



## BOLETÍN DE ESTÉTICA

### **BORGES, NIETZSCHE Y LA SOMBRA DEL NAZISMO**

Sergio Sánchez

### **MUNDO Y ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE EN LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA DE MICHEL DUFRENNE**

Luciano Lutereau

**cif**

Centro de Investigaciones Filosóficas  
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO VII | MAYO 2011 | Nº 16

ISSN 1668-7132

**SUMARIO**

Sergio Sánchez  
Borges, Nietzsche y la sombra del nazismo  
Pág. 3

Luciano Lutereau  
Mundo y estructura de la obra de arte  
en la estética fenomenológica de Michel Dufrenne  
Pág. 45

**BORGES, NIETZSCHE  
Y LA SOMBRA DEL NAZISMO**

**SERGIO SÁNCHEZ**

## **Borges, Nietzsche y la sombra del nazismo**

Sergio Sánchez  
(UNC)

### **Resumen**

El presente trabajo atiende a las coordenadas literarias, históricas y filosóficas en las que Jorge Luis Borges sitúa críticamente al autor de *Así habló Zaratustra*. Explora su ponderación del carácter, valor e influjo de las obras de Friedrich Nietzsche en la época del nacional-socialismo, tensionada entre la admiración y la condena. Con este propósito, se ocupa de los peligros de la lectura literal de la obra del filósofo (central en el proceso de su apropiación ideológica por parte del nazismo y en la consolidación de la fama de Nietzsche), en un conjunto de textos borgeanos escritos significativamente entre 1936 y 1946. Un lugar central ocupa el análisis del relato “Deutsches Requiem” que cierra el trabajo.

### **Palabras clave**

Jorge Luis Borges – Friedrich Nietzsche – Nazismo – Estilo profético – Antisemitismo – Eterno retorno – Amoralidad– Mala lectura

## **Borges, Nietzsche and the Shadow of Nazism**

### **Abstract**

This work considers the literary, historical and philosophical coordinates in which Jorge Luis Borges critically places the author of *Thus spoke Zarathustra*. It explores Borges evaluation of the character, value and influence of Friedrich Nietzsche’s work in the times of National Socialism, which presents a tension between admiration and condemn. With this aim it deals with the dangers of a literal reading of the philosopher’s works (which was decisive in the process of ideological appropriation by the Nazis as well as for Nietzsche’s fame) in a group of Borgean texts, written, significantly, between 1936 and 1946. The analysis of “Deutsches Requiem”, which gives an end to this work, has got an essential place for it.

**Keywords**

Jorge Luis Borges – Friedrich Nietzsche – Nazism – Prophetic style – Antisemitism – Eternal recurrence – Amorality – Misreading

*Sería ingenuo, más aún, antihistórico pretender negar que en los hechos existe un nexo profundo no sólo entre el “mito de Nietzsche” o el “Nietzsche mítico” y el suicidio de la cultura alemana, y la barbarie del nazismo, sino también entre ciertas crueldades intelectuales auténticamente nietzscheanas y su grosera simplificación en manos de los hitlerianos.*

Mazzino Montinari<sup>1</sup>

*Lo que Nietzsche ofrece es no sólo arte; también el leer a Nietzsche es un arte. Y aquí no es admisible ninguna simpleza. En la lectura de Nietzsche resultan necesarias todas las clases de astucia, de ironía, de reserva.*

Thomas Mann<sup>2</sup>

Dos son los ejes en torno a los cuales, a nuestro entender, cabe ordenar los textos de Jorge Luis Borges en los que, de una u otra manera, está presente Friedrich Nietzsche:

---

<sup>1</sup> Montinari, Mazzino, “Lo scolaro di Goethe”, en Montinari, M., *Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, 1996<sup>2</sup>, p. 71.

<sup>2</sup> Mann, Thomas, “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, en Mann, Th., *Neue Studien*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1948, p. 153.

a. el abordaje (ensayístico o narrativo) de temáticas filosóficas, especialmente metafísicas, como la naturaleza del tiempo, la relación entre el lenguaje y la realidad, la identidad personal, etc.

b. el carácter, valor e influjo de las obras de Nietzsche ponderados desde la plena conciencia del contexto en el que son leídas y apreciadas cuando Borges se ocupa de ellas.

Ambos ejes están presentes tanto en ensayos como en narraciones. El primero ha sido explorado en considerable medida y, a nuestro entender, no ofrece mayor interés a la hora de precisar qué valoración merecía Nietzsche a los ojos de Borges.<sup>3</sup> En cambio el segundo eje nos parece aportar las coordenadas literarias, históricas y filosóficas en las que el escritor argentino sitúa críticamente al autor de *Así habló Zaratustra*. En lo que sigue, nos ocuparemos de un conjunto de textos ordenables según esta clave, que van de 1936 a 1946, período que incluye significativamente la Segunda Guerra Mundial y el imperio del nazismo, dos eventos con importantes resonancias en la cultura argentina.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cfr. entre otros, Schmitz-Emans, Monika, “Nietzsche und Borges”, en AA.VV., *Nietzsche im Exil. Übergänge in gegenwartiges Denken*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 2001, pp. 137-163.; Arana, Juan, “El laberinto del mundo”, en *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Navarra, Eunsa, 1994, pp. 51-82; Robles, José Antonio, *Borges*, “Cantor y el eterno retorno”, *Thesis*, (UNAM), enero 1980.

<sup>4</sup> Es útil tener presente que durante todo este período el nazismo fue una preocupación constante de Borges, que tomó posición desde un principio pronunciándose en contra, sin ambages ni ambigüedades. En especial, debe atenderse al hecho de que haya salido al paso de muchos germanófilos locales que detestaban tanto la Inglaterra de los aliados, asumiendo posiciones nacionalistas anticolonialistas, como idolatraban la Alemania del nacional-socialismo, muchos de cuyos líderes encontrarían refugio en el sur patagónico durante la segunda mitad de los años cuarenta. Borges compartió la posición de la revista *Sur*, comprometida en la lucha contra el nazismo, y entre 1937 y 1946 publicó en sus páginas seis artículos plasmando su posición sobre éste y sobre sus ramificaciones y ecos en Argentina (cfr. Borges, J. L., *Borges en*

I. El primer texto que se ofrece a nuestra consideración es también el primero que Borges escribió sobre el autor del *Zarathustra*, si bien todo parece indicar que habría descubierto a Nietzsche mucho antes, en algún momento de su estadía en Ginebra (1916-1918) o en su año en Lugano (1919). Se trata de “La doctrina de los ciclos”, originalmente publicado en *Sur* (Año VI, N° 20, mayo de 1936) e incluido luego en *Historia de la eternidad* en la edición de Emecé 1936.<sup>5</sup> Aquí Borges acomete la discusión de la doctrina nietzscheana del eterno retorno, una de las “perplejidades” metafísicas que más le han interesado a lo largo de los años y sobre la que vuelve reiteradamente en su obra. No nos interesa la disputa filosófica especulativa en torno al tema y de la que Borges participa competentemente, por más que ello constituya el núcleo del texto en cuestión. Nos importa tomar nota de la actitud crítica que Borges asume frente al filósofo alemán, frente a la relación que éste mantiene con la literatura y con el lector y al efecto que previsiblemente busca tener sobre él.

Popularmente, el tema del eterno retorno aparecía en la época casi con exclusividad vinculado al nombre de Nietzsche y en particular a su obra más famosa, *Así habló Zaratustra*. Por esto resalta el hecho de que Borges inicie el ensayo desmintiendo la pretendida novedad de la doctrina, presentando a Nietzsche meramente como su “más reciente inventor”<sup>6</sup>, sin más originalidad que la de haberle añadido dramaticidad y patetismo. Subraya el hecho desconcertante de que tal trillada novedad sea presentada por el filósofo como un descubrimiento extraordinario en el que no habría sido precedido por precursor alguno. Tras ensayar una refutación de la versión cosmológica de

*Sur* (1931-1980), Buenos Aires, Emecé, 1999).

<sup>5</sup> Su composición, sin embargo, es anterior, ya que está fechado “Salto Oriental, 1934”.

<sup>6</sup> Borges, J. L., “La doctrina de los ciclos”, en *Historia de la eternidad (Obras completas)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 385.

la doctrina, razonando a partir de las series infinitas de Georg Cantor (“Si el Universo consta de un número infinito de términos es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones – y la necesidad de un Regreso queda vencida”<sup>7</sup>) y recordando la versiones antiguas de la doctrina, según los pitagóricos y los estoicos, que San Agustín se vio forzado a refutar, Borges se pregunta: “Nietzsche, helenista, ¿pudo acaso ignorar a esos ‘precursores’? Nietzsche, el autor de los fragmentos sobre los presocráticos, ¿pudo no conocer una doctrina que los discípulos de Pitágoras aprendieron?” y añade: “Es difícil creerlo – *e inútil*”.<sup>8</sup> A continuación, repasa brevemente las expresiones grandilocuentes con que Nietzsche ha referido el singular instante [*Unsterblich*: inmortal<sup>9</sup>] y el transfigurado lugar (“a seis mil pies del hombre y del tiempo”<sup>10</sup>) en que “la idea de un eterno retorno lo visitó” y, no sin ironía, se apresura a desestimar fáciles vías inmediatas de interpretación: “no debemos postular una sorprendente ignorancia, ni tampoco una confusión humana, harto humana, entre la inspiración y el recuerdo, ni tampoco un delito de vanidad”<sup>11</sup>. Su propuesta de interpretación es fuertemente demitificadora de las pre-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 388. Los fragmentos sobre los presocráticos a los que alude Borges son los textos sobre los primeros filósofos que integran una parte de la sección titulada “Griechen” en la compilación de póstumos que Alfred Baeumler había publicado en dos tomos en 1931, en la casa Kröner de Leipzig, con el título *Die Unschuld des Werdens. Der Nachlass*. Borges recurre aquí casi exclusivamente a esta edición y raramente indica el fragmento que transcribe. Nosotros hemos identificado las citas y consignado al pie las referencias correspondientes en todos los casos. A esta edición de los póstumos nos referimos con la sigla UW, seguida del número romano (I o II) que indica el tomo y del número de fragmento de que se trate, dando entre paréntesis la colocación del mismo en la edición Colli-Montinari (*Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff.), según el modo convencional de referencias a ésta.

<sup>9</sup> UW, II, 1308 (NF 5 [1], 205, Juli 1882 bis Winter 1883-1884).

<sup>10</sup> *Ecce Homo*, “Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen”, I.

<sup>11</sup> Borges, J. L., “La doctrina de los ciclos”, *op. cit.*, p. 388.

tensiones efectistas de Nietzsche; sugiere que éste, al optar por un estilo (el profético) acorde a ellas, se habría privado de los modestos recursos de los estudiosos que alegan fuentes, citan precursores, etc.:

Mi clave es de carácter gramatical, casi diré sintáctico. Nietzsche sabía que el Eterno Recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera. Para un profeta, cabe asegurar que es la única. Derivar su revelación de un epítome, o de la *Historia philosophiae graecoromanae* de los profesores suplentes Ritter y Preller, era imposible a Zarathustra, por razones de voz y de anacronismo –cuando no tipográficas. El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores...<sup>12</sup>

Ensimismado en su experiencia de solitario, a fuerza de rumiar largamente la doctrina del eterno retorno, el hombre Nietzsche, no su alter ego superhumano, habría terminado por hacerla propia, por asimilarla y crearla: “Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas –razona Borges– ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho repensarlo y de padecerlo el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego”.<sup>13</sup>

En otras palabras, Nietzsche, el autor “humano, demasiado humano”, se habría asimilado fatalmente a su personaje Zarathustra. Borges pretende desenmascararlo y buscar en su condición y sus taras humanas los motivos que le dictaron su invención. Antes de devenir Zarathustra y en trance de serlo, Nietzsche habría soñado con “hom-

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 388-389.

<sup>13</sup> Probablemente, Borges tiene aquí presente un fragmento del propio Nietzsche en el que éste pondera la asimilación (la palabra usada es *Einverleibung* = in-corporación) de la doctrina, parangonándola por sus modos y efectos a la asimilación de alimentos: UW, II, 1336 (NF, 11 [143], Frühjahr 1881 bis Sommer 1882).

bres capaces de aguantar la inmortalidad” como un vasto insomnio y en pos de ellos habría trabajado: “Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez atroz de un insomnio.” (La mención del insomnio como elemento atizador del peculiar “estilo del deseo”<sup>14</sup> de Nietzsche, importa aquí en tanto es una experiencia que Borges comparte con el filósofo.)<sup>15</sup> Se trata de una solución desesperada a un estado desesperante y sin salida. En estas coordenadas de lucidez y patología encuentra Borges las fuentes de la doctrina nietzscheana:

El no dormir (leo en el antiguo tratado de Robert Burton) har-  
to crucifica a los melancólicos, y nos consta que Nietzsche pa-  
decía esa crucifixión y tuvo que buscar salvamento en el  
amargo hidrato de cloral. Nietzsche quería ser Walt Whitman,  
quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un  
método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de  
la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental

<sup>14</sup> “La eternidad es el estilo del deseo”, leemos en las páginas de *Historia de la eternidad* (*Obras completas, op. cit.*, p. 365), expresión en la que Borges sintetiza su personal opinión sobre el tema del libro: ninguna prueba tenemos que avale las eternidades que han imaginado y razonado teólogos y filósofos; en cambio, es indudable nuestro anhelo de eternidad.

<sup>15</sup> En efecto, esto es lo que sabemos por el propio Borges (*cf.* Borges, J. L., *Mi prosa*, en *Proa* N° 2, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2005, pp. 74-75) y por su biógrafo y amigo Emir Rodríguez Monegal. (*cf.* Borges, *una biografía literaria*, México, FCE, 1978, “La espantosa lucidez del insomnio”, pp. 244-254). El relato “Funes el memorioso” parece plasmar en la ficción aquel “ejemplo extremo”, evocado por Nietzsche, de quien, incapaz de olvidar, está “sentenciado a ver por todas partes un devenir” (inicio de la “Segunda Intempestiva”). Borges explora la pesadilla del “insomnio” que padece un hombre cuya sobrehumana memoria (nota de *Übermenschlichkeit* aludida con la caracterización del personaje como un “precursor de superhombres” y como un “Zarathustra cimarrón y vernáculo”) lo ha condenado a un universo superpoblado de seres y cosas cuyos rasgos singulares, intensificados y resaltados por la incapacidad de ceñirlos en conceptos universales, acabarán por aniquilarlo (*cf.* Borges, J. L., “Funes el memorioso”, en *Ficciones* (*Obras completas, op. cit.*), pp.485-490).

una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo confronta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca.<sup>16</sup>

Esta es la actitud que Borges asume como lector del *Zarathustra* (y de algunos textos del *Nachlass* contemporáneos de esta obra en la compilación de Alfred Baeumler), en su escrito más temprano sobre su autor: actitud hecha de distancia crítica y de un no disimulado disgusto frente a la voz y el tono de su obra más famosa, disgusto que con altibajos irá *in crescendo* en los años sucesivos, avivado por el tono mayor y estridente del afianzamiento de los totalitarismos europeos, en especial el nacional-socialismo.

II. El 11 de febrero de 1940, Borges inicia su colaboración en *La Nación*, el más importante diario argentino de la época, con el texto “Algunos pareceres de Nietzsche”.<sup>17</sup> Como ningún otro de los trabajos en los que explícitamente se ocupa de Nietzsche, éste trasunta su valoración positiva del filósofo, una valoración que se abre paso a través de las reservas ya comentadas que le inspiran el *Zarathustra*. Borges es plenamente consciente de la vigencia y actualidad, mientras escribe, de esa peculiar “asociación instintiva de ideas”, recordada por Mon-

<sup>16</sup> Borges, J. L., “La doctrina de los ciclos”, *op. cit.*, p. 389. De diversa manera, la asociación de los nombres de Whitman y Nietzsche se repite en los textos de Borges. Es esta una nota que comparte con los precursores del expresionismo alemán, movimiento por el que mantuvo un vivo y entusiasta interés durante su permanencia en Suiza, ocasión en que descubre a Whitman en la traducción alemana de Johannes Schlaf (*Grashalme*, Reclam, Leipzig, 1907; *cf.* Borges, J. L., *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, p. 47), y en que traduce a Johannes Becher, Ernst Stadler y Lothar Schreyer entre otros. El mismo grupo de los llamados poetas “carónicos”, mancomunados por el fervor que profesaban al poeta de *Hojas de hierba* y al autor del *Zarathustra*, no será desconocido para Borges, como veremos más adelante (*cf.* nota 45).

<sup>17</sup> Incluido ahora en J. L. Borges, *Textos recobrados* (1931-1955), Buenos Aires, Emecé, 2001, Vol. II, pp. 180-184.



tinari,<sup>18</sup> por la cual el nombre de Nietzsche es comúnmente mentado en conjunción con la ideología del nacional-socialismo. Así, la preocupación de fondo que dicta su juicio sobre el filósofo es la de mostrar cuánto la imagen que por entonces se ventilaba no ha podido gestarse más que a fuerza de simplificaciones, omisiones y ocultamientos, que Borges identifica con el precio colateral que han de pagar aquellos que alcanzan la gloria y que en ocasiones –precisa significativamente– puede llegar a la “perversión” misma de los hechos:

Siempre la gloria es una simplificación y a veces una perversión de la realidad: no hay hombre a quien no lo calumnie un poco su gloria [...] De Friedrich Nietzsche, discípulo rebelde de Schopenhauer, ya observó Bernard Shaw (*Major Barbara*, Londres, 1905) que era la víctima mundial de la frase “bestia rubia” y que todos atribuían su renombre y limitaban su gloria a un evangelio para matones.<sup>19</sup>

A continuación Borges subraya la vigencia actual de la observación de Shaw, pero la matiza aludiendo a la parte de responsabilidad que tocaría a Nietzsche por haber condescendido a un estilo pleno de énfasis y de heroicos furores que habría abonado esa fama: “A pesar de los años transcurridos la observación de Shaw no ha perdido en validez, si bien hay que admitir que Nietzsche ha consentido y tal vez ha cortejado ese equívoco. En sus años finales aspiró a la dignidad de profeta y sabía que ese ministerio es incompatible con un estilo razonable o explícito”. Nuevamente, el fruto del exceso aludido es el *Zarathustra*, “el más famoso (no el mejor) de sus libros”, al que ahora caracteriza significativamente con una expresión que para muchos debió sonar provocadora: “*pastiche* judeo-alemán”, insistiendo así en marcar el carácter y la forma “pseudo-bíblicos” de dicha obra, acorde

<sup>18</sup> Cfr. Montinari, M., “Interpretazioni naziste”, en Montinari, M., *Nietzsche, op. cit.*, p. 73.

<sup>19</sup> Borges, J. L., *Textos recobrados, op. cit.*, p. 180.

con su propósito megalómano y desmesurado, “un *prophetic book* más artificial y harto menos apasionado que los de Blake”.<sup>20</sup>

Tras estas observaciones, Borges se centra en los textos póstumos de Nietzsche, escritos “paralelamente a la composición de su intencionada obra pública”, organizados y editados por Baeumler en 1931. Consigna la valoración que éste ofrece del legado póstumo contrapuesto en carácter y estilo a las obras publicadas, más sobrio e íntimo y menos condicionado por la polémica, como ha de serlo toda escritura que previsiblemente sólo ha de leer quien la compone:

En los libros publicados, escribe el editor: “Nietzsche habla siempre ante un adversario, siempre con reticencias; en ellos predomina el primer plano, como lo ha declarado el mismo autor. En cambio, su obra inédita (que abarca de 1870 a 1888) registra el fondo de su pensamiento, y por eso no es obra secundaria, sino obra capital”.<sup>21</sup>

De manera inequívoca, con los textos póstumos busca Borges sacar a luz un Nietzsche menos conocido pero a la vez más real en tanto menos contaminado por las máscaras y los malentendidos impuestos por la fama y por el personaje mismo que el filósofo habría forjado: un Nietzsche, podría decirse, con rostro humano, en clara disonancia y hasta en contradicción con el difundido autor del *Zarathustra*. En efecto, el primer fragmento que Borges pone a consideración del lector es “un testimonio patético de su soledad”, en el que el filósofo tiene en vista un propósito más modesto de su empresa de escritor. También la sombra de la ceguera que ya por entonces Borges conocía: “¿Qué hago al borrar estas páginas? Velar por mi vejez: registrar para el tiempo, cuando el alma no puede emprender nada nuevo,

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 180-181. La cita de Borges corresponde a UW I, “Zur Einführung”, p. XII.

la historia de sus aventuras y de sus viajes de mar. Lo mismo que reservo la música para la edad en que esté ciego”.<sup>22</sup> El método elegido para atacar (o fuertemente relativizar) la imagen mítica de Nietzsche no es el de una exégesis de su filosofía que la contradiga y muestre su (al menos parcial) falsedad. Consiste, antes bien, en la transcripción de textos del filósofo que claramente se oponen a esa *vulgata* o bien la estorban y dificultan. Significativamente, ese criterio de selección de los textos de Nietzsche obra de modo que congrega sus opiniones antinacionalistas y antirracistas (especialmente las que expresan su rechazo del antisemitismo).

Así, el texto que sigue al que antes consideráramos es introducido con la siguiente acotación que preanuncia y precisa su palmaria disonancia o contradicción con la difundida asimilación del pensamiento de Nietzsche al racismo en boga en la Alemania de 1940 y entre los germanófilos argentinos: “Es común identificar a Nietzsche con las intolerancias y agresiones del racismo y elevarlo (o denigrarlo) a precursor de esa pedantería sangrienta; veamos lo que Nietzsche –buen europeo, al fin– pensaba hacia 1880 de tales problemas”. A continuación Borges transcribe uno de los tantos textos en que Nietzsche denuncia la calamidad nacionalista: “En Francia el nacionalismo ha pervertido el carácter, en Alemania el espíritu y el gusto: para soportar una gran derrota –en verdad, una definitiva– hay que ser más joven y más sano que el vencedor”.<sup>23</sup> Advirtiendo que las líneas finales de este fragmento podrían abonar en sus lectores la idea de que su autor, teniendo *in mente* la derrota francesa en la guerra franco-prusiana, se regocijaba en algún grado de la juventud y salud del vencedor alemán, Borges se apresura a acotar: “La reserva final no debe impulsarnos a creer que las victorias de 1871 lo regocijaban con exce-

so”. Y transcribe como prueba un fragmento en que la divisa nacionalista del himno alemán es fuertemente cuestionada por Nietzsche:

Para entusiasmarnos por el principio *Alemania, Alemania por encima de todo*, o por el imperio alemán, no somos lo bastante estúpidos [...] *Alemania, Alemania por encima de todo* es quizá el lema más insensato que se haya propalado jamás. ¿Por qué Alemania –pregunto yo– si no quiere, si no representa, si no significa algo de más valor que lo representado por otras potencias anteriores? En sí es sólo un gran Estado más, una bobería más en la historia.<sup>24</sup>

Borges, cuyas convicciones más persistentes en materia política se expresaban en el *dictum* anarquista, “that government is best which governs least”<sup>25</sup>, no podía no comulgar con la valoración del Estado expresada en la línea final; máxime en tiempos en los que el “monstruo más frío”<sup>26</sup> hacía estragos a ambos lados de los Urales. Tampoco podía abstenerse de citar *in extenso* las opiniones sobre los judíos del filósofo, quien había atacado con irónica vehemencia y cáustico humor a los no pocos antisemitas locales, ya desde 1934<sup>27</sup>:

<sup>24</sup> *Ibid.*, UW II, 1180 (NF 25 [251], Frühjahr bis Herbst 1884); UW II, 1178 (NF 25 [248], Frühjahr bis Herbst 1884).

<sup>25</sup> *Cfr.*: “Yo me veo siempre como un viejo anarquista [...] Mi anarquismo es pacífico, a la manera de Spencer. La idea de un máximo de Individuo y de un mínimo de Estado es lo que desearía hoy” (citado en Nogueira Dobarro, Ángel, *Jorge Luis Borges: La biblioteca, símbolo y figura del universo*, Anthropos, Madrid, 2004, p. 143).

<sup>26</sup> *Also sprach Zarathustra*, “Vom neuen Götzen”.

<sup>27</sup> De este año es “Yo judío”, artículo publicado por Borges en la revista *Megáfono* (3, Nº 12, Buenos Aires, Abril de 1934. Recogido ahora en J. L. Borges, *Textos recuperados, op. cit.*, pp. 89-90), en respuesta a un grupo de extrema derecha que lo había “acusado” desde las páginas de la revista *Crisol* de ocultar su presunta ascendencia judía. La respuesta de Borges, de humor e ironía devastadores, sólo lamenta que esa posibilidad pareciera estarle vedada o sea improbable.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 181. UW I, 1072 (NF 7 [127], 1880 bis Frühjahr 1881).

<sup>23</sup> *Ibid.*, UW II, 1089 (NF 11 [200], Herbst 1887 bis März 1888).

Encontrar un judío es un beneficio sobre todo cuando se vive entre alemanes. Los judíos son un antídoto contra el nacionalismo, esa última enfermedad de la razón europea... En la insegura Europa, son quizá la raza más fuerte: superan a todo el occidente de Europa por la duración de su proceso evolutivo. Su organización presupone un devenir más rico, un número mayor de etapas que el de los otros pueblos... [...] La duración de su existencia indica la altura de su evolución: la raza más antigua debe ser también la más alta. En la Europa contemporánea los judíos han alcanzado la forma suprema de la espiritualidad: la bufonada genial [...] Con Offenbach, con Enrique Heine, la potencia de la cultura europea ha sido superada: las otras razas no tienen la posibilidad de ser ingeniosas de esa manera... En Europa son los judíos la raza más antigua y más pura. Por eso la belleza de la mujer judía es la más alta.<sup>28</sup>

Pero también aquí Borges advierte cierto sesgo de exageración o sobreactuación de Nietzsche en su vindicación de los judíos que lo llevaría a incurrir en una suerte de antinacionalismo nacionalista o nacionalismo de signo inverso del que ataca, lo que para el escritor argentino hace vulnerables sus aserciones:

Su propósito es refutar (o molestar) al nacionalismo alemán; su forma es una afirmación y una hipérbole del nacionalismo judío. Este nacionalismo es el más exorbitante de todos; pues la imposibilidad de invocar un país, un orden, una bandera, le impone un cesarismo intelectual que suele rebasar la verdad. El nazi niega la participación del judío en la cultura de Alemania; el judío, con injusticia igual, finge que la cultura de Alemania es cultura judía.<sup>29</sup>

La comprensiva justificación del énfasis (y de Nietzsche) que Borges alega quiere salvaguardar el pensamiento del filósofo más allá de su

<sup>28</sup> Borges, J. L., *Textos recobrados*, op. cit., pp. 181-182. UW II, 1113; (NF 18 [3], Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889); 1114 (NF 25 [234], Frühjahr bis Herbst 1884).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 182.

circunstancial expresión: “el pensamiento de Nietzsche –conjetura– debe haber sido más imparcial que sus afirmaciones; sospecho que se dirigía, *in mente*, a alemanes incrédulos e indignables”<sup>30</sup>.

En tramos sucesivos, Borges cita fragmentos a los que adjudica un valor profético (“[Nietzsche] escribe proféticamente”), porque denuncian cierto trasfondo idiosincrásico del que acaso mana entre los alemanes la barbarie actual: “Los alemanes creen que la fuerza debe manifestarse por el rigor y por la crueldad. Les cuesta creer que puede haber fuerza en la serenidad y en la quietud. Creen que Beethoven es más fuerte que Goethe; en eso se equivocan”.<sup>31</sup> En similar sentido, presenta otro fragmento como no carente de “actualidad y aun de futuridad”. Tal fragmento asegura: “Todos los verdaderos germanos emigraron; la Alemania actual es un puesto avanzado de los eslavos y prepara el camino para la rusificación de la Europa”.<sup>32</sup> Al comentarlo, Borges encuentra ocasión de manifestar su opinión fuertemente irónica y crítica sobre el presente europeo, en contra del pangermanismo en acto del régimen nazi que apenas poco más de un año antes había sometido a Polonia y sólo dos meses después del momento en que Borges escribe anexionaría a Noruega:

Inútil agregar que esa doctrina puede congrega escasos prosélitos en la Alemania de hoy. El país está regido por germanistas que preconizan la anexión de ciertos vecinos porque son de raza germánica y de ciertos otros vecinos porque son de raza inferior. Esos peligrosos etnólogos afirman un predominio germánico en Escandinavia, en Inglaterra, en los Países Bajos, en Francia, en Lombardía y en Norteamérica: hipótesis que no les prohíbe atribuir a Alemania la exclusiva representación de esa ubicua raza.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.* UW II, 1130 (NF 7 [195], 1880 bis Frühjahr 1881).

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 182-183. UW II, 1168 (NF 25 [419], Frühjahr bis Herbst 1884).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 183.

En la misma línea se manifiesta Borges al comentar otro fragmento en el que Nietzsche ahonda en la provocadora observación anti-germánica de que “la mejor sangre de Alemania” es la que aportaron las sucesivas inmigraciones, en especial la eslava.<sup>34</sup> Destaca que “una de las capacidades geniales del intelectual alemán –no sé si del francés– es la de no ser accesible a las supersticiones del patriotismo”, al punto de que “en trance de ser injusto, prefiere serlo con su propio país”. Este rasgo sería propio de Nietzsche, quien, afirma Borges, no obstante “su nombre polaco, era muy alemán”. Pero a continuación recuerda nuevamente el fragmento en el que el filósofo criticaba a los alemanes por confundir la fuerza con las formas más groseras y prepotentes de su manifestación y entiende que, confrontado con esa observación propia, Nietzsche habría incurrido en la inconsecuencia manifiesta de ser el autor del *Zarathustra*: “Una de las amonestaciones que hemos leído nos exhorta a no confundir la mera violencia y la fuerza: así no hubiera hablado Zarathustra si hubiera tenido presente esa distinción”.<sup>35</sup>

Dos apreciaciones finales cierran el artículo. Una parte de recordar el juicio del “ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen” de Max Nordau, *Degeneración* – sin otro valor, en su opinión, que el de ofrecer una “antología de los escritores que el autor quería denigrar”–, que “vio en el carácter fragmentario de las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer”.<sup>36</sup> Borges juzga que ese motivo, quizá innegable, es irrelevante y se apresura a subrayar en su lugar otro rasgo: “la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad

<sup>34</sup> *Ibid.* UW II, 170 (NF 25 [268], Frühjahr bis Herbst 1884).

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 13-184.

versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética”.<sup>37</sup>

La otra expresa la valoración tácita que lo ha llevado a escribir el texto que comentamos: la inusitada vigencia de los juicios de Nietzsche, capaces de conjugar el ardor de la polémica con la más refinada lucidez, en el contexto histórico actual, en que la barbarie y la penuria crítica parecen coincidir penosamente:

Excepto Samuel Butler, ningún autor del siglo XIX es tan contemporáneo nuestro como Friedrich Nietzsche. Muy poco ha envejecido en su obra –salvo, quizás, esa veneración humanista por la antigüedad clásica que Bernard Shaw fue el primero en vituperar. También cierta lucidez en el corazón mismo de las polémicas, cierta delicadeza de la invectiva, que nuestra época parece haber olvidado.<sup>38</sup>

Este último juicio, que acaso trasunta el punto de personal congenialidad del escritor argentino con el filósofo (no es desatinado considerar al propio Borges como un maestro de ese arte delicado y sutil de la invectiva que destaca en el alemán) y que resume las opiniones positivas diseminadas en el texto, representa –como adelantáramos– el punto más alto de la estimación de Nietzsche en la obra del escritor.

III. Nuevamente encontramos un trabajo de Borges expresamente dedicado a Nietzsche en el diario *La Nación*, en su edición del centenario del nacimiento del filósofo, el 15 de octubre de 1944. Se trata de “El propósito de *Zarathustra*”.<sup>39</sup> Ninguna o casi ninguna novedad sustancial encontramos en este texto en materia de juicio sobre Nietzsche, a no ser el tono más decidido y el mayor acopio de citas y autoridades que acompañan su rechazo del que califica como “el más

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Recogido ahora en Borges, J. L., *Textos recobrados*, op. cit., pp. 211-216.

ilustre de los libros de Nietzsche (no el más complejo ni el mejor, ciertamente)”.<sup>40</sup> Nuevamente Borges protesta, con eficaz ironía, en contra de quienes, por no comprender el estilo y el propósito de esta obra, esperan de ella lo que no puede ni le corresponde aportar: argumentos, un tono apacible, una dicción directa y clara, etc. Su sorprendente factura, su bizarra dicción y estilo desbordado cesan de desconcertar “en cuanto recordamos el extraño género literario a que pertenece”:

¿Qué diríamos de alguien que reprobara una adivinanza porque es oscura, o la tragedia de Macbeth porque mueve a terror y a piedad? Diríamos que ignora qué cosa es una adivinanza o una tragedia. Nosotros, sin embargo, solemos incurrir ante *Zarathustra* en un error análogo. A veces lo juzgamos como si fuera un libro dialéctico; otras, como si fuera un poema, un ejercicio desdichado o feliz de noble prosa bíblica. Olvidamos, propendemos siempre a olvidar el enorme propósito del autor: la composición de un libro sagrado. Un evangelio que se leyera con la piedad con que los evangelios se leen.<sup>41</sup>

Los móviles que habrían llevado a Nietzsche a semejante creación y a su propósito habría que buscarlos, una vez más, en su manía megalómana, que ha hecho que increíblemente se quisiera fundador de una nueva religión:

Friedrich Wilhelm Nietzsche, antiguo profesor de filología en las aulas helvéticas, se creyó el apóstol, o fundador, de la religión del Retorno; esperó que el secreto porvenir la enriquecería de prodigios, de venturas, de adversidades, de mártires, de teólogos, de heresiarcas, de entusiasmos, de dogmas, de bibliotecas [...]. Condescendió a un libro más pobre que él...<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>42</sup> *Ibid.* Sandro Barbera ha destacado que la idea de que “el superhombre no tiene un correlato en la realidad”, que “la *Führung* se define en términos espirituales y Nietzsche

La afirmación de la última línea vuelve sobre la suposición de que Nietzsche, dueño de una compleja y “vertiginosa riqueza mental”, habría traicionado tales dones al consentir –tal su imperdonable falta– la forma simplificadora y enfática del *Zarathustra*, pasto de malos lectores, a quienes el énfasis y las simplificaciones impulsan a eludir los rigores de la crítica. Hiperbólica e irónicamente, Borges entrevé un futuro en que esos malos lectores –lectores literales, capaces de una adhesión acrítica inmediata, y cuyo previsible gregarismo no les permitiría apreciar la exigente y dura “ética individual” de Nietzsche, y sólo verían en su lugar la bárbara ausencia de toda ética sin más– podrían encender otra contienda que acabara con todos los libros preservando sólo el *Zarathustra*, el cual fuera entonces promovido a libro sagrado:

El futuro es interminable. Quienes hablan de Nietzsche sin comprenderlo, quienes confunden su ética individual con la ninguna ética del nazismo, pueden encender otra guerra, en la que perezcan todos los libros del orbe occidental, salvo el enigmático *Zarathustra*, que fatalmente, quién sabe en qué naciones y en qué dialectos, ascenderá a libro sagrado.<sup>43</sup>

Claramente, Borges insinúa aquí la posibilidad aterradora y plausible de un triunfo final de la barbarie, pro hijada por el culto de un verdadero “evangelio para matones”, como había llamado al *Zarathustra* en 1940. Un temor apenas exagerado, si se piensa en el irrazonable

---

es el profeta o el fundador de una nueva religión”, constituyó una doctrina fuertemente defendida por la hermana del filósofo, que el Archivo Nietzsche adoptó y profesó sin reticencias hasta mitad de los años veinte (“L’Archivio Nietzsche tra nazionalismo e cosmopolitismo”, en Barbera, Sandro, *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche*, Le Lettere, Firenze, 2010, pp. 172-173). No es de descartar que Borges viera avaladas sus intuiciones por esta imagen del filósofo, aspecto importante de la irradiación ideológica del Archivo antes de la década del treinta.

<sup>43</sup> *Ibid.*

contexto histórico de la expansión del nazismo.

IV. Llegamos ahora a la consideración de un texto cuya riqueza y complejidad ponen a prueba las artes del buen lector en un grado y una medida dignos de los textos del propio filósofo alemán. No se trata de una contribución ensayística, como ha sido el caso de los anteriores escritos examinados, sino de un texto de ficción de los más elaborados y logrados del escritor argentino, no obstante no contarse, extrañamente, entre los más estudiados. Nos referimos a “Deutsches Requiem”, publicado por primera vez en *Sur* (Año XV, N° 136, febrero de 1946) e incluido luego en *El Aleph* en 1949. En el conjunto de la obra de Borges, puede ser considerado como la culminación de su reflexión sobre el nazismo y a la vez sobre el complejo nexo, “en los hechos”, entre el “mito de Nietzsche” o el “Nietzsche mítico”<sup>44</sup> y el suicidio de Alemania a manos de Hitler y el nacional-socialismo.

Poco antes de ser ajusticiado por crímenes que hoy llamamos de lesa humanidad, el nazi Otto Dietrich zur Linde, subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, escribe sus memorias con la voluntad de hacer explícitas las motivaciones y circunstancias que confirieron esa peculiar dirección y sentido a su vida.<sup>45</sup> Se trata, claramente, de

<sup>44</sup> Montinari, M., “Lo scolaro di Goethe”, en Montinari, M., *Nietzsche, op. cit.*, p. 71.

<sup>45</sup> Queremos llamar la atención aquí sobre una significativa referencia oculta. Albert Soergel, en su *Dichtung und Dichter der Zeit*, obra que, como veremos, ha sido leída por el protagonista y por el editor del relato de Borges, al tratar de los poetas “cósmicos” y “cosmogónicos”, dedica siete páginas al poeta Otto zur Linde (1873-1938), fundador con Rudolf Pannwitz (1881-1969) de la revista *Charon* (1904). Los poetas reunidos en torno a ésta comparten un vago credo poético y filosófico, de coloración y tonos zarathustrianos, anhelo místico y voluntad renovadora de la forma y el contenido de la poesía, que los hace precursores del expresionismo. Entre sus “padres espirituales” se cuentan Nietzsche y Whitman (p. 540). Sin el primero, nos dice Soergel, sus “aspiraciones y concepciones culturales [...] no son pensables” (p. 369). En el programa de zur Linde y los carónticos “la poesía debe llegar a ser “humano existir”, no arte segregado de la vi-

una justificación, tanto del individuo zur Linde, como de la vasta maquinaria de terror y muerte de la que fue parte: “No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo”.<sup>46</sup>

En 1968, en sus conversaciones con Richard Burgin, Borges declaró que su propósito era el de retratar a un “nazi ideal” (“o la idea platónica de un nazi”), esto es, a un hombre que fuera coherente con la ideología nazi hasta las últimas consecuencias, como no estarían dispuestos a serlo muchos nazis que él había conocido (“nazis argentinos”) ni lo fueron muchos otros a quienes ganó la “autocompasión”, sentimiento incompatible con esa profesión de fe implacable y sangrienta.<sup>47</sup>

---

da”, y fundar un nuevo *ethos*. En particular, zur Linde escribe una poesía de motivos escatológicos, influida por Nietzsche. Su más importante y destacable creación como “poeta-pensador” es “Charontischen Mythus” (1913), en la que se propone la creación de un nuevo mito nórdico (pues “él es “nórdico” y alemán”, p. 541), fundamento de una renovación ética general. La obra de Soergel tuvo numerosas ediciones desde la primera (1911). Nosotros utilizamos la que a partir de 1963 incorpora una continuación de Curt Hohoff: Soergel, Albert., Hohoff, Curt., *Dichtung und Dichter der Zeit, von Naturalismus bis zur Gegenwart*, August Bagel, Düsseldorf, 1964, (2 Bde.), Band I, pp.539-545.

<sup>46</sup> Borges, J. L., “Deutsches Requiem”, en *El Aleph (Obras completas, op. cit.)*, p. 576. Borges escribe y publica este relato cuando estaban en pleno desarrollo los procesos de Nuremberg en que se enjuició a la cúpula de Hitler, los cuales se extendieron del 25 de octubre de 1945 al 30 de septiembre de 1946.

<sup>47</sup> Burgin, Richard, *Coversations with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968, p. 46. Años más tarde, Borges vuelve sobre el tema en sus conversaciones con Osvaldo Ferrari: “...creo que hay personas acusadas ahora que piensan menos en asumir la responsabilidad que en buenos abogados defensores, ¿no? Creo que es bastante frecuente eso. Bueno en el juicio que se hizo en Nuremberg también ocurrió. Entonces yo, para redimir de algún modo a esos acusados, inventé un nazi perfecto; un hombre al que le parece que está bien que sean inexorables con él, ya que él ha sido inexorable con otros, y escribí ese cuento *Deutsches Requiem* que muchos interpretaron como una adhesión mía a la causa de Hitler. No, no es eso; yo traté de imaginar un nazi

Fiel a este propósito, Borges da aquí la palabra a un nazi y nos propone oír de él la más acabada justificación de la que fuera capaz. Lo que nos pide atender es la lógica y la ideología (“la lógica de la idea”) nacional-socialistas. No hay ninguna voz que le replique o contradiga, salvo las exiguas acotaciones a pie de página del editor; acotaciones incriptas en ese segundo plano que a ojos del lector precipitado (pensamos en los que han visto en este relato una adhesión de Borges al nazismo) adoptan fatalmente el aspecto de digresiones inesenciales. En un sentido decisivo que procuraremos hacer claro, Otto Dietrich zur Linde es un mal lector y su historia, narrada por la pluma de Borges, nos confronta a nosotros mismos con los dilemas de la lectura y la interpretación. Como veremos, Nietzsche ha sido leído por zur Linde y ha entrado en su vida, escribiéndola de algún modo. A nosotros toca, en tanto lectores de Borges y de Nietzsche, decidir qué tipo de lector del filósofo ha sido Borges mismo y de qué interpretación del nexo entre su obra y el nazismo ha sido capaz. Como se ve, la ironía de Borges plantea aquí un desafío sólo superable por el ejercicio de esos “procesos intelectuales” (los que coadyuvan al pensamiento imparcial y crítico, comprometido en comprender) cuya “extinción o abolición” había comprobado en 1939 que eran el “efecto inmediato” de la guerra en estas latitudes.<sup>48</sup>

Consideremos con algún detalle la narración: zur Linde se presenta como el último eslabón de una larga cadena de héroes nacionales que han luchado por Prusia y Alemania en momentos decisivos de la historia, a través de generaciones cuyo común denominador ha sido el

---

que lo fuera realmente, un nazi despiadado no sólo con los otros –lo cual es fácil– sino despiadado consigo mismo, y que acepta esa suerte como justa. Parece que en la realidad no se da eso, ¿eh?; parece que la gente tiende más bien a apiadarse de sí misma y no de los otros...” (Borges, J. L., Ferrari, Osvaldo, *En diálogo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005, Vol. II, p. 186).

<sup>48</sup> Borges, J.L., “Ensayo de imparcialidad”, en *Borges en Sur (1931-1980)*, *op. cit.*, p. 28.

heroísmo y la inalterable vocación bélica:

Uno de mis antepasados, Christoph zur Linde, murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf. Mi bisabuelo materno, Ulrich Forkel, fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870; el capitán Dietrich zur Linde, mi padre, se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino.<sup>49</sup>

Como natural punto de llegada de esa honrosa prosapia, zur Linde se incluye en la última línea nombrando los cargos por los que el tribunal lo ha condenado. No obstante haberse declarado culpable, nada indica que comparta con el tribunal la valoración de los mismos. Tampoco es de suponer que comprendería la posible perplejidad del lector ante el hecho de que se incluya sin más a sí mismo en esa inmaculada cadena de antepasados que ha presentado, no obstante la oscura mancha de tales cargos.

La subrepticia y puntual irrupción del editor se inicia con una nota a pie (colocada al concluir las referencias sobre el padre del narrador), que señala la omisión en la genealogía de zur Linde de un importante antepasado, cuyos rasgos principales ha de retener el lector, ya que a diferencia de los antepasados reconocidos por el protagonista, éste es un intelectual y no un hombre de armas, y es autor de obras que lo vinculan estrechamente a la tradición teológica judaica y a la cristología. Sorprende, asimismo, el contraste entre las señas singulares con que el editor presenta a este antepasado omitido y el modo sumario, más apto para la presentación de arquetipos, con que son presentados los antepasados militares:

---

<sup>49</sup> Borges, J. L., “Deutsches Requiem”, *op. cit.*, p. 576.

Es significativa la omisión del antepasado más ilustre del narrador: el teólogo y hebraísta Johannes Forkel (1799–1846), que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología y cuya versión literal de algunos de los Libros Apócrifos mereció la censura de Hengstenberg y la aprobación de Thilo y Gesenius.<sup>50</sup>

Este primer contrapunto está llamado a despertar en el lector el sentido crítico y la distancia como componentes inseparables de la acogida del relato del verdugo nazi.

Es claro que toda narración histórica o biográfica comporta omisiones, énfasis que caen sobre ciertos hechos en detrimento de otros, etc. Ello forma parte de las condiciones mismas de nuestras interpretaciones, las que no se ven desviadas sin más por esos elementos “perspectivistas” y sus constitutivos prejuicios, salvo cuando no tenemos ninguna conciencia crítica de ellos, de modo que actúan causal e irreflexivamente sobre nosotros. Pero es precisamente esto lo que tenemos en el caso de zur Linde: sus omisiones e inclusiones, sus valoraciones y la organización misma de los hechos que narra son *ideológicos*, no sometidos a la reflexión crítica, sino disciplinados por ese automatismo que elude el examen reflexivo y caracteriza el proceder fanático, una suerte de voluntaria y semiconsciente ceguera. En efecto, no cabe atribuir a un excusable descuido la omisión de zur Linde, por la que un intelectual hebraísta con estudios sobre cristología es borrado de la historia personal y universal (dadas las premisas de su peculiar teleología de la historia, como veremos).

Al presentarse a sí mismo, el protagonista apunta lo esencial de sus *Lehrjahren*: “Dos pasiones, ahora casi olvidadas, me permitieron afrontar con valor y aun con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica”. Como “bienhechores” en el cultivo de esa doble pasión

<sup>50</sup> *Ibid.*

nombra a Brahms y a Schopenhauer.<sup>51</sup> Otros dos nombres de filósofos son recordados como hitos centrales de su historia personal: “Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler”. Del segundo, afirma: “rendí justicia [...] a la sinceridad del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*), militar. En 1929 entré en el Partido”.<sup>52</sup> (Ya veremos qué debe al autor del *Zarathustra*. Antes es preciso conocer más de su singular biografía.) Es interesante notar que es un libro lo que precipita al protagonista a ingresar en el Partido, ámbito de la acción, y no otros hechos de acción o una clara vocación para ésta. Zur Linde es básicamente un lector. Y un lector crédulo o literal (tal vez estos calificativos son sinónimos) que, como Alonso Quijano, puede ser incitado a actuar por la lectura de libros.

El ingreso al Partido dio comienzo a una ardua y larga iniciación. Importa reparar en las características religiosas con que zur Linde presenta su conversión y formación, comparadas con los momentos fundacionales (que son también los de mayor fervor) del Islam y el Cristianismo, transidos de la certeza de que se opera una verdadera transvaloración y transfiguración. Como elemento clave de la misma ideología, los individuos son reducidos a meros medios en vistas del “alto fin” para el que son convocados:

Fueron [años] más duros para mí que para muchos otros, ya que a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia. Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos. Individualmente, mis camaradas me eran odiosos; en vano

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 577: “Antes –agrega en la misma página– la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo”.

<sup>52</sup> *Ibid.*



procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba, no éramos individuos.<sup>53</sup>

Antes de proseguir, anotemos entre paréntesis que quienes han supuesto alguna simpatía del escritor con el nazismo debieron encontrar aquí un obstáculo formidable: el lector atento de Borges sabe que este solo párrafo, en particular su última línea, sintetiza las razones que siempre lo separaron de las ideologías totalitarias, no importa cuál fuera su signo, ya que descreía vivamente de toda configuración humana que pretendiera alguna precedencia o supremacía sobre el individuo, se tratara del estado, la sociedad, la masa, alguna etnia o cualquier otra instancia que se quisiera más elevada y lo doblegara a sus fines. Como veremos, este rasgo de la idiosincrasia borgeana será fuertemente subrayado en el relato que analizamos.

En adelante, con la coherencia del delirio o de las ideologías religiosas en boca de los fanáticos, zur Linde irá incluyendo las vicisitudes capitales de su vida en el marco de una vasta teleología que une su destino con el de Alemania y, finalmente, con el del mundo entero. Sabemos por su narración que inicialmente se quiso soldado, como sus ilustres antepasados; en el mundo de las armas y el ejercicio de la guerra encontraría su justificación: “Para cada hombre, esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe. Me bastaba saber que yo sería un soldado de sus batallas”.<sup>54</sup> Pero ese anhelado destino no se cumplió. Es interesante y pleno de significación el relato del incidente que lo desvió para siempre del fragor de las batallas:

El azar, o el destino, tejió de otra manera mi porvenir: el primero de marzo de 1939, al oscurecer, hubo disturbios en Tilsit

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

que los diarios no registraron; en la calle detrás de la sinagoga, dos balas me atravesaron la pierna, que fue necesario amputar. Días después, entraban en Bohemia nuestros ejércitos; cuando las sirenas lo proclamaron, yo estaba en el sedentario hospital, tratando de perderme y de olvidarme en los libros de Schopenhauer. Símbolo de mi vano destino, dormía en el reborde de la ventana un gato enorme y fofo.<sup>55</sup>

Dos artilugios narrativos completan con inequívoca sugerencia el retrato del protagonista: uno es la nota a pie del editor (colocada no bien se nos informa de la amputación de su pierna), la cual insidiosa y lacónicamente informa: “Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves”. El otro está dado por la línea final en que entra en escena el enigmático “gato enorme y fofo”. En ambos casos se alude a lo mismo: en el incidente, zur Linde habría perdido algo más que su pierna.

En Schopenhauer encontró zur Linde las claves de un consuelo posible, el bálsamo de una certidumbre de inflexible destino. A su luz, pudo juzgar que su designio, si bien burlaba sus sueños de acción guerrera y valerosa, no carecía de una alta significación y de propósitos y tareas más arduos que cuantas empresas puede acometer el hombre de acción. No se puede ejemplificar mejor la situación de quien no acepta el azar de la propia suerte y, revistiéndolo con el ropaje de la necesidad y el sentido –tal el ardid de la voluntad o del deseo–, hace responsables (culpables) de ella a ignotas instancias superiores que de algún modo responden por él y le proveen de la significación que el simple azar no podría. Despojada de humana contingencia (y de libertad), la vida así interpretada y vivida se vuelve una suerte de impersonal automatismo y cabe presumir que depara el alivio de la irresponsabilidad:

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 577-578.

En el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad. ¿Qué ignorado propósito (cavilé) me hizo buscar ese atardecer, esas balas y esa mutilación? No el temor de la guerra, yo lo sabía; algo más profundo. Al fin creí entender. Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre. La batalla y la gloria son facilidades; más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskolnikov. El siete de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz.<sup>56</sup>

El desempeño del cargo lo confronta con sus propias reservas de dureza y lo pone a prueba. En el relato de zur Linde es significativa la equiparación de la cobardía con la misericordia y la piedad: una se delata en el fragor de la batalla, las otras al hacer frente al dolor ajeno. Dado su sino (no es inapropiada aquí esta palabra tan inequívocamente spengleriana), el protagonista encontrará la más ardua tentación y el mayor peligro en la compasión, como el *Zarathustra* nietzscheano, cuyas complejas páginas habían sido amonedadas en slogans, fórmulas y gritos de guerra ya a partir de la contienda del caudillo y exacerbadas durante el régimen nazi:

El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 578.

del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo. En la batalla esa mutación es común, entre el clamor de los capitanes y el vocerío; no así en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad. No en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem.<sup>57</sup>

En la descripción del poeta hebreo, zur Linde subraya casi sólo peculiaridades, aspectos singularísimos de su persona y de su obra. Hay en ello la persistente inclinación borgeana a valorar (nominalistamente, podríamos decir) a los individuos por sobre toda instancia genérica, a la que juzga casi invariablemente de mera abstracción. A diferencia de su verdugo nazi, el poeta hebreo no está pertrechado de una maquinaria ideológica en la que su individualidad se diluye y desdibuja sacrificada a arquetípicas concatenaciones. Por el contrario, la descripción de zur Linde nos permite imaginar a David Jerusalem en la misma desguarnecida singularidad que caracteriza a Jaromir Hladík, el héroe hebreo de “El milagro secreto”.<sup>58</sup> Igualmente central es el hecho, mencionado al inicio de la descripción, de que el poeta, tanto o más pobre en razones “objetivas” para celebrar la vida que zur Linde, se ha consagrado precisamente a ello, con fiel y denodado amor:

Era éste un hombre de cincuenta años. Pobre de bienes en este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel, en la obra *Dichtung der Zeit*, lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un

<sup>57</sup> *Ibid.* La alusión a la última tentación de Zarathustra remite al capítulo de *Así habló Zarathustra*, titulado “El grito de socorro”, en que el adivino llega ante Zarathustra para tentarlo a cometer su último pecado, que es precisamente la compasión por el hombre superior. Luego, en el último capítulo de la obra, titulado “El signo” Zarathustra se ha liberado definitivamente de esa tentación. La compasión es también tema del capítulo de “El más feo de los hombres”.

<sup>58</sup> Borges, J. L., “El milagro secreto”, en *Ficciones*, *op. cit.*, pp. 508-513.

modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos. Aún puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula *Tse Yang, pintor de tigres*, que está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos.<sup>59</sup>

En el camino de conquista de su impiadosa e inhumana dureza, zur Linde impone a Jerusalem una modalidad de tortura que, desconocida por nosotros en sus detalles (una nota del editor comunica que “ha sido inevitable, aquí, omitir unas líneas”<sup>60</sup>), nos hace pensar, empero, en la forma general del suplicio que padecía el protagonista de “Funes el memorioso”, entregado a los tormentos de una memoria desmesurada e insomne que lo confina en “un presente casi intolerable de tan rico y tan nítido”, un “abarrotado mundo” en el que “no había sino detalles, casi inmediatos”.<sup>61</sup> De donde resulta que el suplicio que zur Linde impone al poeta hebreo comporta la forzada exacerbación y perversión del amoroso don de éste, capaz de captar y celebrar en su singularidad “cada cosa, con minucioso amor”:

Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria. Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría? Determiné aplicar ese principio al régimen disciplinario de nuestra casa y... A fines de 1942, Jerusalem perdió la razón; el primero de marzo de 1943, logró darse muerte.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Borges, J.L., “Deutsches Requiem”, *op. cit.*, pp. 578-579.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 579.

<sup>61</sup> Borges, J.L., “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, *op. cit.*, p. 490.

<sup>62</sup> Borges, J. L., “Deutsches Requiem”, *op. cit.*, p. 579.

Una nueva nota del editor, colocada inmediatamente después de la comunicación de la muerte de Jerusalem, refuerza cuanto hemos dicho sobre el inapreciable (por valioso y por inaprehensible) carácter individual del poeta hebreo:

Ni en los archivos ni en la obra de Soergel figura el nombre de Jerusalem. Tampoco lo registran las historias de la literatura alemana. No creo, sin embargo, que se trate de un personaje falso. Por orden de Otto Dietrich zur Linde fueron torturados en Tarnowitz muchos intelectuales judíos [...] “David Jerusalem” es tal vez un símbolo de varios individuos. Nos dicen que murió el primero de marzo de 1943; el primero de marzo de 1939, el narrador fue herido en Tilsit.<sup>63</sup>

Que Jerusalem sea un símbolo de “varios individuos” ha de entenderse en el sentido de que lo es de “cada individuo singular” y no de la mera pluralidad aglutinada en una clase. Lo es también, entonces, de la propia singular individualidad soterrada y sepulta de zur Linde, humillada en el incidente de 1939 y aniquilada por él mismo en idéntica fecha cuatro años más tarde en la figura del poeta hebreo, como se sugiere en la última línea de la nota del editor recién citada, que el siguiente párrafo completa:

Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable.<sup>64</sup>

En la mente exaltada de zur Linde, la caída y ruina del Reich es objeto de la misma mitificadora y perversa operación interpretativa a que había sometido su personal experiencia de la desdicha después de Til-

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

sit. En el paroxismo de su delirio fanático, según la misma lógica de necesaria teleología, encuentra un superior sentido del suicidio de Alemania, que es también la fuente de una oscura felicidad (“el misterioso y casi terrible sabor de la felicidad”) ligada a la conciencia de que ese ocaso alumbra una gloriosa y universal *Umwertung*: la final sustitución de “las serviles timideces cristianas” y la compasión evangélica, por el reinado de la pura e ilimitada violencia:

El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después la revelación: “Tú eres aquel hombre”. Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden; ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país. Que otros maldigan y otros lloren; a mí me regocija que nuestro don sea orbicular y perfecto.

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno.<sup>65</sup>

Borges cierra aquí su relato completando con despiadada claridad el retrato de zur Linde e iluminando el corazón mismo de la psicología del nazismo, en términos que ya había ensayado, con toda nitidez, en un texto de 1944:

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 580. Nótese las peculiares resonancias “nietzscheanas” en la primera línea de este párrafo y la no casual asimilación de Inglaterra al martillo como instrumento de la mencionada *Umwertung*.

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable: los hombres pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules.<sup>66</sup>

En 1947, en su ensayo “La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia”, Thomas Mann, (cuya coincidencia con Borges en este punto, por lo demás, resulta asombrosa), teniendo presente el contexto del nazismo hacía poco derrotado, anotó un idéntico diagnóstico sobre el alma alemana, apoyándose en la exactitud con que ya en su tiempo Nietzsche lo había precisado:

Nietzsche dijo que los vicios propios de los alemanes son la bebida y la inclinación al suicidio. Afirmó que el peligro de los alemanes está en todo aquello que ata las fuerzas del entendimiento y desencadena los afectos “pues el afecto alemán va dirigido contra el propio provecho y es autodestructor como el del borracho”.<sup>67</sup>

Más de medio siglo después de la composición de “Deutsches Requiem”, el agudo ensayo de Hans Magnus Enzensberger sobre “el perdedor radical” confirma las intuiciones del escritor argentino sobre la psicología y la ideología del nazismo, precursoramente plasmadas en ese relato.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> “Anotación al 23 de agosto de 1944”, en *Otras inquisiciones* (*Obras completas, op. cit.*), p. 728.

<sup>67</sup> “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, *op. cit.* p. 156. El texto de Nietzsche que cita Mann corresponde a *Morgenröte* 207.

<sup>68</sup> Enzensberger, Hans Magnus, *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror*, Ed. La Página, Buenos Aires, 2009.

El “perdedor radical”, producto de contextos históricos como el del nazismo, es alguien derrotado y humillado, cuya bajísima autoestima y necesidad de reconocimiento, lo ciegan ante la posibilidad de asumir alguna responsabilidad en relación a sí, ya que es “incapaz de imaginarse” que la causa de su condición “quizá tenga que ver con él. Por eso tiene que encontrar a los culpables de su mala suerte”.<sup>69</sup> En la elaboración de su interpretación de sí y de su malestar, el “perdedor radical” “aprovecha el material que flota libremente en la sociedad” para localizar afuera a los enemigos causantes de su infelicidad, en una proyección que tanto puede identificar a los inmigrantes, a los comunistas, a los infieles como a los judíos, según hizo (no sólo) el nazismo. Pero tal proyección surte un efecto sólo temporal, ya que resulta “imposible disipar total y absolutamente la sospecha de que pueda haber una explicación más sencilla de su fracaso, a saber, que tenga que ver con él, que el humillado es culpable de su humillación, que no merezca en absoluto el respeto que reivindica y que su vida no valga nada”. Como para el perdedor radical protagonista de la narración borgeana, “la única salida a su dilema es la fusión de destrucción y autodestrucción, de agresión y autoagresión”<sup>70</sup>.

Al igual que Mann y Borges, también Enzensberger es de la opinión de que el nacional-socialismo procuró un necesario “detonador ideológico” a amplios sectores de la población alemana que hacia el final de la República de Weimar “se veían a sí mismos como perdedores”. A esos sectores, habló convincentemente una propaganda que apuntaba “al factor subjetivo: la ofensa narcisista infligida por la derrota de 1918 y el Tratado de Versalles”; la “conspiración mundial capitalista-bolchevique” y el eterno chivo expiatorio del judaísmo “hicieron de ob-

jetivos de proyección”.<sup>71</sup> Como Borges, Enzensberger califica de “irreales” los objetivos del nazismo. Y lo mismo que Borges y Thomas Mann, encuentra que éstos fueron medios con que procuraron oscuramente su propia destrucción: “Cabe la hipótesis de que Hitler y su séquito no buscaran la victoria, sino que quisieran radicalizar y eternizar el status de perdedores [...] estaba muy lejos de ellos dejar a los alemanes a salvo [...] Su verdadero objetivo no fue la victoria sino el exterminio, el hundimiento, el suicidio colectivo, el final terrible [...] El propio Hitler confirmó este diagnóstico al decir que el pueblo alemán no merecía sobrevivir. A base de sacrificios inmensos consiguió lo que quería: perder”.<sup>72</sup>

Nos hemos detenido en precisar la psicología del nazismo tal como es esbozada en la figura del protagonista del cuento de Borges, porque se trata de la psicología de un tipo de lector de Nietzsche que abundó en la primera mitad del siglo XX, atizado por esas complejas circunstancias históricas y particularmente receptor del “mito Nietzsche” en cuya nazificación había trabajado, como se sabe, el filólogo Alfred Baeumler según propósitos definidos. Zur Linde es un lector de Nietzsche que se ha sentido autorizado por una vasta y simplificadora lectura de la historia a realizar las proyecciones que Enzensberger señala, identificando a sus enemigos y actuando con la consecuencia que esa misma lectura dictaba. El “mito Nietzsche” –la imagen glorificada de Nietzsche, que hacia 1940 Borges juzgaba como una simplificación y hasta una “perversión”<sup>73</sup>– era parte de esa gran maquinaria ideológica, en la que Zarathustra aparecía como el profeta o el evangelista del *Übermensch*, modelo de inhumana impiedad propuesto a la imitación de quien deseara “vestir el hombre nuevo”, como era el

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>73</sup> Borges, J. L., *Textos recobrados*, op. cit., p. 180.

anhelo de zur Linde. Éste sería, pues, un mal lector de Nietzsche, en la medida en que lo ha leído *ideológicamente*, sin ninguna clase “de astucia, de ironía, de reserva”<sup>74</sup>, sin apartarse, en consecuencia, de la versión *ideológica* al alcance de cualquier lector pasivo contemporáneo suyo. Su lectura no ha sido capaz de advertir y valorar la singularidad y complejidad de las obras del filósofo alemán que, a los ojos del atento lector Borges, exclusión hecha del *Zarathustra*, eran fruto de “una vertiginosa riqueza mental”, capaces de acoger la mayor “lucidez en el corazón mismo de las polémicas” y “cierta delicadeza de la invectiva, que nuestra época parece haber olvidado”<sup>75</sup>.

Al leer el *Zarathustra*, zur Linde se habría comportado, ni más ni menos, como aquellos lectores deplorados por Borges porque “hablan de Nietzsche sin comprenderlo” y “confunden su ética individual con la ninguna ética del nazismo”.<sup>76</sup> En efecto, cabe pensar que ese, “el más ilustre de los libros de Nietzsche (no el más complejo ni el mejor, ciertamente)”<sup>77</sup> – el más “popular” de los libros de Nietzsche; pero ni de lejos, el mejor de ellos” (Th. Mann<sup>78</sup>) –, un “libro más pobre” que su autor<sup>79</sup>, pudo ofrecer a la lectura literal de zur Linde “ciertas crueldades intelectuales auténticamente nietzscheanas” (Montinari<sup>80</sup>), como su combate contra la compasión, que contribu-

<sup>74</sup> “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, *op. cit.*, p. 153.

<sup>75</sup> Borges, J. L., *Textos recobrados*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 215. *Cfr.* la coincidente valoración de un particular lector, el fiscal en jefe francés de los juicios de Nuremberg, François de Menthon, quien en su discurso acusatorio dice: “La moral de la inmoralidad, la consecuencia de las doctrinas más puras de Nietzsche, considera la aniquilación de cualquier moral convencional el deber más elevado del hombre” (citado en Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, 2003, voz “Nietzsche”, p. 279).

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>78</sup> “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>79</sup> Borges, J. L., *Textos recobrados*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>80</sup> Montinari, M., “Lo scolaro di Goethe” en: *op. cit.*, p. 71.

ieron a perderlo. Pues, en efecto, como escribió el autor de *Doctor Faustus*: “Quien tome a Nietzsche ‘en sentido propio’, quien tome a Nietzsche a la letra, quien le crea, está perdido”.<sup>81</sup>

## Bibliografía

**Arana**, Juan, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Navarra, Eunsa, 1994.

**Baumler**, Alfred, *Die Unschuld des Werdens. Der Nachlass*, Kröner, Leipzig, 1931.

**Barbera**, Sandro, *Guarigioni, rinascite e metamorfosi. Studi su Goethe, Schopenhauer e Nietzsche*, Firenze, Le Lettere, 2010.

**Borges**, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

-----, *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

-----, *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999).

-----, *Textos recobrados (1931-1955)*, Buenos Aires, Emecé, 2001, Vol. II.

**Borges**, Jorge Luis, **Ferrari**, Osvaldo, *En diálogo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005, Vol. II.

**Burgin**, Richard, *Coversations with Jorge Luis Borges*, Holt, New York, Rinehart & Winston, 1968.

**Enzensberger**, Hans Magnus, *El perdedor radical. Ensayo sobre los hombres del terror*, Ed. La Página, Buenos Aires, 2009.

**Mann**, Thomas, *Neue Studien*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1948.

**Montinari**, Mazzino, *Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, 1996<sup>2</sup>.

**Nietzsche**, Friedrich, *Kritischen Gesantausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, , Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967.

**Nogueira Dobarro**, Ángel, *Jorge Luis Borges: La biblioteca, símbolo y figura del universo*, Madrid, Anthropos, 2004.

**Robles**, José Antonio, “Borges, Cantor y el eterno retorno”, *Thesis*

<sup>81</sup> “Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung”, *op. cit.*, p. 153.

(UNAM), enero 1980.

**Rodríguez Monegal**, Emir, *Borges, una biografía literaria*, México, FCE, 1978.

**Sala Rose**, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, El Acantilado, 2003.

**Schmitz-Emans**, Monika, “Nietzsche und Borges”, en AA.VV., *Nietzsche im Exil. Übergänge in gegenwartiges Denken*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 2001, pp.137-163.

**Soergel**, Albert, **Hohoff**, Curt, *Dichtung und Dichter der Zeit, von Naturalismus bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, August Bagel, 1964, (2 Bde.), Band I.

**Whitman**, Walt, *Grashalme. Im Auswahl übertragen von Johannes Schlaf*, Leipzig, Reclam, 1907.

MUNDO Y ESTRUCTURA DE LA OBRA  
DE ARTE EN LA ESTÉTICA FENOME-  
NOLÓGICA DE MICHEL DUFRENNE

LUCIANO LUTEREAU

## Mundo y estructura de la obra de arte en la estética fenomenológica de Michel Dufrenne

Luciano Lutereau  
(UBA)

### Resumen

El presente estudio está dedicado a la estética fenomenológica de Michel Dufrenne. En él se investiga la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo, con el propósito de esclarecer que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo *propio*. Este nivel representativo será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético, en una especificación de su estructura, motivo que se explicitará en la segunda parte de este trabajo, tomando como referente privilegiado la obra de arte visual. El trabajo plantea consideraciones acerca del estatuto *irreal* del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Realiza un análisis que sitúa al objeto estético entre distintos tipos de objetos y muestra que no se encuentra en el mundo objetivo del mismo modo que los otros: él mismo es portador de un mundo.

### Palabras clave

Michel Dufrenne – Estética fenomenológica – Mundo – Estructura – Representación – Expresión

### World and structure of the artwork in Michel Dufrenne's phenomenological aesthetics

### Abstract

This study is dedicated to Michel Dufrenne's phenomenological aesthetics.



It investigates the relationship between the artwork and the temporary and spatial condition of the objective world, with the purpose of establishing that artworks find in aesthetic objects a first determination as a representation of a world of its *own*. This representative level will be the condition to later determine the expressive status of the aesthetic object in a specification of its structure, a motive that will be explained in the second part of this paper, finding a privileged reference in visual artwork. The paper also presents some considerations regarding the *unreal* status of the aesthetic object in its relations with ideal and real objects. It carries out an analysis situating the aesthetic object amidst different types of objects and shows that it is not in the objective world in the same way other objects are: the aesthetic object itself is a bearer of a world.

#### Keywords

Michel Dufrenne – Phenomenological Aesthetics – World – Structure – Representation – Expression

*Aunque sea un tenedor cincelado para nuestro uso diario, si en un momento determinado no lo ponemos a la altura de la boca, sino a la altura de la vista, si dejamos por un instante de usarlo, simplemente para contemplarlo, adquiere de repente esa fuerza esplendorosa...*

L. J. Guerrero, *Estética operatoria*<sup>82</sup>

En la primera parte de este estudio investigaremos la relación entre la obra de arte y la condición temporal y espacial del mundo objetivo en la estética fenomenológica de Michel Dufrenne, con el propósito de esclarecer que la obra de arte encuentra en el objeto estético una primera determinación como representación de un mundo *propio*. Este primer nivel representativo será la condición para determinar luego el estatuto expresivo del objeto estético, en una especificación de su estructura, motivo que se explicitará en la segunda parte de este trabajo.

---

<sup>82</sup> Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956), estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Universidad Nacional de San Martín, Las Cuarenta, 2008, p. 142.

A propósito de la primera parte: si la obra de arte en su revelación abre un mundo, ese mundo se encuentra fundamentado en el único mundo sensible en que todos los objetos encuentran su fundamento. Este aspecto lleva a plantear ciertas consideraciones acerca del estatuto *irreal* del objeto estético, en sus relaciones con los objetos ideales y reales. Para introducir la consideración sobre el mundo del objeto estético es preciso realizar, en primer lugar, un análisis que sitúe al objeto estético entre distintos tipos de objetos, y que demuestre que el objeto estético no se encuentra en el mundo objetivo del mismo modo que los otros. Es esta relación específica entre el objeto estético y el mundo lo que se trata de investigar en este punto.

En la segunda parte, la exposición atiende a los siguientes tópicos: en el dominio de los objetos del mundo objetivo, el objeto estético se destaca por la pregnancia de sus cualidades sensibles. El objeto estético se exhibe remitiendo a sí mismo y a la percepción que lo subtiende; a su vez, la condición del objeto estético como portador de un mundo es la vía de inicio de una elaboración de niveles en dicho objeto. La descripción de la estructura del objeto estético tendrá como referente privilegiado la obra de arte visual.

## MUNDO Y OBRA DE ARTE

### 1. El objeto estético, el útil y la cosa natural

Si el objeto estético es aquél que se da en una percepción estética, entonces, a primera vista, podría parecer vano intentar una clasificación de objetos, ya que cualquier objeto podría resultar “estetizado”. De hecho, el arte contemporáneo, a partir de los *ready-made* de Marcel Duchamp no ha hecho más que problematizar este aspecto. Si hoy en día cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte, esta sen-

tencia no es sino el corolario de una afirmación más básica: todo objeto puede ser considerado desde un punto de vista estético. De este modo, un martillo, una piedra, etc. podrían ser candidatos legítimos para el *mundo del arte*,<sup>83</sup> como demuestran no sólo el arte conceptual, sino también el *land-art*, etc. No obstante, desarrollar una distinción entre tipos de objetos, que a su vez llevaría a distinguir distintos tipos de cultura, sigue siendo un propósito aplicable, en la medida en que un martillo bien podría condescender a convertirse en un objeto estético, pero eso no invalidaría su función de objeto útil.

En una primera aproximación, podría decirse que el útil es aquel objeto que, a diferencia de la cosa natural, “lleva la marca del hombre”, como escribe Dufrenne.<sup>84</sup> El útil es un objeto que “ha sido hecho”,<sup>85</sup> siendo que dicha factura denota la presencia de una ley exterior, una finalidad a la cual el objeto apronta. De acuerdo con la conocida distinción heideggeriana de *Ser y tiempo* (1927), el útil es un objeto “a la mano” (*Zuhandenheit*), destinado a un proyecto antes que al sentimiento, como sería el caso del objeto estético:

El útil solicita [...] la acción: su familiaridad nos induce a una connivencia en la que la percepción se pierde en el gesto. No

<sup>83</sup> Tomo la expresión “mundo del arte” (*artworld*) en el sentido en que fuera acuñada por Danto en 1964, y retomada posteriormente en la corriente institucionalista desarrollada por George Dickie. “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento del mundo del arte: un mundo del arte” (Danto, Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964, p. 580). Mundo del arte designa, de este modo, un conjunto de prácticas y de significados que dan un sentido a un objeto, distinguiéndolo entonces de su contraparte ordinaria.

<sup>84</sup> Dufrenne, Michel. *Phénoménologie de la expérience esthétique* [en adelante: PEE], Paris, Puf, 1953, pp. 120-121.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 122.

requiere la atención sino cuando se convierte en un problema, y deviene una cosa ante los ojos.<sup>86</sup>

Esta referencia heideggeriana (la *Vorhandenheit*) es utilizada por Dufrenne como un modo de introducir una reflexión acerca del objeto natural, respecto del cual también debería distinguirse el objeto estético.

La cosa natural, al contrario del útil, se presenta como un objeto “inhumano”.<sup>87</sup> En este punto, el planteo de Dufrenne es concurrente con el de Maurice Merleau-Ponty. En todo objeto alienta una “presencia extraña”.<sup>88</sup> En la misma vía, Merleau-Ponty afirmaba que lo natural corresponde a una cierta dimensión no-cósica de todo objeto –en la medida en que éste se define, en principio, como una *norma* correlativa a un esquema motriz habitual–,<sup>89</sup> aquella dimensión que remite al mundo como estructura abierta:

Incluso las cosas que me rodean me exceden a condición de que interrumpa mi comercio habitual con ellas y de que las vuelva a encontrar, más acá del mundo humano o simplemente viviente, bajo su aspecto de cosas naturales.<sup>90</sup>

Sin embargo, Dufrenne se aleja de la concepción merleau-pontyana al plantear que el arraigo de las cosas en un “fondo de naturaleza” no es condición suficiente para la descripción de la experiencia estética. Es cierto que el objeto estético no se propone a una acción como el

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [en adelante: PP], Paris, Gallimard, 1945, p. 316.

<sup>90</sup> Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido*, prólogo de Fernando Montero; [traducción de Narcís Comadira], Barcelona, Península, 1977, p. 60. Es de acuerdo a esta concepción del mundo natural que Merleau-Ponty interpreta la concepción husserliana del mundo como horizonte de horizontes (*cfr.* PP, p. 365).

útil, pero esto no quiere decir que pueda identificarse con la cosa natural.

El objeto estético podría ser tomado por una cosa natural en la medida en que “el objeto estético está ahí, simplemente, y no espera de mí sino el homenaje de una percepción. Éste tiene la presencia obstinada de la cosa”.<sup>91</sup> Sin otro designio que el de ser percibido, el objeto estético no tiene otro anclaje que el de ser una presencia sensible. “El objeto estético es lo sensible que aparece en su gloria”.<sup>92</sup> Sin embargo, no debería desconocerse que en el caso de las obras de arte, el objeto estético se encuentra subtendido por una elaboración humana. Por lo tanto, el objeto estético también lleva implícita cierta “marca del hombre”, y en este punto es que su condición de objeto estético alcanza una máxima realización, esto es, cuando indica la “presencia de un autor”.<sup>93</sup> En consecuencia, “lo que llamamos naturaleza aquí [en el caso del objeto estético, lo que no debe llevar a identificarlos] es más bien la experiencia de la necesidad de lo sensible, es decir, una *necesidad interior a lo sensible*”.<sup>94</sup> El objeto estético es *de algún modo* naturaleza, en el punto en que posee cierto aspecto incomprensible para un proyecto utilitario, yaciendo *como* una “mera cosa” para la percepción; pero no por eso debería descuidarse que el objeto estético no es una “mera cosa”, dado que también posee un sentido y una plenitud específica. El hecho de que dicha plenitud sea inmanente al mundo sensible es lo que podría haber llevado a la confusión entre objeto estético y naturaleza.

En tanto objeto realizado por una actividad humana, y tal es el caso de la obra de arte, el objeto estético lleva la impronta de su realizador.

<sup>91</sup> PEE, p. 127.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>94</sup> PEE, p. 130. La cursiva es nuestra.

Este aspecto es el que lo diferencia del útil, dado que el útil conserva siempre cierto dejo de anonimato. “El objeto técnico es a primera vista anónimo y abstracto”.<sup>95</sup> Incluso cuando un objeto técnico lleve el nombre de su inventor, su caso no es asimilable al del objeto estético que, aunque no siempre lleve el nombre de su autor, expresa el sello de su creación. Asimismo, el advenimiento histórico de ambos objetos es distinto: en el objeto estético, su aparición se presenta como inmotivada, lo que no quiere decir que se encuentre fuera de la historia, desafiando todo concepto que pueda hacerse de su origen. En cambio, el objeto técnico “procede del concepto, desde que no es el producto de una praxis espontánea”.<sup>96</sup>

La aparición de un objeto técnico utilitario se encuentra ordenada en un contexto de prácticas materiales que dotan de significación al objeto precisando su motivación. Al mismo tiempo, como fuera dicho, la norma que gobierna al objeto técnico es exterior al mismo, esto es, su sentido no es inmanente a la forma como en el caso del objeto estético, ya que el objeto remite a una acción por realizar. Esta remisión podría describirse a partir de la exposición de la *mundanidad* del mundo llevada a cabo por Martin Heidegger en el §18 de *Ser y Tiempo*: la estructura de conformidad o encaje (*Bewandtnis*) de los instrumentos a la mano, a partir de la cual puede comprenderse el sentido del mundo, tiene su condición de posibilidad en la significatividad (*Bedeutsamkeit*). La mundanidad del mundo como un sistema de remisiones (*Verweisungsganzheit*) implica la característica fundamental de los instrumentos en el referirse a otros instrumentos de un contexto.

<sup>95</sup> Dufrenne, M., “Objet esthétique et objet technique”, en *Esthétique et Philosophie* (en adelante: OEOT), Paris, Éditions Klincksieck, 1967, p. 191.

<sup>96</sup> *Ibid.*

Por su parte, el objeto estético, en cuanto apertura de un mundo, el del autor, “es al sentimiento en nosotros que llama y no a la acción”.<sup>97</sup> Sin embargo, la serie de distinciones mencionadas no debe llevar a creer que la técnica no participa de la creación de objetos estéticos. Si la experiencia estética requiere “la neutralización del mundo real”,<sup>98</sup> muchas veces esta neutralización sólo puede ser indicada y sugerida al espectador a través de operaciones técnicas específicas que consolidan el código que aquél deberá aprender para poder acceder al mundo de la obra. Así, por ejemplo, la música concreta, realizada experimentalmente a partir de la utilización de filtros, reproducciones magnéticas y ejercicios sobre el timbre de un sonido, requiere la existencia de ciertas condiciones técnicas. No obstante, el objeto realizado, la pieza musical, no será un objeto utilitario, sino una obra de arte. Lo mismo podría pensarse de las condiciones materiales que hicieron posible la disposición del óleo para la pintura.

La principal incidencia de la técnica es la de proveer medios para la realización de objetos, ya sea utilitarios o estéticos. Sin embargo, en cuanto el objeto estético se presenta como existiendo en la “gloria de lo sensible”,<sup>99</sup> se distingue en un punto radical respecto de los útiles o cualquier otro objeto técnico; el objeto estético no acuerda con ninguna función en su estructura:

[...] no tiene función práctica, su esencia reside toda en el mensaje que transmite, menos por aquello que representa en el caso de tratarse de un arte figurativo que por lo que expresa: expresa un mundo donde se expresa a su vez el artista.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> OEOT, p. 193.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 196.

## 2. La obra de arte y el espacio

Circunscribiendo este artículo a las obras visuales, intentaremos ahora formular una exposición de la relación de la obra del arte con el contexto espacial que la enmarca y acoge. Acostumbramos olvidar que las obras de arte son objetos espaciales. Atendidos principalmente a su manifestación estética, no advertimos que las obras de arte ocupan lugar, y que hay lugares específicos (variables de acuerdo al devenir histórico) encargados de exponerlas. De la misma manera, hay puntos de vista específicos desde los cuales algunas obras se manifiestan. A partir de esta advertencia inicial podría tomarse conciencia de que la contemplación es una actividad eminentemente espacial, que concierne a determinados movimientos del cuerpo. Por ejemplo, *Continuidad interrumpida* (1949) de Enio Iommi, invita al espectador a un paseo que circunde la obra, que recorra el movimiento sugerido del acero.

Con el fin de estipular la relación entre la obra de arte y el espacio, ya no considerando las condiciones espaciales que una obra de arte espera del espectador, sino el estatuto espacial mismo de la obra, cabe detenerse en un apartado de la tercera parte de las lecciones husserlianas de invierno del semestre 1904/05, dedicadas a los “Temas principales de la Fenomenología y la Teoría del conocimiento”, tituladas *Phantasie und Bildbewusstsein*,<sup>101</sup> donde se plantea específicamente el problema del estatuto espacial de la imagen. Se dará aquí por sobreentendido que el objeto estético es una imagen, cuestión que debería

<sup>101</sup> Husserl, Edmund, *Gesammelte Werke-Husserliana* [en adelante: GW] vols. I-XXXIX, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London (con anterioridad: Martinus Nijhoff, Den Haag), 1950-2008, Vol. XXIII. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen* [en adelante: Hua., seguido del volumen de GW].

ser elaborada en un artículo independiente.

Para Edmund Husserl, frente a una imagen física se intencionan tres objetos: a) la imagen como cosa física, constituida por la tela, papel, pigmentos, o cualquier otro material sensible modificado. Es en este sentido que podría decirse que la imagen está arrugada, gastada, etc.; b) la imagen propiamente dicha; c) el referente de la imagen. Así, por ejemplo, frente al retrato fotográfico de un niño, la imagen física estaría dada por el soporte palpable de material fotográfico; la imagen del niño en tanto tal sería la “figura que aparece tridimensional construida visualmente desde las superficies grisáceas y las líneas cerradas”,<sup>102</sup> siendo ésta distinta, entonces, a la referencia del niño real.

Respecto de la relación entre la percepción de la imagen física y la imagen en tanto tal, Husserl afirma que “el mismo color-sensaciones que interpretamos, a un tiempo, como la distribución objetiva de colores en el papel, en la tela, lo interpretamos en otro momento como la imagen”.<sup>103</sup> Esto quiere decir que, en principio, en la percepción de imágenes físicas se intencionan dos objetos distintos y no debe interpretarse, confusamente, la percepción de las cualidades objetivas percibidas en el soporte con datos inmanentes de la sensación. Del soporte físico de la imagen se dice que es percibido, al igual que de la imagen. El objeto imaginado es representado. La imagen física es un objeto real, mientras que la imagen es “algo que aparece que nunca ha existido y nunca existirá, no es tomada por nosotros ni por un momento como algo real”.<sup>104</sup> Podría concluirse, entonces, con cierto dejo sartreano, que la imagen es una suerte de “nada”.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 20, 3-4.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 20, 8-10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 19, 21-23.

Del planteo husserliano se desprende que la imagen es una “figura tridimensional”, esto es, una figura espacial. La pregunta que se propone, en este punto, es la siguiente: ¿cómo podría haber un objeto espacial que no fuera un objeto real? Para responder a esta inquietud es que es preciso detenerse en algunas puntualizaciones que realiza Dufrenne acerca de la relación entre objeto estético y espacio. Estas consideraciones se completarán en el apartado siguiente, destinado a la relación entre obra de arte y tiempo.

“El objeto estético aparece a primera vista como una figura privilegiada sobre un fondo de objetos útiles a los que está ligado, pero de los que se separa”, escribe Dufrenne.<sup>105</sup> Por ejemplo, el cuadro pende del muro, el muro se encuentra en una sala, la sala puede ser la de un museo. Sin embargo, en la percepción del cuadro como objeto estético, el fondo es neutralizado, suspende su condición existencial. Asimismo, el cuadro, en tanto objeto físico, pierde su calidad de cosa del mundo espacial “cotidiano”.<sup>106</sup> Pero esto no quiere decir que el objeto estético abandone el espacio. Para Dufrenne, el mundo real no podría ser totalmente cancelado en la percepción estética, porque en dicho caso “soñaríamos el objeto estético en lugar de percibirlo”.<sup>107</sup> Si el objeto estético es percibido, es porque pertenece al mundo real.<sup>108</sup>

En este punto, la posición de Dufrenne es convergente con la de Husserl, ya que la imagen es un objeto que puede ser percibido. El aspecto determinante se encuentra en que el objeto estético “irrealiza lo re-

<sup>105</sup> PEE, p. 201.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>108</sup> “[...] no hay percepción sino estamos en el mundo [...] el objeto estético en sí mismo debe ser real para imponerse a nosotros, e introducirnos en ese mundo que él nos abre y que es su más alta significación” (*ibid.*, p. 224).

al al estetizarlo”.<sup>109</sup> Si el objeto estético se encuentra anclado en el mundo real, y al mismo tiempo lo niega, es porque puede darse como un objeto irreal. De este modo, el objeto estético abre un mundo propio que no se encuentra en un mundo aledaño, sino *en* el mundo que aparentemente rechaza:

Este otro mundo que [el objeto estético] lleva en él, no es la nada, sino la negación del mundo cotidiano [...] Y si esta negación implica la nada, es necesario que esta última sea entendida en el sentido en que la entiende Sartre; esta no es una nada que afecte al objeto estético.<sup>110</sup>

### 3. La obra de arte y el tiempo

Para Husserl, las objetividades en el mundo de la vida pueden distinguirse en: reales o ideales, de acuerdo al modo de su inserción temporal. Los objetos reales convergen en el tiempo objetivo y tienen un horizonte temporal. Los objetos ideales, en cambio, no se encuentran individualizados en ningún punto objetivo del tiempo. Esto no quiere decir, no obstante, que los objetos ideales no se encuentren imbricados temporalmente. A lo sumo, esta distinción permite destacar que los distintos tiempos en que aparecen los objetos ideales no prolongan su duración, o bien concluir que los mentados objetos no tienen duración:

Los objetos ideales en el mundo tienen un aparecer espacio-temporal, pero pueden aparecer a la vez en múltiples sitios espacio-temporales y sin embargo hacerlo numéricamente idénticos como los mismos.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>111</sup> Hua 39, p. 298.

De este modo, los objetos ideales se repiten idénticos, mientras que los objetos reales son perecederos y experimentan diferenciación temporal.<sup>112</sup>

La distinción entre objetos reales y objetos ideales podría ser utilizada para diferenciar entre *tipos* de cultura. Si bien todo objeto cultural implica la instauración de un sentido en la naturaleza, su sedimentación y aceptación solidaria por un conjunto de personas, podría hablarse de una cultural técnica o instrumental y de una cultura ideal. En la cultura técnica, de acuerdo con lo ya entrevisto en el primer apartado de este estudio, dada la consideración de un útil la acción instrumental que subtiende su realización determina una finalidad sensible para la cual el objeto es requerido. De este modo, el principal rasgo del útil es la *repetibilidad*<sup>113</sup> y disposición sensible de un sentido

<sup>112</sup> Los objetos ideales carecen de tiempo, siendo esta carencia su forma específica de temporalidad. “Omnitemporales”, según la expresión de Husserl en el § 64 de *Experiencia y Juicio*, las objetividades ideales se entrelazan con el tiempo objetivo contingentemente. Afirma Husserl: “Las objetividades reales se reúnen en la unidad de un tiempo objetivo, y tienen sus horizontes de ligazón [...]. Por el contrario, una pluralidad de objetos irreales, por ejemplo el conjunto de proposiciones que pertenecen a la unidad de una teoría, no tiene para la conciencia intenciones de horizonte parecidas, reenviando a una ligazón temporal. La irrealidad de la proposición como idea de una unidad sintética de devenir es la idea de una cosa que puede presentarse en actos individuales sin importar en qué lugar temporal, deviniendo temporal, pero por estar en todo tiempo. Es una cosa referida a todos los tiempos o que, en cualquier tiempo que sea referido, es siempre absolutamente el mismo; no sufre ninguna diferenciación temporal, ni extensión ni expansión en el tiempo en sentido propio. Se encuentra en el tiempo de modo contingente en tanto que puede encontrarse no importa en qué tiempo. Los diferentes tiempos no aumentan su duración, e idealmente éste es cualquiera” (Husserl, E., *Expérience et jugement* [1939, en adelante: EJ], Paris, Puf, 1970, pp. 313-314). El aspecto a destacar en este punto será la convergencia entre la concepción husserliana de la “irrealidad” de ciertos objetos ideales y la propuesta por Dufrenne a propósito del objeto estético.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 201.

instaurado en una acción corporal. De los objetos ideales, por su parte, puede decirse que existen sólo una vez, o que no son repetibles. Por ejemplo, un teorema matemático existe sólo una vez, a pesar de las diversas actualizaciones que pueda tener en el transcurso de una vida o, simultáneamente, en diferentes lugares de una misma comunidad. Lo mismo podría decirse de una obra literaria, de acuerdo a lo planteado por Roman Ingarden.<sup>114</sup> Podría concluirse, entonces, que los objetos culturales ideales no son repetibles, a diferencia de los objetos reales. Sin embargo, también podría afirmarse que son repetibles *de otro modo* que los objetos reales, esto es, el objeto ideal es lo que puede repetirse en forma idéntica en distintos momentos del tiempo. Por esta vía, el objeto ideal podría tener una “referencia a la existencia (*Daseinsbeziehung*)”.<sup>115</sup>

Para Husserl, en ciertos objetos culturales, tanto el sentido como el aspecto sensible se caracterizan por la idealidad. Por ejemplo, frente a una palabra, puede advertirse que el significado es una unidad ideal invariante en los distintos idiomas. Asimismo, el aspecto sensible de la palabra también recrea cierto carácter ideal, toda vez que en la diversidad de las realizaciones empíricas de la misma hay un rasgo invariante que facilita el reconocimiento por el oyente. Lo mismo podría decirse de los sonidos de una obra musical, cuando las repeticiones de la partitura ponen de manifiesto una estructura sensible invariante que es el objeto estético musical propiamente dicho.

En el § 65 de *Experiencia y Juicio*, Husserl afirma, en el contexto de una disquisición sobre los objetos culturales, que el *Fausto* de Goethe se presenta en tantos libros reales como pueda haber. En este punto,

<sup>114</sup> Cfr. Ingarden, Roman, *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, (1931), Evanston, Northwestern University Press, 1973, pp. 356-368.

<sup>115</sup> Hua 4, p. 238.

podría hablarse de una formación espiritual “encarnada” espacialmente, en el mundo real, pero no individualizada por esta encarnación. El aspecto relevante es que Husserl afirme que diferentes cuerpos pueden ser encarnaciones del mismo objeto ideal “que por esta razón es llamado irreal”.<sup>116</sup> De este modo, desde un punto de vista husserliano, la “irrealidad” del objeto se encuentra referida al caso de objetos ideales que encuentran una encarnación sensible. Podría pensarse que dicha encarnación, si bien enlaza el objeto ideal al mundo espacial, no obstante, soporta una “figura” que no se encuentra afectada por el tiempo. Por lo tanto, el objeto irreal sería espacial y, al mismo tiempo, según la perspectiva de Husserl, *omnitemporal*.

En este punto, es importante subrayar que Dufrenne, al afirmar la irrealidad del objeto estético, destacando su pertenencia al espacio, subraya al mismo tiempo su forma específica de pertenecer al tiempo: podría pensarse que una obra de arte tiene la “fragilidad de las cosas” y, por lo tanto, podría ser víctima del deterioro (del mismo modo que la imagen física en la concepción de Husserl podría corroerse, gastarse, etc.); sin embargo, desde el punto de vista de la manifestación del objeto estético, éste puede “reaparecer siempre que sea proferido o ejecutado: lo que prueba que no se encuentra en su soporte sino por procuración, como posibilidad de ser engendrado de nuevo y de reaparecer”.<sup>117</sup> Queda mentada, en estos términos, la convergencia de Dufrenne con la perspectiva de Husserl al afirmar que el objeto irreal que es el objeto estético puede ser repetido en diversas encarnaciones, y que éste aspecto es el que suscribe su modo particular de estar en el tiempo, toda vez que “no es en sí mismo alterable: no envejece”.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> EJ, p. 322.

<sup>117</sup> PEE, p. 214.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 215.

No obstante, podrían plantearse las siguientes preguntas: ¿Qué ocurriría si el soporte material de una obra se modifica? ¿Cambiaría entonces el objeto estético? ¿Qué relación se establece entre el objeto estético y el soporte material en que se encarna? ¿Cuál es el estatuto de las cualidades estéticas del objeto irreal, si es que éstas no se identifican con las cualidades materiales del objeto real? Estas preguntas podrían resolverse con el desarrollo de una concepción elaborada de la “idealidad sensible” (en términos husserlianos) del objeto estético, idealidad que Dufrenne recuperara en su concepción de la noción de *forma*. Pero cabe dejar dicho tópico para un artículo específico.

#### 4. El mundo del objeto estético

El objeto estético desborda los aspectos materiales del mundo para determinarse como portador de cualidades estéticas. Dichas cualidades no pueden estipularse con independencia de la comprensión del sentido de la obra. De este modo, a partir de su apertura estética, la obra de arte perfila un mundo de remisiones<sup>119</sup> en los aspectos intrínsecos que la componen. En este apartado se intentará destacar el valor de la siguiente afirmación de Dufrenne: “En tanto significativo, el objeto estético no está al servicio del mundo, está al principio del mundo que le es propio”.<sup>120</sup>

Luego de corroborar la participación de la obra de arte en el mundo objetivo, sometida a las coordenadas espaciales y temporales de éste, es preciso advertir que tanto más se destaca la obra como perteneciendo al mundo si es que no se olvida que la obra de arte como objeto estético tiene la capacidad de abrir un mundo propio y significativo. En un

<sup>119</sup> “Lo propio del mundo, en efecto, es estar abierto y reenviar indefinidamente de objeto en objeto, de rechazar todos los límites” (*ibid.*, p. 224).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 221.



primer momento, podría arriesgarse que el objeto estético porta un mundo dado que se expide *acerca de* un tema, esto es, porque representa una determinada situación (en muchos casos con alguna variable temporal y espacial). Sin embargo, el mundo en cuestión en este punto no es el mundo como representación, sino como una particular “atmósfera”<sup>121</sup> que envuelve al objeto estético, que no remite tanto a aquello que representa sino al *modo* en que expone su tema. Para dar cuenta de esta concepción de una “atmósfera” en el objeto estético es que cabe retomar lo planteado inicialmente, en el primer apartado, con relación al objeto estético entre otros tipos de objetos.

Podrían pensarse las distinciones entre el objeto estético, el útil y la cosa natural de acuerdo a la relación que, en cada uno de ellos, se establece entre materia y forma. Siguiendo una consideración de Maurice Merleau-Ponty, podría decirse que la cosa natural es aquella en que materia y forma son idénticas (por ejemplo, al cascarse una piedra contra el suelo no se obtiene más que una repartición de piedras). En el útil, en cambio, la forma (que “ordena la materia y triunfa sobre la naturaleza”<sup>122</sup>) anuncia de que ha sido fabricado, de que dispone a cierta acción... pero no dice nada del fabricante. El objeto estético es aquél cuya forma indica la presencia de un autor. Es a través de esta “presencia” que un mundo encuentra manifestación y acogida. Dos precisiones es necesario realizar a propósito de esta mención de Merleau-Ponty:

a) Por un lado, no se trata de que la obra de arte deba ser escrutada a partir de la referencia biográfica de su creador, ya que el autor en cuestión es un resultado de la obra, es un “nombre propio”<sup>123</sup> que se desprende de su realización.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 157.

b) Por otro lado, y a partir de lo anterior, el mundo del objeto estético puede ser concebido como un “estilo”: “el estilo es el lugar donde aparece el autor. Y lo es por lo que hay en él de propiamente técnico. [...] Pero es necesario aún que esos modos técnicos se nos aparezcan al servicio de una idea o de una visión singulares”.<sup>124</sup> Esta visión singular no remite, entonces, exclusivamente a una consideración técnica (o meramente formalista) sobre la obra, sino que subsume dichos rasgos en una *Weltanschauung*.<sup>125</sup>

De este modo, la noción de un mundo en la obra de arte, manifestado a través del objeto estético, estipula el establecimiento de una relación comunicativa con un autor. Por eso Dufrenne considera el objeto estético como un “casi sujeto” (*quasi sujet*) y afirma que “comprender el lenguaje de una obra es siempre comprender a alguien”.<sup>126</sup> Este tipo de comunicación es entendida a partir de la recepción de una cualidad afectiva, correlato en el sujeto de la unidad sensible de la forma del objeto estético. Para Dufrenne, el sentimiento en el encuentro con la presencia del autor es el testimonio de la *necesidad* del objeto estético, refrendando que la exposición sensible de las cualidades de éste último, antes que una disposición contingente, suscribe una configu-

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 153. “La unidad de la atmósfera es la unidad de una *Weltanschauung*, su coherencia es la coherencia de un carácter. Esta *Weltanschauung* no es una doctrina, es más bien una metafísica viviente en todo hombre, una manera de ser en el mundo que se revela en el comportamiento” (*ibid.*, p. 234).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 156. En este punto, Dufrenne critica (implícitamente, ya que el interlocutor no es citado) la concepción sartreana del otro, expuesta en el capítulo sobre la mirada del *El Ser y la Nada*, afirmando que en la experiencia estética “lejos de que el otro me robe el mundo, me abre el suyo sin contraponerse, y yo me abro a él” (*ibid.*, p. 160). De este modo, se conceptualiza cierto modo de comprensión, a través del dominio de los objetos culturales, cuyo propósito no es advertir la intención deliberada de un autor precedente a la obra, sino el ser-en-el-mundo (con los matices específicos que esta noción tiene para Dufrenne) de un autor que se manifiesta estéticamente, esto es, dejando su huella en el mundo sensible.

ración irreductible a partir de una visión del mundo concreta.

Podría intentar situarse estos elementos en un ejemplo propio del análisis heideggeriano. En “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger plantea que la esencia del arte es poner en operación la verdad del ente. Considerando el cuadro de los viejos zapatones pintados por Van Gogh, Heidegger propone que “sólo en y por la obra se hizo propiamente visible el ser del útil”.<sup>127</sup> En este punto, la obra demuestra la apertura que establece un mundo.<sup>128</sup> No obstante, la obra también implica cierta “hechura”, que Heidegger llama “tierra”, y que resiste a la desocultación del mundo. “La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella”.<sup>129</sup> La hechura de la tierra y el establecimiento del mundo son los dos rasgos esenciales en el ser de la obra de arte para Heidegger.

En “La época de la imagen del mundo” (1938), en dos años posterior a “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger afirma lo siguiente:

El concepto de mundo tal como se desarrolla en *Ser y tiempo* sólo puede comprenderse desde el horizonte de la pregunta por el *Dasein*, pregunta que por su parte permanece incluida dentro de la pregunta fundamental por el sentido del ser (no de lo ente).<sup>130</sup>

Si se interpretara que la noción heideggeriana de mundo en 1936 puede ser continuada desde el planteo de *Ser y tiempo*,<sup>131</sup> podría afir-

marse que la obra de arte esclarece respecto del sentido otorgado por el *Dasein* al conjunto de referencias establecidas en el uso del útil. Según fuera afirmado anteriormente, Heidegger denomina “significatividad” (*Bedeutsamkeit*) al sistema total de esas remisiones que constituyen la mundanidad del mundo. Éste, en cuanto estructura ontológica que se da por el *Dasein*, el cual por su propio ser está siempre en estado de *abierto*, hallándose en medio de una determinada comprensión del ser, remite a la operación de la *verdad*, entendida como desocultamiento del ser. En este punto, podría preguntarse, ¿qué mundo desoculta la obra de Van Gogh comentada por Heidegger? ¿Cuál es la verdad develada en dicha obra? Heidegger propone que no es otra que la del mundo del trabajo campesino en el siglo XIX, en franca devastación a partir de la urbanización creciente y el despliegue industrial. El cuadro de Van Gogh, en el que Heidegger presiente el aislamiento y la fatiga del labriego, podría representar la culminación de una serie de obras destinadas a llevar a la patencia (*Offenbarkeit*) el escenario del trabajo rural. En efecto, ¿cuántos cuadros, en el pasaje del Siglo XIX al Siglo XX, llevaron el título de *Picapedreros*? Las obras de Daumier, Courbet y Millet acaso demuestran el mismo afán que en Van Gogh cobra un matiz crepuscular.<sup>132</sup>

Sin embargo, en la descripción heideggeriana del mundo que hace patente la obra de arte, no se destaca la “presencia del autor” sobre la que insiste Dufrenne. Asimismo, pareciera que Heidegger remitiera estrictamente al mundo sin considerar la particularidad sensible en

<sup>127</sup> Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE, 1958. p. 63.

<sup>128</sup> “[...] ser obra significa establecer un mundo” (*ibid.*, p. 74).

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>130</sup> Heidegger, M. *Caminos de bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996, p. 98.

<sup>131</sup> No cabe detenerse en la justificación de este aspecto, por demás trabajado en la

bibliografía abocada al tema. Cfr. Harries, Karsten, *A critical commentary on Heidegger's “The origin of the work of Art”: Art Matters* (Contributions to Phenomenology), vol. 57, Springer, 2009.

<sup>132</sup> Advertir la presencia latente del mundo en la obra quizá sea mucho más interesante que preguntarse si los zapatos pertenecen a un hombre o a una mujer, o bien si corresponden al mismo pie, etc. Cfr. Derrida, Jacques, *La verdad en pintura* (1978), traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Barcelona, Paidós, 2001.

que dicho mundo se muestra.<sup>133</sup> A partir de las consideraciones trazadas en este último apartado podría pensarse la circunstancia posible de dos obras diferentes que aborden el mismo tema y que, sin embargo, difieran en la manera en que “expresan” dicho tema de un modo sensible.<sup>134</sup> En este punto, las referencias a la noción de estilo y a la presencia del autor parecen ser la puerta de entrada a una consideración del objeto estético como objeto expresivo.<sup>135</sup>

### ESTRUCTURA DEL OBJETO ESTÉTICO

Según los desarrollos de la sección anterior, una primera aproximación al estatuto del objeto estético como *expresión* de un mundo se encuentra en el término que la tradición ha llamado *estilo*. De este modo es que podría hablarse de un mundo *de* Julián Terán, caracterizado por la línea constante y curva, o del estilo terroso y material *de* Sebastián Vidal Mackinson. Según Dufrenne, “este mundo no puede ser descrito según las normas válidas para el mundo objetivo y válidas aún para el mundo representado”.<sup>136</sup> Sin embargo, antes de avanzar en los aspectos expresivos del objeto estético es preciso delimitar el modo en que una obra de arte puede tomar el estatuto de un objeto que representa un mundo. De este modo, el mundo representado es un primer nivel de consideración del sentido de una obra de arte. Habrá de verse cómo siendo un nivel necesario, no obstante, su característica intrínseca, para

<sup>133</sup> “Heidegger no ha dicho nada de la pintura de Van Gogh, esto es, sobre el valor plástico del cuadro, en que la expresión se vierte en una forma artística” (Kogan, Jacobo, “Comprender el arte”, en *La religión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1987, p. 51).

<sup>134</sup> Cfr. PEE, p. 172.

<sup>135</sup> “Así, el análisis del estilo debe proseguirse por el análisis de la expresión propia del objeto estético” (*ibid.*, p. 161).

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 223.

el estatuto estético de la obra de arte, se circunscribe a partir de que sea sobrepasado y conservado por el nivel expresivo, implicando éste un retorno a la condición sensible del objeto.

### 1. La obra de arte como representación

Algunas obras de arte se caracterizan por tener un tema, esto es, cierto conjunto de obras de arte se ofrecen como “representando”<sup>137</sup> un tema. En tanto tales, puede decirse que dichas obras portan un contenido. Incluso en el caso del arte abstracto esta distinción es de crucial importancia, ya que, a pesar de que su contenido no sea figurativo, eso no quiere decir que sean simplemente objetos de la percepción ordinaria tales como un martillo o una piedra. El principal equívoco, para el caso, se encuentra en confundir representación y figuración.<sup>138</sup> Las obras de arte pueden ser, entonces, en muchos casos, representativas y no figurativas. Circunscribiéndonos al análisis de las artes visuales, se hace perentorio formular un nivel de apertura de la obra de arte, consecutivo al nivel sensible, que la distinga de la mera cosa. Este nivel será el nivel representativo. Luego la descripción podrá avanzar hacia una formulación del nivel expresivo del objeto estético en el marco de una conclusión específica respecto de su estatuto ontológico.

En tanto objeto de representación, la obra de arte tiene un contenido.

<sup>137</sup> Debe notarse que aquí la palabra representación es utilizada de un modo amplio, en el sentido de “referencia”. Quizás podría ser apropiado, para el caso, considerar la distinción que en alemán, dado que dicho idioma posee más de una la palabra para la función de representar, se establece entre *Vorstellung* y *Repräsentation*.

<sup>138</sup> A propósito de este punto Michel Henry ha desarrollado una concepción del arte como representación de la “interioridad”, a partir de su análisis de la obra de Kandinsky. Cfr. Henry, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky* (1988), traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2008.

Desde un comienzo se ha enfatizado la importancia del *sentido* como un elemento de discriminación de las cualidades estéticas que una obra posee. Cuando en 1970 Nicolás García Urriburu tiñó de verde (con un líquido biodegradable) las aguas de los canales de Venecia, en una acción dirigida a manifestar su disensión con los criterios de los jurados habituales de legitimación del mundo del arte, el gesto de su obra decantó el proyecto significativo de mostrar la fragilidad del mundo natural frente al avance técnico del hombre. Podría acordarse en que la obra tuvo (la obra actualmente no existe, quedando apenas registros fotográficos y muestras del agua coloreada en botellas) un significado ecológico. La advertencia de este significado es lo que permite al espectador relacionar el fenómeno de que las aguas posean un extraño color verde con la presentación específica de una obra de arte. Si alguien no contase con dicho significado, seguramente pensaría en algún problema ambiental o de otra índole, pero no estaría dispuesto a la manifestación de un hecho estético. Sin embargo, más importante aún es el siguiente detalle: es el conocimiento de ese significado lo que permite individualizar esa cualidad estética (el verde del agua) como un rasgo perteneciente al hecho estético, y que por lo tanto puede ser admirado, a diferencia otros rasgos circundantes de la obra que no pertenecerían a la misma. Por ejemplo, nadie interpretó nunca que los seres humanos que podían estar surcando descuidadamente las aguas en ese momento fueran parte de la obra de arte, ni los residuos, etc. Cabe detenerse, entonces, en la noción de representación, de acuerdo a la idea general de que las obras de arte tienen un sentido. Siguiendo a Dufrenne, se propondrá que la noción de representación puede esclarecerse remitiendo a una de las acepciones de la noción de mundo, explicitada en la sección anterior.

El mundo representado por el objeto estético se caracteriza por poseer una estructura espacio-temporal. Dufrenne considera que es en este aspecto que ha podido afirmarse que el arte “imita” la realidad. En

una novela, por ejemplo, es claro el despliegue de un mundo espacio-temporal:

Espacio y tiempo llenan aquí una doble función; sirven no solamente para abrir un mundo, sino para ordenarlo objetivamente, para realizar un mundo común a personajes y lectores.<sup>139</sup>

Incluso la aparición de objetos imposibles en nuestro mundo ordinario, en el que no hay aún alfombras voladoras ni naves espaciales de extraterrestres (como en los relatos de Esteban Castromán), queda ordenada de acuerdo a coordenadas espacio-temporales que semejan las de nuestro mundo ordinario. El mundo representado reproduce las coordenadas del mundo real, incluso en el momento de transgredirlas, como a veces ocurre en algunos relatos de César Aira. La profundización de este tópico llevaría, sin duda, hacia una teoría de la narración que aquí no puede explorarse.

Dufrenne propone que entre el mundo cotidiano y el mundo de los novelistas, incluso en los casos en que éstos hayan abandonado la ilusión naturalista, se produce un trabajo de “ósmosis”,<sup>140</sup> aunque “el mundo representado, si bien es una imagen del mundo real, no es sino una imagen inevitablemente mutilada”.<sup>141</sup> En el caso de la obra literaria, el despliegue de la secuencia narrativa encuentra interrupciones y saltos, movimientos temporales y espaciales discontinuos, aunque dichas modificaciones no alteren la experiencia del lector. En este punto, se comprueba que las referencias espacio-temporales en una obra de arte no tienen otra función que la de indicar cierto armazón mínimo para el desarrollo de la acción que, como ya entreviera Aristóteles, es el principal protagonista de todo relato. De este modo,

<sup>139</sup> PEE, p. 227.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 232.

para una obra literaria, “su propósito no es exactamente representar un mundo, sino más bien, deducir en él cierto objeto determinado y significativo”.<sup>142</sup> Hecho este breve rodeo por el campo del objeto literario, puede interrogarse ahora la representación del mundo en las artes visuales.

En un artículo titulado “Plastic Time: Time and the Visual Arts” (2000), John Brough formula la siguiente pregunta: “¿Hay quizás una implicación profunda del tiempo en la experiencia de una obra –una que nos lleve más allá de su rol universal [del tiempo] como una condición necesaria para la conciencia de cualquier cosa?”.<sup>143</sup> Este último aspecto remite a la consideración “evidente” de que incluso para el acceso a un objeto ideal, como podría ser un teorema matemático, se requiere una cierta participación del tiempo –por ejemplo, en la consecución de los pasos de la demostración del teorema– y, por lo tanto, un despliegue de la estructura intencional de impresión, retención y protensión. Sin embargo, en el caso de las artes visuales, especialmente en el caso de obras que no ocupen una dimensión profusa,<sup>144</sup> pareciera que el acceso a la obra es inmediato. Brough discute esta propuesta afirmando que siempre hay un tiempo para la contemplación. Retomaremos esta consideración, desde el punto de vista dufrenniano, en el próximo apartado, planteando que el tiempo de la contemplación converge con la presencia de la obra como objeto expresivo. El articulador en dicho punto será la concepción merleau-pontyana del color retomada por Dufrenne.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Brough, John, “Plastic time: time and the visual arts”, en Brough, J., Embree, Lester. (ed.) *The many faces of time*. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht /Boston / London, 2000, p. 226.

<sup>144</sup> Sin duda una instalación requeriría una participación temporal en el recorrido que el espectador debiera realizar de sus elementos. En el caso de una pintura podría pensarse que el acceso es sin mediación y prescindente del tiempo.

Ahora bien, retomando la inquietud formulada por Brough, podría añadirse que hay una temporalidad en las artes visuales que corresponde al tiempo representado.<sup>145</sup> En el caso de una obra figurativa, podría pensarse en la representación del instante de una acción, en una consideración narrativa por la cual “eventos que se suceden unos a otros en el tiempo de una historia son dados conjuntamente en el espacio de una pintura”.<sup>146</sup> Por ejemplo, podría considerarse el *Retablo de Jesús* (1930) del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutierrez, en el que tres sucesos de la vida de Jesús son representados con distinto índice temporal pero encontrando una manifestación aunada. Es notable destacar, de acuerdo con Brough, que este tipo de representación implica ciertas “convenciones”<sup>147</sup> que son empleadas para dejarnos comprender que la pintura está refiriendo a una sucesión de eventos. “El ojo necesita ser guiado por las convenciones empleadas por el artista, lo que significa que el espectador necesita estar advertido de dichas convenciones”.<sup>148</sup> Por ejemplo, en el caso del tríptico mencionado, la lectura de izquierda a derecha, o bien de arriba hacia abajo, indica una cronología interna a la representación de la obra.

Por otro lado, incluso en la figuración de un instante específico se encuentran índices temporales que permiten afirmar que el tiempo no fue eliminado de la representación:

No contemplamos un momento del proceso temporalmente extendido [...] como congelado y separado de los otros mo-

<sup>145</sup> Entre nosotros, mucho antes que Brough, Eugenio Pucciarelli escribió un artículo sorprendente sobre el tema: “El tiempo en la pintura”, *Cuadernos del Sur*, No. 11, Bahía Blanca, 1972.

<sup>146</sup> Brough, J., *op. cit.*, p. 232.

<sup>147</sup> *Ibid.* Véase Dufrenne, M. “Perception, Meaning, and Convention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 233.

mentos [...] hay una suerte de implícita retención y protensión operando en la imagen, en el sentido de que lo que vemos no es en absoluto un momento aislado, sino precisamente un momento en una totalidad temporal más amplia.<sup>149</sup>

Por ejemplo, frente a *Urano en casa IV* (1963) de Jorge de la Vega, aunque la obra aparente una detención del tiempo, la distorsión de la perspectiva en el collage indica una secuencia temporal tácita.

Respecto del arte abstracto podría pensarse que la manifestación de una cierta organización de elementos, ya sea en líneas, o bien por el diseño configurado a través del recurso al color, también indica un tiempo del objeto estético. Husserl afirmaba que una obra de arte puede no sólo representar eventos, sino también suscitar estados emocionales. Por ejemplo, un paisaje desolado puede arrastrar un dejo de “melancolía”, además de figurar un conjunto de árboles y piedras.<sup>150</sup> Esta misma condición afectiva podría trasvasarse al caso de la representación en el arte abstracto. De acuerdo con Brough, estaríamos en presencia, en este punto, de “una dimensión [que] no envuelve el tiempo de *aquello que* es representado en la imagen, sino de un tiempo de la imagen *misma*, una suerte de aura temporal envolviendo la imagen como un todo”.<sup>151</sup> Por lo tanto, si bien es importante notar la presencia de dicha temporalidad, cabe destacar que ya no se trataría de un tiempo representado. A dar cuenta de esta nueva dimensión temporal, intrínseca al objeto estético, es que está destinado el apartado siguiente, dedicado al objeto estético en tanto objeto expresivo.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>150</sup> Hua 23, p. 476.

<sup>151</sup> Brough, J., *op. cit.*, p. 242. La cursiva es nuestra.

## 2. La obra de arte como objeto expresivo

El análisis de la temporalidad de la obra de arte visual es propicio para avanzar en el trazo de una distinción esbozada al comienzo de esta segunda sección a propósito de la condición expresiva del objeto estético.

Ha podido comprobarse que la noción de mundo, para la obra de arte, se dice de muchas maneras. Por un lado, ha podido destacarse que el mundo es la remisión de significaciones que la obra porta, significado<sup>152</sup> que se encuentra representado en ciertas coordenadas espacio-temporales. Por otro lado, la noción de mundo en la obra de arte tiene una acepción que desborda el campo de la representación, y a partir de la cual –según lo entrevisto en la sección anterior– podría distinguirse entre un objeto estético y una obra técnica de otro orden. Quien comprende el significado de una obra de arte no necesariamente ha tenido una experiencia de la obra, ya que las obras de arte se realizan como tales en el campo de la percepción. Y si bien puede decirse que el desarrollo de un teorema suele requerir el apoyo sensible de un pizarrón sobre el cual extender la secuencia de signos, caben aquí dos distinciones: a) a nadie importará nunca, al menos mientras se mantenga en un comprender matemático, el valor estético de las cifras del teorema en el pizarrón; b) la pertenencia del teorema al mundo sensible es una condición contingente (de acuerdo con una limitación empírica de nuestra facultad de pensar), mientras que la obra de arte *necesariamente* se encuentra afincada en el dominio de la sensibilidad.

<sup>152</sup> Recordemos que los términos “significado” y “sentido” no son sinónimos. El primero denota el aspecto representativo del objeto estético, mientras que el segundo remite al objeto en su conjunto siendo, por lo tanto, más amplio. Esta distinción puede encontrarse en distintos pasajes de la obra de Dufrenne; por ejemplo, el siguiente: “El sentido insinuado en nosotros por lo sensible no es solamente la significación explícita del objeto representado” (*PEE*, p. 291).

Esta pertenencia indisoluble de la obra de arte al mundo sensible es lo que permite desplegar una nueva dimensión del mundo en el objeto estético. Ya no se tratará entonces del reconocimiento de significaciones que la obra comporta, sino del *modo particular* de portar el sentido. Es el nivel expresivo del objeto estético el que responde por esta determinación.

Dufrenne afirma que es la condición expresiva la que singulariza al objeto estético. La unidad del objeto estético no se produce a través de una operación intelectual sino en la sensibilidad misma:

Las obras verdaderas, mismo si ellas desconciertan al entendimiento, portan en sí el principio de su unidad, de una unidad que es a la vez la unidad percibida de la apariencia dado que la apariencia es rigurosamente compuesta, y la unidad sentida de un mundo representado por la apariencia.<sup>153</sup>

En el apartado siguiente, destinado a las conclusiones, se volverá sobre la noción de *apariencia*. Por el momento digamos que la noción de expresión es la encargada de delimitar la unidad de la obra estética a partir de su criterio mismo de composición. Es en este nivel expresivo que se desenvuelve la especificidad de la experiencia estética.

La unidad estética de la obra de arte se realiza a través de su composición “por la conjunción que de ella emana: todos los elementos del mundo representado, según el *modo de su representación*, conspiran para producirla”.<sup>154</sup> Esta unidad expresiva, de acuerdo con Dufrenne, es la forma que será captada a través del sentimiento:

La expresión funda la unidad de un mundo singular. Esta no es la unidad [...] de un espacio totalizable, una unidad que

<sup>153</sup> PEE, p. 234.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 235. La cursiva es nuestra.

pueda ser establecida desde fuera, sobrevolada y definida; ella procede de una cohesión interna a la que no se hace justicia sino desde una lógica del sentimiento.<sup>155</sup>

Antes que un conglomerado, la obra de arte como objeto estético es una *totalidad*. En este punto, cabe destacar que Dufrenne afirma que el objeto representado no es más que “un momento del objeto pictórico”.<sup>156</sup> Podría considerarse que dicha noción de “momento” requiere para su comprensión de una acepción en el estricto vocabulario husserliano, en el que “momento” implica “inseparabilidad”. De este modo, el momento representativo y el momento expresivo serían partes no-independientes<sup>157</sup> del objeto pictórico.

La expresión de un objeto estético es “la unidad de una atmósfera de la cual sería vano, la mayor parte del tiempo, buscar la razón en un estructura temática”.<sup>158</sup> El mundo expresivo del objeto estético supone el contenido representado en tanto tema, pero no se agota en dicho nivel. Así, el objeto estético puede tener un espacio y un tiempo que toma de la coordenada espacio-temporal objetiva. Sin embargo, en tanto objeto expresivo, el espacio y el tiempo de la obra se modifican. “[El] tiempo representado es un tiempo que es dicho o que es mostrado, pero que no es vivido: en el límite, es un tiempo sin tem-

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>157</sup> En la tercera de las *Investigaciones lógicas*, las partes no-independientes, o momentos, también son llamadas abstractas; las partes independientes son partes concretas o pedazos. La distinción entre partes no-independientes e independientes ocurre en el interior de las partes entendidas como disyuntas. Husserl denomina disyuntas a las partes propiamente dichas, ya que “no tienen nada de común en su contenido” (Husserl, E. *Investigaciones lógicas*. [traducción de Manuel García Morente y José Gaos], Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 387), y por tanto pueden componer totalidades a diferencia de las partes lógicas (por ejemplo, especie y género) que no introducen auténtica composición en el todo.

<sup>158</sup> PEE, p. 239.

poralización, un tiempo fijado como sobre un cuadro que representa el alba o el crepúsculo”.<sup>159</sup> En cambio, a partir de su componente expresivo, la obra vuelve a tomar parte de la experiencia vivida, en tanto el objeto estético reclama un modo de participación efectiva. Por ejemplo, frente al cuadro de un atardecer, donde el tiempo figurado establece una secuencia representada, la contemplación estética solicita un tiempo propio de acogimiento de la obra. No son parte del mundo estético esas miradas que sobrevuelan un museo, una galería o cualquier evento artístico, con el mero propósito de informarse. Dufrenne se refiere a este tiempo específico de la contemplación como “un movimiento que, en la obra, responde a un movimiento en el espectador y reproduce el movimiento del creador”.<sup>160</sup> El interlocutor implícito de esta referencia es Merleau-Ponty con su trabajo “La duda de Cézanne” (1945), donde afirmaba que, distanciándose de los impresionistas, Cézanne se proponía recuperar la “pesadez propia”<sup>161</sup> del objeto:

El objeto no está ya cubierto de reflejos, perdido en sus relaciones con el aire y otros objetos; está como iluminado sorpresivamente desde el interior, la luz emana de él, y de ahí resulta la impresión de solidez y materialidad. Cézanne no renuncia, por otra parte, a hacer *vibrar* los colores cálidos; obtiene esa sensación colorante con el empleo del azul.<sup>162</sup>

Esta referencia a la “vibración” del objeto es la que retoma Dufrenne en su consideración de la temporalidad propia del objeto estético como expresivo, en el que se trata “de un movimiento interior al objeto e inmanente a su materia misma. Un movimiento que está en las

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>161</sup> Merleau-Ponty, M., “La duda de Cézanne” (1945), *Revista de Filosofía*, No. 23, La Plata, 1973, p. 49

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 51. La cursiva es nuestra.

líneas o en los colores [...] el elemento plástico *vibra* como si retuviese algo del movimiento de la mano que lo puso en la tela”.<sup>163</sup>

Una segunda influencia de Merleau-Ponty en la tematización de la expresión se encuentra en la caracterización que realiza Dufrenne del color como “significación motriz”,<sup>164</sup> que “ofrece a nuestro cuerpo una cierta captura disponiéndolo a determinados movimientos”.<sup>165</sup> De acuerdo con la consideración merleau-pontyana del color como “color-función”,<sup>166</sup> entrelazado con la luz (como soporte invisible, como aquello “según” lo que se ve) y los demás modos de darse del objeto en una estructura indisociable, Dufrenne propone que “los colores se definen en última instancia por la función pictórica que se les asigna”.<sup>167</sup>

El objeto estético, en tanto objeto expresivo, se despliega “explicitando su fórmula propia”,<sup>168</sup> el modo de su composición. En función de

<sup>163</sup> PEE, p. 350. La cursiva es nuestra.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 358-359.

<sup>166</sup> Para Merleau-Ponty, no hay percepción de colores puros, dado que la percepción de un color es siempre correlativa de la percepción de la iluminación, la forma y superficie de los objetos. Esta interrelación estructural es la que da cuenta de la constancia cromática. “No podremos comprender la percepción más que tomando en cuenta el color-función, que puede seguir siendo el mismo cuando la apariencia cualitativa ya se ha alterado [...] Percibimos según la luz [...] La iluminación y la constancia de la cosa iluminada, que es su correlato, dependen directamente de nuestra situación corpórea” (Merleau-Ponty, M., FP, pp. 319-324). Este análisis sobre la luz y la iluminación habría de continuarse en su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*; en FE. Merleau-Ponty podía afirmar: “La iluminación no está del lado del objeto, es lo que asumimos, lo que tomamos por norma mientras la cosa iluminada se destaca ante nosotros y se nos enfrenta. La iluminación no es ni color, ni siquiera luz en sí misma, está más acá de la distinción de los colores y las luminosidades” (*ibid.*).

<sup>167</sup> PEE, p. 363.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 371.



lo anterior, esta fórmula es atisbada a partir de un movimiento intrínseco, que en la obra de arte Dufrenne concibe en términos de una apertura al tiempo:

El tiempo que está en el corazón del objeto estético es solamente el índice de su interioridad [...] No es la dimensión de un mundo objetivo, es la atmósfera del tiempo que responde a una atmósfera de mundo, al mundo expresado por la obra.<sup>169</sup>

Para Husserl, la omnitemporalidad de los objetos ideales implicaba que, si bien podían ser localizados espacio-temporalmente dicha localización, no los individualizaba. Desde un punto de vista husserliano, a partir de esta formulación pueden distinguirse dos tipos de objetividades ideales: libres y atadas. Las idealidades libres no están comprometidas con ningún territorio, sino que pertenecen a la totalidad del mundo, como es el caso de las formaciones matemáticas, o bien el de las esencias, que pueden ser actualizadas en distintas circunstancias sin que el soporte material de dicha realización tenga una incumbencia destacable más allá de su valor para el descubrimiento y transmisión intersubjetiva del sentido. Las objetividades ideales atadas, y este es el caso de ciertas formaciones culturales como las obras de arte, se caracterizan por la implicación de una materialidad específica y, entonces, cierta “experiencia fáctica”. Este último aspecto es el que se ha analizado en este apartado acerca del momento “expresivo” del objeto estético.<sup>170</sup>

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>170</sup> La distinción entre objetividades ideales libres y atadas es presentada por Husserl en *Experiencia y juicio* del modo siguiente: “[...] parece que las formaciones culturales no son siempre idealidades totalmente libres, y de esto se sigue la diferencia entre idealidades libres (como las formaciones lógico-matemáticas y las estructuras esenciales puras de toda especie) y las idealidades ligadas que comportan en su sentido de ser una realidad (*Realität*) y por ella pertenecen al mundo real. [...] Las idealidades ligadas están ligadas a la tierra, a Marte, a territorios particulares, etc. Pero las libres

## CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS

El objeto estético es un objeto cuyo ser se realiza en tanto es dado a la percepción. Dufrenne se refiere a la percepción en los términos siguientes:

La percepción es precisamente la expresión de ese lazo establecido entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una *verdad originaria* que no puede ser asimilada a las síntesis que opera el juicio conciente.<sup>171</sup>

De este modo, la percepción transcurre en una donación pre-reflexiva, en la cual el mundo es descubierto como estando siempre ahí, en una ligazón indisoluble. Por eso, afirmar que el objeto estético es esencialmente percibido implica sostener que la experiencia estética es una posibilidad de develamiento de la estructura ontológica del mundo para el sujeto:

El mundo cesa de ser un en-sí opaco, una donación radicalmente exterior y extranjera de la que hay que forzar el secreto, o más bien que hay que forzar a ser inteligible imponiéndole la ley del entendimiento, o bien la ley de la praxis; el sentido aparece inmediatamente en él, un sentido que el sujeto puede comprender y que no tiene más que explicitar; es por esta vía que el sujeto se encuentra en *la verdad*.<sup>172</sup>

La verdad que se devela en la percepción, entonces, no es otra que la afinidad entre el hombre y el mundo, el asombro de la correlación para una subjetividad encarnada.

son también de hecho mundanas, de acuerdo a su surgimiento histórico y territorial, por su descubrimiento, etc.” (EJ, p. 315).

<sup>171</sup> PEE, pp. 282-283. La cursiva es nuestra.

<sup>172</sup> Dufrenne, M., *La notion d’A priori*. Paris, Puf, 1959, p. 257.

Que la experiencia estética sea la vía de acceso a esta experiencia originaria involucra que el estatuto ontológico del objeto estético no pueda ser reducido “al ser de una representación”.<sup>173</sup> Al mismo tiempo, que el ser del objeto estético ancle en la percepción implica que sea un *ser de apariencia*. El objeto estético no es trascendente o exterior a sus apariciones; “el objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia él es más que apariencia: su ser es de apariencia, pero hay algo que se revela en la apariencia, que es la verdad, y que constriñe al espectador a prestarse a su revelación”.<sup>174</sup>

La primera sección de este artículo permitió trazar una distinción entre los *materiales* de una obra de arte y la *materia* del objeto estético. Aquellos pueden ser presentados aisladamente, como una aglomeración dispersa, o bien como una sumatoria de elementos separables. La materia del objeto estético, en cambio, es la estructura sensible que el objeto presenta a la percepción, revelándose de modo unitario e irrevocable. Contingente y necesaria al mismo tiempo, la presencia del objeto estético desborda el universo arbitrario de los materiales. Por esto es que la materia de un objeto estético no es separable de su forma. En el objeto estético visual, la referencia anterior al color, en la cual éste era definido a partir de las relaciones que establecía con otros elementos perceptivos, demuestra que el color no es una cualidad material que impacta linealmente –como pudiera proponerse desde una psicología asociacionista– sobre el sujeto. Por el contrario, el color es entrevisto a partir del entrelazamiento entre distintos componentes como la luz, la superficie, etc., esto es, relaciones que explicitan una concepción de la forma del color, antes que un contenido. La materia de un objeto estético no es un contenido, sino la

<sup>173</sup> PEE, p. 287.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 289.

particular (y expresiva) configuración sensible de su modo de manifestarse.

Sin embargo, en función de los resultados de la segunda sección, es preciso rectificar la idea apresurada de que lo sensible en el objeto estético pueda darse por sí mismo o inmediatamente. La percepción ordinaria suele trascenderse hacia el conocimiento o la acción. Para dicha percepción, la cara sensible de las cosas es un aspecto difuso y relegado. Entonces, podría creerse que la percepción estética consiste en un mero dejar aparecer las cosas en su máxima naturalidad. De este modo, se estaría olvidando que la obra de arte se manifiesta en una experiencia grávida de sentido, de modo tal que la experiencia estética se desenvuelve de acuerdo con cierto margen de conocimiento. No obstante, dicha referencia a un conocimiento en el espectador no quiere decir que nos aproximemos al objeto estético buscando una elucidación moral, o bien algún tipo de enseñanza o concepto subjetivo.<sup>175</sup> Por el contrario, el sentido del objeto estético no es más que un indicador de su presencia sensible, un sentido que se reconoce en la materialidad de su aparición. En este punto, el sujeto de la experiencia estética “deviene”<sup>176</sup> el objeto que percibe.

Una de las preguntas que podemos desprender, en el tramo final de esta exposición, es la siguiente: ¿cuál es la relación que se establece entre la cara sensible del objeto estético y su sentido? Si las cualidades sensibles de dicho objeto son *su* sentido, al menos según lo entrevisto en el apartado anterior respecto del objeto estético como objeto expresivo, ¿puede establecerse una distinción “real” (esto es, ontológica,

<sup>175</sup> “Una ópera que me retiene por el argumento, un poema que pretende instruirme, un cuadro que me llama por su tema, un monumento que me habla en lugar de cantar, son objetos imperfectamente estéticos” (PEE, p. 290).

<sup>176</sup> “Lo sensible me *fascina* y me pierdo en él: yo devengo la melodía...” (*ibid.*) La cursiva es nuestra.

y no meramente nominal o analítica) entre la apariencia y el significado (aquello que representa) de una obra de arte? Con esta serie de preguntas se consolida un segundo núcleo problemático. Podría resumirse dicha inquietud en la siguiente formulación: ¿de qué modo significa el objeto estético? O, mejor dicho, ¿qué clase de objeto significativo es el objeto estético?

Esta inquietud se incorpora a otras dos inquietudes anteriormente mencionadas: por un lado, el problema del estatuto imaginario del objeto estético; por otro lado, el carácter problemático de la noción de forma, a la que se ha apelado implícitamente en distintos momentos de la exposición. Si no se propusiera una elucidación precisa de la noción de forma, su mención no sería más que un mero nombre, un modo de titular un problema antes que resolverlo. Al afirmar que es la noción de forma la que permite dar cuenta del carácter omnitemporal del objeto estético, garantizando así cierta repetibilidad del mismo más allá de su significado, se advierte la importancia de realizar una descripción exhaustiva de dicha noción. De este modo, los tres tópicos mencionados, luego de realizar una tarea expositiva del modo de darse del objeto estético, constituyen tres problemas precisos que deja abiertos la estética fenomenológica de Dufrenne. Futuros trabajos deberían ocuparse de resolver estos interrogantes.

### Bibliografía

**Brough**, John, “Plastic time: time and the visual arts”, en **Brough**, John, **Embree**, Lester (ed.), *The many faces of time*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 2000.  
**Danto**, Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, No. 61, 1964.  
**Derrida**, Jacques, *La verdad en pintura*, traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 2001.  
**Dufrenne**, Michel, *Phénoménologie de la expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953.

-----, *La notion d' A priori*, Paris, Puf, 1959.  
 -----, *Esthétique et Philosophie*. Paris, Éditions Klincksieck, 1967.  
 -----, “Perception, Meaning, and Convention”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983.  
**Guerrero**, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, I. *Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956), estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Universidad Nacional de San Martín, Las Cuarenta, 2008.  
**Harries**, Karsten, *A critical commentary on Heidegger's "The origin of the work of Art": Art Matters* (Contributions to Phenomenology), vol. 57, Springer, 2009.  
**Heidegger**, Martin, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE, 1958.  
 -----, *Caminos de bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.  
**Henry**, Michel, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2008.  
**Husserl**, Edmund, *Gesammelte Werke-Husserliana*, vols. I-XXXIX, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London (con anterioridad: Martinus Nijhoff, Den Haag), 1950-2008. Vol. XXIII *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen vergegenwärtigungen*.  
 -----, *Investigaciones lógicas*, [traducción de Manuel García Morente y José Gaos], Madrid, Revista de Occidente, 1976.  
 -----, *Expérience et jugement*, Paris, Puf, 1970.  
**Ingarden**, Roman, (1931) *The literary work of art. An investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.  
**Kogan**, Jacobo. *La religión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1987.  
**Merleau-Ponty**, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.  
 -----, *Sentido y insentido*, prólogo de Fernando Montero; [traducción de Narcís Comadira], Barcelona, Península, 1977.  
 -----, “La duda de Cézanne”, *Revista de Filosofía*, No. 23, La Plata, 1973.  
**Pucciarelli**, Eugenio, “El tiempo en la pintura”, *Cuadernos del Sur*, No. 11, Bahía Blanca, 1972.



BOLETÍN DE ESTÉTICA

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

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)  
Comite Internacional  
Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/ Berlín)  
Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)  
Aníbal Cetrangolo (Università Ca' Foscari Di Venezia)  
Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)  
Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)  
Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)  
Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)  
Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)  
Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)  
Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)  
Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)  
Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

EDITOR

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

REDACCIÓN

Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)  
Gisela Fabbian (Universidad Nacional de San Martín, Universidad Nacional del Sur)

CONTACTO-RELACIONES INSTITUCIONALES

María Gabriela Galante (Universidad de Buenos Aires)  
info@boletindeestetica.com.ar

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

INVESTIGADORES ASOCIADOS

DEL PROGRAMA DE ESTUDIOS EN FILOSOFÍA DEL ARTE/CIF  
Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)  
Valeria Castelló-Joubert (Universidad de Buenos Aires)  
Andrea Paul (Universidad Nacional de General Sarmiento, Universidad Nacional de San Martín)  
María Ángeles Smart (Universidad Nacional del Comahue)  
Paula Zingoni (Universidad Nacional de San Martín)

COLABORADORES

Alejandra Bertucci (Universidad Nacional de La Plata, ANPCT)  
Daniela Losiggio (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín)  
María Gabriela Galante (Universidad de Buenos Aires)  
María Luján Ferrari (Universidad Nacional de La Plata)  
Azul Katz (Universidad de Buenos Aires)  
Ignacio Soneira (Universidad Nacional de San Martín)  
Lucía Wegelin (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, CONICET)