollada luego especialmente al interior del misticismo: ni la filosofía, ni la crítica de arte, ni la traducción pueden realizar su tarea fuera del médium (ámbito) de la palabra (de allí que Benjamin dedique un capítulo de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* a la filosofía del lenguaje presente en los románticos).

²⁷ La caracterización del concepto romántico de crítica a partir del mesianismo la ha desarrollado Beda Alleman en “El concepto de una moderna ciencia literaria en el Romanticismo temprano”, *Literatura y reflexión I*, trad. de Ángel Rodríguez Francisco, Buenos Aires, Alfa, 1975, pp. 135-151). También Peter Szondi ha dado gran importancia a este aspecto de la teoría romántica del arte en “Friedrich Schlegel y la ironía romántica”, trad. de M. G. Burello y Juan Rearte, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *Antología de estudios críticos sobre el Romanticismo alemán*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 2003.

que establece una convergencia entre sus ideas aún después de que Benjamin comenzara a sentir, ya desde el tiempo en que cerraba la tesis, la necesidad de tomar distancia de sus referentes juveniles.²⁸

III. LAS CRÍTICAS DE BENJAMIN AL CONCEPTO ROMÁNTICO DE CRÍTICA DE ARTE

Determinar la tarea que Benjamin asigna a la crítica de arte exige precisar aquellos aspectos en que su propia perspectiva se separa de la teoría del arte del Romanticismo de Jena. Ya en el último capítulo de *El concepto...* (“La teoría del arte temprano-romántica y Goethe”), que Benjamin agregó a su tesis a último momento, puede observarse un distanciamiento de las ideas del Romanticismo y una reivindicación de algunas ideas estéticas de Goethe, que son presentadas en oposición a aquéllas. (Cabe señalar que en la contraposición entre la teoría del arte romántica y la de Goethe, Benjamin ve el punto crítico fundamental de la historia del concepto de crítica de arte.) Vale la pena resaltar que, si bien Benjamin disiente, en este último capítulo, con la concepción goetheana que niega la criticabilidad de la obra (o que concibe la crítica como una práctica pedagógica y exotérica) también presenta aquí varias tesis de Goethe que constituyen un punto de inflexión, en la medida en que luego serán retomadas por el propio Benjamin para formular sus propias ideas sobre la crítica. Éstas son: a) la tesis que postula la existencia de una discontinuidad entre las obras, en oposición al *continuum* de las formas en la reflexión; b) la tesis que defiende la preeminencia del “contenido” en el arte; c) la idea de que la obra de arte consiste en un torso y no en una totalidad. Sobre estas tres ideas vuelve Benjamin en *El origen del*

²⁸ Sobre la importancia del Romanticismo en la juventud de Benjamin, véase Pulliero, Marino, *Le desir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, París, Bayard, 2005.

drama barroco alemán, donde puede verse documentado el cambio sufrido en su posición respecto del Romanticismo.

En primer lugar, Benjamin rechaza aquí la idea romántica de *Reflexion* oponiéndose a la postulada continuidad de su carácter. En contraste con esto, destaca el carácter discontinuo del lenguaje en que habita la verdad. (Cabe señalar que la teoría de las ideas expuesta en el prefacio es concebida por Benjamin, como un disfraz de su filosofía del lenguaje²⁹)

No ha sido raro que la ignorancia de esta discontinua finitud suya [de las ideas] haya frustrado algunos intentos vigorosos de renovar la teoría de las ideas, que se concluyen por ahora con el de los primeros románticos. En sus especulaciones, la verdad, en vez de su genuino carácter lingüístico, asumió el carácter de una conciencia reflexiva.³⁰

En la medida en que la reflexión constituye la piedra angular en que se sostenía su propia interpretación de la filosofía romántica del arte, cabe esperar que su rechazo de la reflexión arrastre consigo un cambio significativo en su consideración de la legitimidad de la crítica, ya que se trata nada menos que de la recusación del fundamento de la criticabilidad romántica. La legitimidad de la crítica, su capacidad de hacer justicia a su objeto, no podrá sostenerse en un proceso reflexivo –ahora impugnado³¹– que uniría la crítica con la obra, sino que ella

²⁹ Benjamin dice que se trata de “una especie de segundo refrito (del que no se sabe si es mejor que la primera versión) del antiguo trabajo sobre el lenguaje [...] disfrazado como doctrina de las Ideas”; citado en Witte, B., *op. cit.* p. 89.

³⁰ Benjamin, W., *GS*, I, 1, p. 218 (p. 20).

³¹ Márcio Seligmann-Silva (*Ler o livro do mundo*, San Pablo, Iluminuras, 1999, pp. 191-199) afirma que Benjamin continuó sosteniendo hasta la obra de los Pasajes una concepción de la crítica como médium de la reflexión. Kramer, desde una perspectiva diferente, más atenta a las rupturas del pensamiento de Benjamin, destaca que el concepto romántico de “reflexión” permite sólo un autoconocimiento, cuya presunta dicotomía entre sujeto y objeto busca quebrar Benjamin mediante la propues-

deberá hallar una justificación de otra índole, i. e., en el “carácter lingüístico” de la verdad. La reflexión será reemplazada, entonces, por un despliegue del lenguaje formal de la obra: Benjamin lo expresa de manera explícita al exigir que la crítica encuentre sus criterios “de un modo inmanente, gracias a un despliegue del lenguaje formal [*Formensprache*] de la obra en el que se exterioriza su contenido [*Gehalt*] en detrimento de su efecto”.³² Se observa aquí que Benjamin, lejos de erigir la forma en esencia primordial del arte –como ocurría bajo la estética romántica–, la concibe como un momento necesario en la exposición del contenido de verdad.

El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es (...) convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales [*Sachgehalte*], de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa.³³

La noción de “contenido” aquí utilizada está fuertemente ligada al contexto histórico de la obra, y no admite una comprensión de la inmanencia en tanto clausura de la crítica sobre aquélla. Sándor Radnoti se ha encargado de enfatizar, en este sentido, no sólo la importancia de la historia para el concepto benjaminiano de crítica (“[p]ara Benjamin [...] el contenido de verdad es concebible sólo en el marco de una situación hermenéutica, en el diálogo de la comprensión en que participan el creador, la obra, cualquier persona a la que ésta se diri-

ta del lenguaje como auténtico médium. En el mismo sentido afirma Adorno: “Entre las ilusiones de las que se desembarazó para no tener que rendirse estaba también la de la figura monadológica, yacente en sí misma, de la propia reflexión” (Adorno, T.W., “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann, traducción de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2001, p. 19).

³² Benjamin, W., GS, I, 1, p. 225 (p. 27).

³³ *Ibid.*, p. 358 (p. 176).

ge, y la totalidad del mundo histórico”³⁴), sino también la influencia que ejerció sobre él la introducción por parte de Alois Riegl de una indiferencia metodológica del valor artístico en la historia del arte.³⁵ En este sentido, la defensa de la inmanencia de la crítica en el establecimiento de los criterios de análisis (tal como también se manifiesta en las numerosas ocasiones en que sostiene la necesidad de partir de la obra particular –p. ej., en “Anuncio del periódico *Angelus Novus*”,³⁶ en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe³⁷ y también, tal como señala Kramer, en algunos trabajos posteriores sobre Proust, Kafka o Baudelaire³⁸–), coexiste en tensión con el rechazo de Benja-

³⁴Radnoti, Sándor, “Benjamin’s Dialectic of Art and Society”, en Smith, Gary (ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 128. Esta afirmación se encuentra en el contexto de una comparación entre las concepciones de la historia de Benjamin y Gadamer.

³⁵ *Ibid.*, p. 132: “La totalidad de la forma y el valor específico de la obra de arte –del arte en sí mismo– son los dos pilares que Benjamin está sacudiendo para derribar el templo de la estética [...] Sería un error creer que las consecuencias radicales que resultan de esta filosofía del arte son un desarrollo tardío en los escritos de Benjamin”.

³⁶ “[L]a crítica positiva tiene forzosamente que limitarse a las obras de arte individuales mucho más que hasta ahora, y más incluso de lo que lo hizo entre los románticos. Pues, al contrario de lo que suele decirse la crítica grande [...] está obligada a conocer sumergiéndose” (Benjamin, W., GS, II, 1, p. 243; traducción de J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, en *Obras completas, op. cit.*, p. 246).

³⁷ Sobre *Las afinidades electivas*, dice Benjamin en “Tres noticias biográficas”: “En mi escrito «Las afinidades electivas de Goethe» intenté llevar a cabo la idea de iluminar una obra absolutamente a partir de sí misma. Así como Benedetto Croce abrió el camino hacia la obra de arte individual, concreta, demoliendo la teoría de las formas artísticas, mis ensayos hasta ahora procuran allanar el camino hacia la obra de arte demoliendo la teoría del carácter parcial del arte. Su intención programática común es promover el proceso de integración de la ciencia, que derriba cada vez más las rígidas paredes divisorias entre las disciplinas, características del concepto de ciencia del siglo pasado, mediante un análisis de la obra de arte que reconoce en ella una expresión integral [...] de las tendencias de la época, imposible de restringir en ningún sentido en términos parciales” (Benjamin, W., GS, I, 3, p. 811).

³⁸ Cf. Kramer, S., *op. cit.*, p. 46.

min de la autonomía del arte en tanto ilusión burguesa³⁹ (tal como se ve en sus textos de madurez, por ejemplo, en “La obra de arte en...” o en sus ensayos sobre Brecht), rechazo que afecta, en su conjunto, aquello que podríamos denominar su filosofía del arte. La compleja relación histórica entre la autonomía de la esfera artística y la inmanencia de los criterios en la valoración fue formulada por Benjamin, ya en su tesis de doctorado, tomando distancia del Romanticismo, del siguiente modo:

[El Romanticismo] aseguró en el ámbito del arte, por el lado del objeto o del producto, aquella autonomía que Kant había conferido a la facultad del juicio en su crítica respectiva. El principio cardinal de la actividad crítica posterior al Romanticismo, la valoración de las obras según criterios inmanentes, ha sido obtenido en razón de las teorías románticas, las cuales, por cierto, *ya no satisfacen plenamente en su forma pura a ningún pensador actual*.⁴⁰

Hacia el 1800, los románticos pudieron pensar el lugar de constitución del objeto de la crítica como una autorreflexión del arte, pero el siglo XX ya no puede. La limitación histórica de la teoría romántica exige pensar nuevos fundamentos filosóficos para aquellos principios suyos que se han mantenido vigentes. En su lúcido ensayo, Jean-Maurice Monnoyer indica también la irreductibilidad del conflicto que atraviesa la teoría del arte de Benjamin en la búsqueda de esos nuevos fundamentos: “A medida que él denuncia las variantes más corrompidas del *arte por el arte*, se opone en un mismo gesto a la euforia de las posiciones funcionalistas o sociologizantes”.⁴¹ Por todo esto, Kramer afirma que Benjamin rebasó el concepto de inmanencia.⁴²

³⁹ Véase al respecto Radnoti, S., *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰ Benjamin, GS, I, 1, p. 72, (p. 108). El subrayado es nuestro.

⁴¹ Monnoyer, Jean-Maurice, “Philosophie de la critique et teneur de vérité”, Rochlitz, Rainer y Rusch, Pierre (eds.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, París, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 135-136.

⁴² Kramer, S., *op. cit.*, p. 47.

El lugar que Benjamin otorga al contenido en el arte no es ajeno a su posición respecto de la autonomía. De hecho, la autonomía de la obra no está desligada de cierta primacía de la forma artística, tal como se patentiza en la concepción romántica de la forma como “autolimitación de la reflexión”: la libertad de la obra de arte procede del hecho de que ésta no recibe su limitación de afuera, tal como se define al concepto de autonomía en el ámbito práctico.⁴³ Tal como señala Monnoyer, la autonomía de la obra de arte conlleva para Benjamin “la pérdida de la intuición de los contenidos concretos”.⁴⁴

Por último, el libro sobre el *Trauerspiel* también recusa otro aspecto de la concepción del arte de Friedrich Schlegel: el carácter “viviente” del absoluto, que Schlegel entiende como arte. Benjamin, por el contrario, concibe la obra de arte como una ruina y la crítica, en consecuencia, como un proceso de “mortificación” [*Mortifikation*]: “no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en el que están vivas, sino de un asentimiento del saber en estas obras, que están muertas”.⁴⁵ La crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido. La noción de ruina [*Ruine*] procede de aquella concepción de la forma artística según la cual ésta procesa contenidos históricos y los convierte en contenido de verdad filosófico.

Esta transformación de los contenidos factuales [*Sachgehalte*] en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad [*Wirkung*] sufrida por una obra de arte (...) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda belleza efímera cae por entero y la obra

⁴³ Sobre la hipótesis de la forma en la estética autónoma idealista, véase Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortíz de Urbina, Madrid, Visor, 1996, pp. 187-189.

⁴⁴ Monnoyer, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁴⁵ GS, p. 357 (p. 175).

se afirma como ruina [...] las formas reducidas a escombros (...) son características de la obra de arte redimida.⁴⁶

Ya en el año 1919, inmediatamente después de la tesis de doctorado, Benjamin se abocaba a una exposición cabal de su propio concepto de crítica en un ensayo titulado *Las afinidades electivas*: éste implica la reelaboración del concepto de criticabilidad a la luz de su concepción del contenido objetivo, el contenido de verdad de la obra, y el carácter mortificador de la crítica. Pero debe tenerse en cuenta que estos distanciamientos de la teoría romántica dejan intactos dos puntos: i) el carácter redentor de la crítica y ii) la legitimidad, o mejor dicho, la necesidad de la disciplina conceptual llamada “crítica” en tanto aproximación a las obras de arte. En palabras de Adorno: “[a]rte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico [...] la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada”.⁴⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno**, Theodor W., *Gesammelte Schriften 7, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- , *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza, Madrid, Taurus, 1986.
- , “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann, traducción de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2001.
- Alleman**, Beda, “El concepto de una moderna ciencia literaria en el Romanticismo temprano”, en *Literatura y reflexión I*, traducción de Ángel Rodrí-

guez Francisco, Buenos Aires, Alfa, 1975.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. Von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978 ss.

-----, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, traducción de y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 2000.

-----, “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”, traducción de Jorge Navarro Pérez, en *Obras completas*, II, 1, Madrid, Abada, 2007.

-----, *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.

Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996.

Kramer, Sven, *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2003.

Löwy, Michael., *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, traducción de Horacio Tarcus, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997.

Monnoyer, Jean-Maurice, “Philosophie de la critique et teneur de vérité”, en **Rochlitz**, Rainer y **Rusch**, Pierre (eds.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, París, Presses Universitaires de France, 2005.

Pulliero, Marino, *Le desir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, París, Bayard, 2005.

Radnoti, Sándor, “Benjamin’s Dialectic of Art and Society”, en **Smith**, Gary (ed.), *Benjamin. Philosophy, Aesthetics, History*, Londres, University of Chicago Press, 1989.

Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, París, 1992.

-----, “Sur la philosophie comme critique littéraire: Walter Benjamin et le jeune Lukacs”, *Revue d'Esthétique*, n° 1, París, 1981

Schlegel, Friedrich., “Fragmentos del Lyceum”, en *Poesía y Filosofía*, traducción de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.

Seligmann-Silva, Marcio, *Ler o livro do mundo*, San Pablo, Iluminuras, 1999.

Szondi, Peter, “Friedrich Schlegel y la ironía romántica”, traducción de M. G. Burello y Juan Rearte, en Rohland de Langbehn, Regula y Vedda, Miguel

⁴⁶ Benjamin, W., GS, I, 1, p. 357 [p. 175].

⁴⁷ Adorno, T.W., *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 197, [pp. 174-175].

(eds.), *Antología de estudios críticos sobre el Romanticismo alemán*, Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 2003.

Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. 1, *The Later Eighteenth Century*, Cambridge (Mass) et. al., Cambridge University Press, 1981.

Witte, Berndt, *Walter Benjamin. Una biografía*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía
del Arte | Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (ZfL, Alemania)
Jose Emilio Burucúa (UNSAM-CIF)
Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil)
Leiser Madanes (UNLP-CIF)
Federico Monjeau (UBA)
Pablo Oyarzun (UCH, Chile)
Pablo Pavesi (UBA-CIF)
Carlos Pereda (UNAM, México)
Mario A. Presas (UNLP-CIF)
Paulo Vélez León (UC, Ecuador)

EDITOR

Fernando Bruno (CIF)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (CIF)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

PEFA | CIF

Miñones 2073
1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
(54 11) 47 87 05 33
info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía