



BOLETÍN DE ESTÉTICA

**LA LECTURA DE EMILIO
ESTIÚ DE LA OBRA DE
GOTTHOLD E. LESSING**

PABLO GONELLA

**EL CONCEPTO DE
ABSTRACCIÓN EN LOS
ESCRITOS DE MARIO PRESAS**

MARÍA ÁNGELES SMART

**JAIME REST: FICCIÓN E
IMAGINACIÓN CRÍTICA**

MAXIMILIANO CRESPI

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO V | MARZO 2009 | N° 8

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 8
MARZO 2009
ISSN 1668-7132

SUMARIO

Pablo Gonella
La lectura de Emilio Estiú de la obra de Gotthold E. Lessing
Pág. 3

María Ángeles Smart
El concepto de abstracción en los escritos de Mario Presas
Pág. 21

Maximiliano Crespi
Jaime Rest: ficción e imaginación crítica
Pág. 41

LA LECTURA DE EMILIO ESTIÚ
DE LA OBRA DE GOTTHOLD E. LESSING

PABLO GONELLA

Pablo Gonnella
UNR - CIEHUM

Resumen

Emilio Estiú traduce *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, de Gotthold E. Lessing, en el año 1951. En la respectiva introducción marca algunos lineamientos que considera centrales para entender la obra y la importancia del pensador alemán. Diez años más tarde aparece publicado *Del arte a la historia en la filosofía moderna*, obra en la que Estiú dedica un importante capítulo a Lessing, denominado "Lessing y la teología moderna". Él mismo se ocupa de aclarar que ese capítulo se cimienta en torno a algunas notas que fue tomando mientras hacía la traducción del texto antes mencionado. En este trabajo analizaremos cuáles son las ideas centrales con las que Estiú nos presenta la vasta y fragmentaria obra de Lessing. En especial cómo ve la articulación entre arte, historia y teología en los escritos del filósofo alemán.

Palabras clave

Teología - Arte - Historia - Revelación - Humanidad

EMILIO ESTIÚ'S READING OF GOTTHOLD E. LESSING'S WORK

Abstract

Emilio Estiú translates *Die Erziehung des Menschengeschlechts* of Gotthold E. Lessing in 1951. In the introduction, he marks some guidelines he considers fundamental to understand the work and importance of the German thinker. Ten years later, *From Art to History in the Modern Philosophy* was

* Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto "Historia de las ideas estéticas argentinas: de la Revolución de Mayo al Bicentenario", CIF/Programa de Estudios en Filosofía del Arte-UNSAM, Instituto de Altos Estudios Sociales. Director: Ricardo Ibarlucía.

published. In this work Estiú devotes an important chapter to Lessing, entitled “Lessing and Modern Theology.” He makes it clear that the chapter is built around some notes taken while translating the abovementioned text. In this work we will analyze which are Estiú’s central ideas with which he presents Lessing’s vast and fragmented work. Particularly, how Estiú sees the interaction between art, history and theology in the writings of the German philosopher.

Keywords

Theology - Art - History - Revelation - Humanity

EL LUGAR DE LESSING EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

Estiú reconoce las dificultades que tuvo que enfrentar Lessing para ocupar un lugar en la historia de la filosofía: “No hay un sistema que lleve su nombre y, desgraciadamente, las historias vulgares de la filosofía son historias de sistemas filosóficos”.¹ Si bien sus obras estéticas, en especial *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, han sido reconocidas y discutidas con vivacidad, su obra filosófica y teológica recién ha adquirido algún reconocimiento a partir de las lecturas de Dilthey, Fischer y Windelband.

Incluso, en su propio tiempo Lessing se encontró con conflictos. Su espíritu y su pluma fueron en contra de la filosofía de su época; filosofía que según Estiú:

Tenía una sola tarea: extender el conocimiento racional al mayor número. Salir del gabinete de estudio y ganar las voluntades de todos: tal era su lema. En este sentido, la filosofía popular debía esforzarse por la claridad y la elegancia del lenguaje más que por repensar problemas eternos.²

La biografía de Lessing muestra cómo las polémicas marcaron el ritmo de sus obras.

Pero Lessing es un pensador con peso propio, con él la ilustración alemana llega a su culminación. En el mismo año de su muerte, 1781, aparecen dos textos centrales para la filosofía y el teatro: *La crítica de la razón pura*, de Kant, y *Los bandidos*, de Schiller. Estiú afirma que en Lessing la época de las luces había encontrado a su último y más

¹ Estiú, Emilio, *Del arte a la historia de la filosofía*, Argentina, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Filosofía, 1961, p. 35.

² Lessing, Gotthold, *La educación del género humano*, trad. de Emilio Estiú, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Anglogermánica, 1951, p. 3.

genuino representante y que quizá con su obra no sólo finaliza la Ilustración sino que también da nacimiento a otra época: la de la crítica. Todo esto gracias a un mérito, mérito que Estiú reconoce y alaba: Lessing entendía la reflexión filosófica como un problema; y sentía la vida como el contenido inevitable de la reflexión.

Por esto, Lessing no pudo estar ajeno a los problemas más importantes de su tiempo. Según Estiú:

Nada urgía tanto como establecer las relaciones y las fronteras entre la fe y el conocimiento, problema éste que, lejos de ser extraño a la filosofía moderna, le seguía proporcionando uno de los temas centrales.³

En especial en la Alemania protestante esta cuestión adquiría cada vez mayor importancia. Así, encontró el objeto de sus reflexiones en el conocimiento de las verdades de la fe. Ni los teólogos luteranos ni los pensadores ilustrados habían podido arribar a una solución satisfactoria.

Para encontrar la relación entre el conocimiento y la fe no alcanza la reflexión especulativa; Lessing conocía sobradas muestras de este error. De esta manera, comenzó por pensar el origen del conocimiento y de la fe; buscó una unidad entre ambos, buscó, desde muy joven, una relación entre razón y revelación. Por esto, según Estiú: “Es fácil advertir que la indagación ‘del origen’, de ‘la unidad en desarrollo’, llevan de modo natural al mundo de la historia”.⁴

TRES CUESTIONES CAPITALES EN LA OBRA DE LESSING

Para entender lo diverso y fragmentario de la obra de Lessing, de forma que la razón y la fe muestren su unidad y que aparezca la historia como el escenario del devenir del género humano, Estiú reconoce tres cuestiones. Estas cuestiones que marcan, y sirven de guía, a toda la obra son: la esencia del cristianismo, el valor de la actividad moral y el alcance de la historia en la formación de la humanidad.⁵ Ni la religiosa ortodoxia ni la ilustrada heterodoxia servían para aclarar estos puntos. Lessing reconocía el valor de Lutero al separar la religión de la institución, pero no podía aceptar que todo lo concerniente a la fe se opusiera a la razón y que sólo se aceptara la revelación. Tampoco podía negar la importancia de la revelación para el movimiento de la razón; la revelación no podía ser sólo superstición. Tampoco le alcanzaba con la premisa ilustrada por la cual el conocimiento extendía la moralidad, aunque compartía con los ilustrados, según Estiú, “el ideal de una humanidad que respetara lo humano más allá de cualquier limitación de nacionalidad, de condición o de religión”.⁶

En relación con la historia sus planteos fueron variando a lo largo de su vida. Estiú señala un primer momento en que, influenciado por Leibniz y su optimismo, tendía a negar la posibilidad de progreso, pero en su última obra, *La educación de género humano* de 1780, tal afirmación es explícita.

Es gracias a estos tres planteos, según Estiú, que Lessing:

Reflexionó resueltamente sobre el sentido de las verdades reveladas. Su identidad originaria con las racionales le permitiría restablecer un concierto entre voces que, en esa época, desafía-

³ Estiú, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibíd.*, p. 37.

⁵ Lessing, *op. cit.*, pp. 4-7.

⁶ Estiú, *op. cit.*, p. 34.

naban. De esa manera estuvo obligado a pensar una filosofía del desenvolvimiento espiritual del hombre que, por ser desarrollo, interesaba a la historia y que, por ser humano, afectaba a la religión y a la ética.⁷

LAS FORMULACIONES JUVENILES DEL PROBLEMA DE LA HISTORIA

Estiú buscó en algunas obras de juventud del autor alemán las primeras formulaciones de los problemas antes mencionados. Analizó profundamente una pequeña obra⁸ escrita por Lessing a los catorce años, dedicada a su padre. Es realmente digno de marcar el trabajo que realiza Estiú con este texto, que aún no ha sido traducido, y en el cual se ven las primeras ideas del joven Lessing en relación con la fe, el conocimiento, la moral y la historia.

En este escrito Lessing reconoce a las leyes morales como el “alma de la sociedad” y niega la posibilidad de que la historia de la humanidad haya comenzado con una “edad de oro”. Si la perfección de una época depende de las leyes morales y el conocimiento alcanzado, no podemos afirmar una edad de oro en el pasado; pero tampoco podemos trasladar esta edad al futuro, planteando un progreso constante. Las ideas metafísicas con las que contaba el joven Lessing no le servían para admitir otra formulación. Los cambios que se producen en la historia son lo inesencial, lo transitorio; sólo lo inmutable puede ser considerado fundamento originario de tales variaciones. Con esto presente Estiú afirma:

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ Lessing, “Glückwünschsrede bei dem Eintritt des 174sten Jahres, von der Gleichheit eines Jahrs mit dem andern”, en Lessing, *Sämtliche Werke*, ed. de K. Lachmann y F. Muncker, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1979 (Reproducción fotomecánica de la publicada entre 1886 y 1924), pp. 633 y ss.

Llega [Lessing], pues, a la conclusión de que la Edad de Oro no se halla en ningún pasado o futuro remotos, sino que siempre le ha pertenecido al mundo, por ser éste el más perfecto de los mundos posibles.⁹

En este lugar la lectura de Estiú se vuelve aún más profunda y enriquecedora. Marca una contradicción inherente a toda la obra de Lessing, que parte de dos ideas sobre la condición humana.¹⁰ Según una, la condición humana es invariable y sus cambios son meras apariencias, noción que aparecerá desarrollada claramente en *Nathan el sabio*. La otra aparece en *La educación del género humano*, según la cual hay un desarrollo o desenvolvimiento del potencial destino humano. De ahí que existan dos entradas contradictorias a sus textos, pero que se basan en escritos precisos.

Además, reconoce una misión que Lessing se formula desde temprana edad, y que podría, de alguna manera, conciliar sus planteos; esta misión es renovar el contenido de la idea de perfección. Si, según la filosofía popular, éste era el mejor de los mundos posibles y no podía variar; así, la perfección no le debía corresponder al mundo sino a otra cosa. Así, la perfección sólo le puede corresponder a la moralidad del hombre.

Estiú vuelve a encontrar este asunto en Lessing cuando a los veintidós años lee a Rousseau:¹¹

[Lessing] Admitía que al desarrollo de las ciencias y de las artes seguía, a veces, la decadencia de las costumbres y la del Es-

⁹ Estiú, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ Lessing, “J. Jacques Rousseau. Über seine erste Preesschrift und einiges andere”, en Lessing, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, pp. 254 y ss.

tado; pero no se puede establecer una relación de causalidad entre ambos hechos.¹²

En este escrito el joven Lessing aún no puede ver la continuidad entre una civilización decadente y otra que, al nacer, estuviese fecundada por la caída de aquélla. En realidad, “todo su interés recaía en el aspecto ético del planteamiento de Rousseau”.¹³

Todas estas ideas del joven Lessing irán fermentando en su pensamiento, serán planteadas desde diversas ópticas y le darán forma a gran parte de su producción intelectual. Hacia el año 1746 Lessing se matricula en la Universidad de Leipzig, en la facultad de filosofía y teología. Allí tiene la oportunidad de ponerse en contacto con el mundo artístico e intelectual de su tiempo. Conoce a la señora Neuber y su compañía teatral, le presenta sus primeros dramas y obtiene pequeños papeles en algunas representaciones. Dedicaba su tiempo en fábulas, poemas, tragedias, comedias, ensayos críticos e históricos. Además, en este tiempo profundizó sus estudios, Estiú comenta:

Una y otra vez trataba de buscar las claves de los enigmas de la vida en los Padres de la Iglesia, en los místicos medievales, en la letra y el espíritu del Antiguo y Nuevo Testamento. No obstante esas influencias, fácilmente señalables, algo perdura: la integridad con que Lessing vivía los problemas y la noble y medida pasión que puso en sus convicciones.¹⁴

¹² Estiú, *op. cit.*, p. 42.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 43-44.

LA INFLUENCIA DE REIMARUS Y GOEZE

Como ya hemos mencionado las polémicas fueron un campo fecundo desde el cual Lessing lograba extraer sus mejores obras, incluso el *Laocoonte* nace de una polémica con Winckelmann en torno a la interpretación del héroe clásico.¹⁵ Pero, en esta sección, nos ocuparemos de sus controversias de índole teológicas con el ilustrado Hermann Samuel Reimarus y con el luterano Johann Melchior Goeze.

Durante su estancia en Hamburgo, en el año 1767, Lessing tuvo la oportunidad de conocer a la familia Reimarus y de establecer un afectuoso trato con ella. Allí consigue los manuscritos de la última obra de Reimarus, que éste no había llegado a publicar pues había muerto hacia el año 1768. Varios años más tarde Lessing decide publicar dicha obra con el título *Fragmentos de un desconocido*; la única forma por la que consiguió hacerlo fue desde el total anonimato, tanto el de Lessing como editor como el de Reimarus como autor. Estiú considera que “quizá creyera Lessing que el contenido de semejante trabajo no debería turbar a nadie que se dedicara a la especulación: habría llegado la época de examinar los textos bíblicos con toda objetividad”.¹⁶

Claro que esto no fue así. Los teólogos ortodoxos atacaron vivamente la obra, pero a Lessing esto no le importaba, la polémica podría sacarle a la religión todo lo accesorio. Incluso su pensamiento era contrario a tal obra, pero de este modo se libraba de la confrontación directa con los ilustrados. Lessing, de esta manera, preparaba el terreno para sus últimos y más fuertes combates. Según Estiú:

¹⁵ Cf. José Luis Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia*, Madrid, Visor, 1993, pp. 96-115.

¹⁶ Estiú, *op. cit.*, p. 44.

El dramaturgo había preparado todas las escenas del futuro drama, aunque no pudo prever el vuelo que le darían los personajes reales. El actor que representó la ortodoxia –Goeze– sólo hacía hablar a lo accesorio y Lessing se impacientaba, cada vez más, por llegar al núcleo de la cuestión.¹⁷

De esta manera, Lessing mostraba constantemente sus diversas facetas; según la situación se presentaba como un erudito filósofo, como un ferviente teólogo, como un vivaz dramaturgo. La multiplicidad de su postura hace tanto a lo fragmentario y asistemático de su obra, como a lo profundo y enriquecedor de su pensamiento. Pero incluso las diversas facetas tenían un denominador común y buscaba mostrar algo que el pueblo debía aprender; nos aclara Estiú al respecto:

También la vida reflejada en el teatro sigue leyes dominadas por la lógica. Según la interpretación que, en la *Dramaturgia hamburguesa*, Lessing hace de la doctrina aristotélica de catarsis, sentimos piedad por los padecimientos de los personajes de la tragedia y temor por nosotros mismo, porque puestos en circunstancias idénticas sufriríamos fatalmente los mismo males.¹⁸

Cuando vemos al dramaturgo y al filósofo en la misma pluma es cuando comprendemos que los dos se rigen por la misma lógica. Entendemos así que las polémicas y los dramas nos muestran la amplitud de la vida humana y que ella se basa en las mismas reglas morales. Es en este momento cuando se nos revela la unidad entre el género humano, sus leyes morales y su historia. Así se hace necesario considerar la revelación en su significado histórico, reconociendo la relación entre la letra bíblica y su momento histórico.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA CONTRA LA AUTORIDAD

Es hacia los últimos años de su vida que Lessing logra condensar sus pensamientos. En el año 1780 publica *La educación del género humano*, recurriendo por última vez al anonimato. La muerte lo encuentra al año siguiente sin poder participar de las polémicas que este texto habría de suscitar, tanto entre teólogos ortodoxos como entre ilustrados. El mensaje de la obra era claro: la certeza a la que había llegado la razón moderna no podía explicarse sin la ayuda de la revelación divina.

Estiú nos advierte que:

Para explicar la graduada educación que Dios ejercita con el todo de la humanidad, Lessing acudió a una filosofía de la historia revitalizada por la época moderna en su lucha contra el principio de autoridad.¹⁹

El método moderno consistía en relacionar al tiempo pretérito con lo antiguo. Así, la antigüedad aparece como lo más próximo al origen, y a la humanidad que vivió esa antigüedad le pertenece una edad juvenil en la historia total del género humano. Es éste el método que Lessing aplica a la interpretación bíblica.

Estiú asocia los planteos sobre la historia de Lessing a los del filósofo medieval Joaquín de Fiore;²⁰ y comenta:

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ No es fácil encontrar en la obra de Lessing una referencia directa a la obra de Joaquín de Fiore; si bien la tripartición de la historia e, incluso, los nombres de cada una de estas edades ya aparecen en la obra del místico medieval. Creemos que es debido a la tradición milenarista, muy presente en el pietismo alemán, que Lessing recibe esta concepción de la historia. Cf. Andreu, Agustín, "Lessing: quimera y anagnórisis", en Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*, trad. de Agustín Andreu, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 45-157.

Lessing modificó las ideas de ese místico en el sentido del espíritu moderno: mientras que, para Lessing, la meta será alcanzada por la razón adulta de la humanidad, para Joaquín, en cambio, la tercera y definitiva época corresponderá a la infancia; mientras que éste se exaltaba ante la proximidad de la tercera y eterna edad, Lessing consideraba que el cumplimiento de la finalidad de la providencia es remoto.²¹

Con esta obra, Lessing no sólo se enfrenta a los teólogos sino que también rompe con sus allegados ilustrados, pues destruye su principal argumento al restablecer la relación entre la religión revelada y la religión racional. Razón y revelación ya no se enfrentan como fuerzas opuestas y antagónicas, sino que se ayudan mutuamente; y lo han hecho a lo largo de toda la historia. Cada religión positiva es un paso necesario que debe dar toda la humanidad para llegar a la religión universal.

Como vemos la idea de progreso, aunque lento e imperceptible, es clara. Así es difícil conciliar su creencia en el mejor de los mundos posibles con *La educación de género humano*. Si el mundo es perfecto, no puede faltarle ninguna perfección, en ningún tiempo; si alguna perfección le falta, sencillamente no es perfecto. Tampoco podemos afirmar, como bien marca Estiú, que la intención de este texto sea marcar la necesidad de superación de la Biblia como si ésta careciera de vigencia. El hombre aún no ha descubierto la totalidad de sus misterios. La Biblia aún educa al género humano; el hombre todavía debe dejarse guiar por su revelación.

Aquí aparece uno de los planteos centrales de Estiú en torno a la obra de Lessing:

Es menester admitir que, tal como nos ha llegado el pensamiento de Lessing, es contradictorio [...] En el primer sentido,

²¹ Estiú, *op. cit.*, p. 50.

si bien cada ser simple a individual está separado del Todo-Uno, el mundo, como totalidad se identifica con Dios, puesto que constituye el despliegue de la unidad originaria [...] En el segundo sentido, se supone, porque el mismo concepto de educación lo exige, que el educador esté fuera del educado.²²

Pero este aspecto, que no conforma a Estiú, tampoco podría conformar a Lessing. Estiú lo reconoce y adjudica a varios textos²³ de Lessing, donde el planteo que tiende a negar el progreso está explícito, como un índice de dificultades, una serie de problemas que deberían ser analizados en profundidad por el propio pensador alemán. Como ya hemos dicho, el tiempo no le permitió una posterior revisión, que lo hubiera acercado, según Estiú, mucho más a un panteísmo al estilo de Goethe o Herder.

Pero hay aún dos planteos más con los que Estiú busca aliviar la contradicción en la obra de Lessing, que terminan confluyendo en uno solo. Por un lado, la autonomía y la responsabilidad, que son las bases de la moralidad del género humano, le corresponden al hombre como su más individual perfección. Por otro lado, el hombre, colocado en la cúspide de la naturaleza, debe buscar su desarrollo y perfeccionamiento que consiste en extender su capacidad ética.²⁴ Así, en palabras de Estiú: “Cada etapa del desarrollo histórico contiene virtualmente la anterior y algo nuevo, novedad que consiste en una mayor aproximación a la eticidad final. Tal es el sentido de *La educación del género humano*”.²⁵

²² *Ibid.*, p. 57.

²³ Cf. Lessing, “El cristianismo racional” y “Sobre la realidad de las cosas fuera de Dios”, en Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*, *op. cit.*

²⁴ Estiú, *op. cit.*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

CONSIDERACIONES FINALES

La lectura e interpretación de la obra de Lessing realizada por Estiú se centra en la amplitud y diversidad del filósofo, teólogo y dramaturgo alemán. En primer término reconoce la importancia de este pensador, tanto en su momento histórico como en tiempos posteriores, en especial a partir de las relecturas y revalorizaciones realizadas por Dilthey, Fischer y Windelband. Y se centra en tres cuestiones guías para analizar su obra: la esencia del cristianismo, el valor de la actividad moral y el alcance de la historia en la formación de la humanidad.

Además, reconoce dos contradicciones centrales a su obra. La primera en torno a la condición humana. El hombre permanece inalterable en su esencia y sus cambios sólo hacen a las apariencias, este planteo se ve claramente en dos de sus últimas obras: *Ernst y Falk. Diálogos para francmasones*, de 1778, y *Nathan el Sabio*, de 1779. Pero en su última obra, *La educación del género humano*, de 1780, la afirmación del progreso del hombre es explícita. La segunda contradicción hace a una serie de ideas metafísicas más profundas, que se basan en la idea leibniziana del mejor de los mundos posibles, pero que afecta también a su idea de Dios y a la relación de Éste con la creación. Como ya hemos señalado, hay textos en los cuales la inmutabilidad del mundo es explícita y otros donde el progreso es tan notable como necesario.

Pero creemos posible la reunión de estas contradicciones, no sólo apelando a la relación que el propio Lessing establece entre reflexión, filosofía y vida, sino también dentro de su propio pensamiento. La idea de perfección que Lessing buscó desde su juventud toma su forma definitiva en el planteo de la perfectibilidad moral del hombre. No es la esencia humana la que cambia, tampoco es el mundo el que se perfecciona. La única perfección a la que puede apuntar el género

humano es a la perfección moral. Y para esta tarea Lessing se valió de todos los medios posibles: la tragedia, la polémica, el drama e, incluso, su propia vida.

BIBLIOGRAFÍA

Estiú, Emilio, *Del arte a la historia de la filosofía*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Filosofía, 1961.

Lessing, Gotthold, “El cristianismo racional” y “Sobre la realidad de las cosas fuera de Dios”, en Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*, trad. de Agustín Andreu, Barcelona, Anthropos, 1990.

—, *La educación del género humano*, trad. de Emilio Estiú, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Anglogermánica, 1951.

—, “Glückwünschsrede bei dem Eintritt des 174sten Jahres, von der Gleichheit eines Jahrs mit dem andern” y “J. Jacques Rousseau. Über seine erste Preesschrift und einiges andere”, en Lessing, *Sämtliche Werke*, ed. de K. Lachmann y F. Muncker, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1979. (Reproducción fotomecánica de la publicada entre 1886 y 1924.)

Villacañas Berlanga, José Luis, *Tragedia y teodicea de la historia*, Madrid, Visor, 1993.

EL CONCEPTO DE ABSTRACCIÓN EN
LOS ESCRITOS DE
MARIO PRESAS

MARÍA ÁNGELES SMART

María Ángeles Smart
UNCo

Resumen

Desde hace más de cuarenta años Mario Presas profundiza en diferentes temas de estética y arte. Una lectura sistemática de su obra muestra la presencia recurrente de un interés que, si bien nunca mereció un título en forma explícita, sobrevuela todos sus escritos, imprimiéndoles una clara intención: subrayar la importancia de la revalorización de la realidad concreta y particular, para aquella disciplina, la filosofía, que también y siempre aspira a lo universal. Es la doctrina de la abstracción aquella que fundamenta y justifica esta doble tensión y doble fidelidad que la filosofía en general y, más aún, la estética en particular intentan conciliar. Y es interesante notar cómo el concepto de abstracción aparece propuesto o supuesto en casi todos los tópicos que interesan a Presas. El presente trabajo hace un recorrido del concepto en sus escritos principales e intenta demostrar el valor central que la revalorización de lo particular y concreto adquiere en su doctrina estética.

Palabras claves

Abstracción - Hermenéutica - Paul Klee - Franz Marc - Mario Presas
THE CONCEPT OF ABSTRACTION IN MARIO PRESAS' WRITINGS

Abstract

For over forty years Mario Presas has been delving into different themes of aesthetics and art. A systematic reading of his work shows the recurring presence of an interest that, although it never deserved a title in an explicit way, underlies all of his writings, marking a clear intentionality: underlining the importance of revaluing the particular and concrete reality for such dis-

* Una primera versión de este artículo fue leída en el XIV Congreso Nacional de Filosofía de AFRA, Universidad Nacional de San Miguel de Tucumán, 12 de septiembre de 2007.

cipline, philosophy, that also and always aspires to the universal. It is the doctrine of abstraction that substantiates and justifies this double tension and double fidelity that the philosophy in general and, even more, the aesthetics in particular try to conciliate. And it is interesting to note how the concept of abstraction appears proposed or supposed in almost all the topics of interest to Presas. This paper makes an exploration of this concept throughout his principal writings and tries to demonstrate how the revaluing of the specific and concrete acquires main importance in his doctrine of aesthetics.

Keywords

Abstraction - Hermeneutic - Paul Klee - Franz Marc - Mario Presas

Muchos son los temas que, durante más de cuatro décadas, ha profundizado Mario Presas en su reflexión sobre el arte y la estética. Ciertas temáticas han sobrevivido al paso del tiempo y a los cambios que sufre todo pensamiento que arraiga en la existencia. Ellas están como gérmenes en los primeros escritos, explicitadas en los siguientes y siempre supuestas en los de los últimos tiempos. La búsqueda de sí mismo, la hermenéutica de la existencia, la dimensión cognoscitiva de la experiencia estética, el valor existencial del relato de ficción y la reflexión sobre la fidelidad y sobre las *variaciones imaginarias del mundo* son algunas de las temáticas que encontramos, explícita o implícitamente, en todos y cada uno de los períodos de su producción filosófica. Otras aparecen más claramente subrayadas y relacionadas con algún período en particular: así el estudio sobre las obras de Gabriel Marcel, el interés por los pintores reunidos alrededor del grupo *Der blaue Reiter*, los años dedicados a las obras de Husserl y Heidegger en la década del 70 y en especial aquellos temas derivados y relacionados con la obra de Paul Ricoeur –el uso de la metáfora y la especificidad y dimensión práctica de la identidad narrativa–. No podemos dejar de mencionar sus análisis y traducciones de la poesía de Rilke y sus estudios sobre Proust, a los cuales supo incorporar “el brío de su versación fenomenológica”.¹

Sin embargo, una lectura sistemática muestra la presencia recurrente y casi constante de otro tema, que si bien nunca mereció un título en forma explícita o un trato particular, sobrevuela todos los períodos y todos sus escritos, inspirándoles y marcándoles una clara intención: subrayar la importancia de la revalorización de la realidad concreta y particular y de la verdad que de ella tiene la experiencia, para aquella

¹ Véase Morán, Julio César, “Todo lector es lector de sí mismo. Semblanza sobre Mario Presas”, en Ibarlucía, Ricardo (ed.), *Homenaje a Mario Presas en sus 70 años, Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol.XXX, Nº 2, Buenos Aires, 2004, p. 420.

disciplina, la filosofía, que también y siempre aspira a lo universal. Dice Presas:

Abstracto con recuerdos: ésta es una de las más felices formulaciones de Klee. Pues, ciertamente, el hombre no puede despojarse de una manera total de su mundo ni de su pasado; abstraer significa, tal vez, re-ordenar tanto la aparente falta de ley de los fenómenos exteriores como el caos de las propias vivencias dentro de una nueva estructura. Pero el proceso sería absolutamente ineficaz y falso si no lo alimentaran recuerdos; esto es, si no tuviera un punto de partida en experiencias reales.²

Es la doctrina de la abstracción aquella que fundamenta y justifica esta doble tensión y doble fidelidad que la filosofía en general y, más aún, la estética en particular intentan conciliar. Y es interesante notar cómo el concepto de abstracción, que tiene su entrada principal, pero no excluyente, cuando del arte abstracto se habla, aparece propuesto o supuesto en casi todos los tópicos que interesan a Mario Presas.

Si bien el término “abstracción” aparece innumerables veces en su obra, nunca fue utilizado de manera técnica. Tal vez esto se deba a una íntima desconfianza hacia las acepciones que el término, justamente en su uso técnico y filosófico, muchas veces ha implicado. Pero, por otro lado, sólo unas pocas menciones del concepto revisten una connotación negativa; algunas de éstas las encontramos en su obra sobre Gabriel Marcel cuya primera edición es de 1967.³ Siendo fiel al vocabulario del pensador francés menciona la necesidad de “reducir la dimensión de lo concebido abstractamente”⁴ para una genuina actitud filosófica. También al exponer la diferencia entre

² Presas, Mario, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 51.

³ Presas, *Gabriel Marcel*, Buenos Aires, CEAL, 2º Edición, 1992.

⁴ *Ibid.* p. 10.

“pensar” y “pensar en”, que establece Marcel, adjudica al pensamiento abstracto “el desprendimiento de todo elemento personal y privado en el sujeto” y “la ignorancia de la existencia”⁵. Pero ya en 1969 en su ensayo *Paul Klee. Años de estudio y peregrinación*⁶, el concepto adquiere una connotación positiva. Allí señala cómo la experiencia de la arquitectura renacentista que tuvo Klee en Italia, le posibilita “percibir la pureza abstracta (...) esto es la equilibrada armonía de las proporciones” y también subrayar su componente didáctico, que educa al ojo para “descubrir relaciones numéricas, existentes también pero ocultas en la misma naturaleza”.⁷

Y si como dijimos, el término nunca fue utilizado de manera técnica, un rastreo y seguimiento de su presencia en la obra de Presas justificaría cierta explicitación de lo que es la abstracción y su uso en el arte.

¿QUÉ ES LA ABSTRACCIÓN?

La palabra griega que Aristóteles emplea es ἀφαίρεσις, sustantivo femenino que significa “sustracción”, “despojo”, “acción de quitar”, “abstracción”. El verbo es ἀφαιρέω: “alejar”, “despojar”, “apartar”. La preposición ἀφ es la contracción de ἀπό: preposición de procedencia (desde, de entre). Los medievales utilizaron el término latino *abstraho*, que significa “arrancar”, “sustraer”. La preposición *abs*, forma rara de *a*, también es la preposición que marca el punto de partida: desde o del. Mucho más elocuente desde el punto de vista de la sensi-

⁵ *Ibid.* p. 21.

⁶ Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit., p. 33 y ss. Casi todos los trabajos mencionados de aquí en más, fueron editados en revistas filosóficas a lo largo de los años. Aquellos que también hayan sido publicados en el volumen *La verdad de la ficción* serán citados según esta última edición.

⁷ *Ibid.* pp. 42 y 43.

bilidad es el verbo *traho*, que puede traducirse por “seducir”, “atraer a uno”, “aspirar”, “beber”.

Es interesante destacar cómo los medievales también utilizaron el término *separatio*, del verbo *separo*: “poner aparte”, “separar”, “aislar”. Si tuviéramos que elegir el término que más se acerca al concepto griego, la elección recaería sobre éste último *separatio*. De hecho marca, al igual que el término griego, la idea de que lo abstracto es el producto de una operación cuyo origen está en sacar, apartar, separar, poner aparte. Y por el contrario, *abstraho* significaría tomar, arrancar, aspirar, sustraer aquello que queda “después” del despojo.

Este recorrido terminológico nos sirve para señalar el carácter bifásico del proceso abstractivo. Por un lado separa los aspectos accidentales, individuales, concretos que la cosa considerada posee, y por el otro, toma de ella, aquello que es universal, esencial y común. Muchas veces y erróneamente se ha considerado a lo abstracto como algo totalmente desvinculado o alejado de la realidad concreta, no teniendo en cuenta que su origen es principalmente esa misma realidad particular e individual. De aquí creemos la resistencia que presenta el concepto para aquellos pensadores ya cansados de una filosofía que sólo nos habla de esencias, nociones, ideas vacías que nada tienen que ver con el aquí y ahora del existente concreto. Esta acepción también justificaría los usos con connotación negativa del término.

Desde el punto de vista antes señalado, vemos, por el contrario, una línea de continuidad entre no sólo lo concreto y lo abstracto, sino también entre lo particular y lo universal, lo sensible y lo inteligible, la experiencia y la razón. Continuidad que es señalada por Presas no sólo al criticar el *cogito* cartesiano sino también, por ejemplo, al citar

a Marcel cuando afirma que “la filosofía es elevación por encima de la experiencia. No es castración”.⁸

La teoría de la abstracción también supone la vuelta de lo universal hacia la realidad particular. Los medievales llamaron *conversio ad phantasmata* a la última etapa del proceso abstractivo. La iluminación de lo real existente es la finalidad última del haber “despojando” de sus elementos concretos a lo concreto. A través del concepto, del símbolo o de una de sus formas particulares como la metáfora (tema caro a Presas) ciertas realidades se hacen manifiestas y visibles. Y si bien la riqueza del símbolo radica, según palabras sin editar de Presas, en proponer una “experiencia viva- particular-personal-situada-encarnada” a diferencia del “cogito-universal-impersonal-no situado-no-encarnado”, toda simbolización supone e implica un proceso abstractivo.⁹ Aun afirmando que los símbolos son productos de la abstracción, éstos vuelven y “muerden en la realidad”.

LA ABSTRACCIÓN EN LA OBRA DE MARIO PRESAS

Después de señalar someramente lo que aquí se supone por “abstracción”, tomaremos tres temas fundamentales presentes en los escritos de Mario Presas donde, creemos, se aprecia particularmente este “ida y vuelta” del pensamiento filosófico: de lo concreto a lo abstracto y de lo abstracto a lo concreto.

1. La identidad narrativa

La profundización sobre la “unidad narrativa de una vida” o la

⁸ Presas, M., *Gabriel Marcel*, op. cit., p. 19.

⁹ Cf. Oliveras, Elena, *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 69 y 81.

“identidad narrativa” ocupa un lugar importante en los últimos escritos de Presas. Aquí sólo señalaremos la relación que, creemos, este concepto tiene con la tensión antes señalada entre lo abstracto y lo concreto. En el texto titulado “Identidad narrativa”,¹⁰ señala que el hombre posee *ipseidad* en la medida en que tiene una historia, es historia. Pero este ir haciéndose del hombre “sólo es posible porque hay un previo anonadamiento” de su estado actual de existencia. En lugar de someterse a la realidad fáctica, con sus cualidades y circunstancias concretas, es capaz de “desecharlas” para así dar lugar e imaginar un “estado distinto del actual”. Este tema aparece ya perfilado en su ensayo de 1975, “Vida y arte en Luigi Pirandello”:¹¹ en él cita al dramaturgo italiano, cuando éste afirma que el arte es la liberación de las contingencias, de las accidentales miserias, de los obstáculos, y de los detalles inútiles; Pirandello afirma que el arte, en cierto sentido, “los abstrae”, los rechaza para poder agrupar lo que tiene más fuerza y riqueza. Y este “simplificar y concentrar” da lugar a la aparición de un ser “menos real, y sin embargo más verdadero”.¹² Sólo después de este “anonadamiento” de lo que es de hecho pero no de derecho, puede aparecer la “variación imaginaria del propio ego”¹³ que abre las distintas posibilidades que tiene una identidad de configurar su existencia. Parecería que este anonadamiento de lo fáctico no está muy lejos del separar, apartar, dejar de lado lo accidental que el proceso abstractivo realiza en su primer momento o *separatio*. Dice Presas:

Se trata en definitiva de una “síntesis de lo heterogéneo” [...] La lectura o la visión en el teatro de esa síntesis arroja cierta

claridad sobre la propia vida del lector espectador pues hace trasparecer más nítidamente el sentido que en las acciones cotidianas está confundido -fundido con- mil detalles que lo oscurecen.¹⁴

Este dejar de lado los mil detalles en la “síntesis” que propone el relato de ficción se completa con el acto de lectura que recontextualiza y llena los vacíos con la aplicación de lo que el texto propone a la propia vida del lector. Esta *applicatio* podría entenderse como una “*conversio ad phantasmata*”, un volver desde la síntesis que propone el texto a la vida vivida de un lector de carne y hueso. El círculo interpretativo podría entonces explicarse también como un proceso ascendente y descendente de lo concreto a lo abstracto y desde lo abstracto de vuelta a lo concreto.

2. La re-descripción de la realidad en el arte

Hay un segundo tópico que aparece también recurrentemente en la obra de Mario Presas; ha aparecido como título de un ensayo y está presente en varios otros: “La re-descripción de la realidad en el arte”.¹⁵ El arte, a través del lenguaje indirecto del símbolo, nos habla del mundo y “constituye una insustituible vía de acceso a la realidad”.¹⁶ Pero este acceso no es al estilo de una mirada objetiva, meramente descriptiva o escrutadora, es más bien un mirar que recrea, reformula, reordena lo ya existente. El uso poético del lenguaje al obstruir la referencia directa permite “que aflore otra relación [...] con ello *posibilita que la obra proyecte ante sí un mundo virtual habitable*”.¹⁷ Con

¹⁰ Presas, “Identidad narrativa”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI, n° 2, Bs. As., 2000, pp. 227-240.

¹¹ Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit., p. 87 y ss.

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ Presas, “La re-descripción de la realidad en el arte”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, Vol. XVII, n° 2, , 1991, p. 275 y ss.

¹⁶ Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit., p. 7.

¹⁷ Presas, “La re-descripción de la realidad en el arte”, loc. cit., p. 276.

esta perspectiva se inscribe la dimensión práctica de la identidad narrativa, que no sólo alude a la vida personal subjetiva, sino que se expande más allá, también al ámbito del mundo y de la vida social.

Ahora bien, consciente o inconscientemente, la apropiación por la lectura establece una confrontación crítica entre el modelo posible de un mundo y el mundo real, que impide reificar un estado casual de la sociedad, limitado y finito, de tal modo que el juego del arte puede desplegar otra vez, desde esta dimensión de la lectura, la seriedad de sus efectos liberadores.¹⁸

Esta “liberación del ahí”,¹⁹ que no es evasión, es, al mismo tiempo, la verdad que Presas va a rescatar de la famosa sentencia de Hegel sobre la “muerte del arte”. Ya que “la liberación del espíritu respecto del contenido y de las formas de la finitud” no es sólo supresión sino también superación. Dice Presas:

Para considerar estos puntos hemos de recordar nuevamente que nuestra época pertenece aún al estado prosaico del mundo. La sociedad constituida de esta suerte según los ideales de la mentalidad burguesa, tal como la pinta Hegel en la *Estética*, coincide en muchos aspectos con las descripciones del “*das Man*”, en *Sein und Zeit* de Heidegger y con las reflexiones de Gabriel Marcel sobre el mundo actual y la desorbitación de la idea de “función” [...]

Hegel vio que cuando el entendimiento ilustrado cobra conciencia de esas abstracciones del orden social al que nos referíamos, cuando se libera de ellas y logra elevarse nuevamente a la razón “se presenta al mismo tiempo la necesidad de algo concreto y también de lo concreto que es el arte”.²⁰

Vuelve a aparecer aquí la tensión dialéctica entre lo universal y lo

¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

particular. Partiendo de una forma concreta, el espíritu la trasciende y toma conciencia de su carácter finito contingente y desde ahí vuelve a materializarse en la forma bella del objeto artístico.

Presas pone como si fuera una lupa de aumento (metodología muy propia de él y que llevó a muchos de sus lectores y alumnos a seguir profundizando en aquellos temas sobre los que él llamaba la atención) el centro de interés en esta afirmación de Hegel sobre la misión del arte después de la muerte del arte. Éste tiene, entonces, la tarea de impedir que la sociedad se sosiegue en medio de “la prosa asfixiante” y se conforme con un orden social fijo. Su misión será disolverlo y transformarlo, pero a condición de que antes haya podido liberarse de su forma definida, haya podido abstraer, separar, dejar de lado, su contenido determinado, finito y prosaico.

Esta transformación y transmutación del mundo desencantado y asfixiante se dará a través de la poesía y de la música. Presas une así a la profecía de Hegel y al diagnóstico de Weber, los poderes mágicos que Rilke atribuye al arte.²¹ En “La magia del arte en el mundo desencantado”,²² sostiene que una de las supremas formas que tiene el hombre de burlarse de las limitaciones que lo constriñen es la vía estética. Para ejemplificar estos conceptos contrapone las descripciones de Weber con las palabras de Rilke, “pero para nosotros la existencia todavía está encantada; en cien lugares es todavía origen”, que reivindican

²¹ Véase González García, José María, “Max Weber y Rilke: la magia del arte en el mundo desencantado”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXX, N° 2, Bs. As., 2004, p. 225 y ss. Allí González García relata la charla que entablaron junto con Mario Presas en el Congreso Internacional de Filosofía de Puebla (México), donde reflexionaron sobre la relación entre Weber y Rilke. Este texto, según González García, es fruto de aquel encuentro: se trata de un “*symphilosophieren*”, de un “filosofar conjuntamente, de la construcción de una pequeña comunidad de pensamiento y discusión filosófica, como le gusta a Mario”.

²² Presas, *La verdad de la ficción*, *op. cit.*, p. 117 y ss.

al arte como “antídoto contra una interpretación unilateral y totalitaria del mundo”.²³

3. El arte como saber

A lo largo de toda la obra de Presas vemos perfilada una concepción de la razón que es en el último tiempo fundamentada y ejemplificada por las consideraciones sobre la imaginación productiva.²⁴ Si bien tampoco encontramos en sus escritos una descripción técnica de lo que supondría el proceso imaginativo, queda claramente manifestado su vínculo, más que estrecho, con la sensibilidad.

Si seguimos el desarrollo de la teoría de la abstracción tal cual fue elaborada por los pensadores árabes del Medioevo,²⁵ no sería difícil fundamentar este vínculo con la llamada *doctrina de los sentidos internos*. Estos sentidos, formas post-sensoriales y pre-conceptuales de conocimiento (sentido común, imaginación, estimativa y memoria) son mediadores entre el conocimiento sensible externo (vista, tacto, oído, gusto, olfato) y el conocimiento intelectual conceptual. El intelecto vuelve sobre el producto final del conocimiento sensible interno y de él abstrae su contenido inteligible. Esta doctrina adquiere la mayor actualidad para una antropología que postula la unidad sustancial del hombre (doctrina del *homo simplex*, hombre simple u hombre uno), ya que estos sentidos internos aparecen como mediadores entre el cuerpo y el espíritu, la sensibilidad y la racionalidad, la afectividad y la intelectualidad.

²³ *Ibid.*, p. 126.

²⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁵ Cf. Guerrero, Ramón, *Filosofías Árabe y Judía*, Madrid, Síntesis, 2001 y Gilson, Étienne, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1989, Capítulo VI.

Avicena ubicaba la imaginación justamente en aquella zona más allá de la sensibilidad externa pero más acá de la racionalidad conceptual. No está de más señalar, que esta doctrina también se encuentra *antes* de lo que Presas llama la escisión sujeto- objeto y también *antes* de la escisión cuerpo y espíritu, que supone el *cogito* cartesiano. No hay ruptura, corte, ni creación desde la nada en la llamada “poesía del pensamiento”:²⁶

El arte y la experiencia estéticas dan cuenta de dimensiones del ser que tan sólo se aprehenden en cuerpo y alma, por así decirlo, a través de un peculiar sabor que brinda un peculiar saber.²⁷

El proceso racional no actúa desvinculado de los aportes de la sensibilidad sino que es una razón temporal e histórica²⁸. Presas insistió siempre, y antes de que el tema tuviera más seguidores y adeptos, en incorporar y ampliar el concepto de razón, razón –pura– unilateral, que predominaba hace unas décadas en los ámbitos filosóficos y también científicos. Ya en su temprano escrito sobre Marcel apuntaba la afinidad que éste, en los primeros tiempos, había encontrado en el pensamiento de Schelling, ya que su concepto de razón podía entenderse como una especie de “empirismo superior”, “de modo tal que la experiencia... es entrevista ya como una tierra prometida”.²⁹

Podríamos agregar que así como sólo algunos entraron en la tierra prometida, sólo una filosofía que confía en un más allá de posibilidad de la experiencia, podrá aspirar o capturar las verdades que ésta

²⁶ Presas, “El hombre, ser de palabra”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, n° 2, Buenos Aires, 2006, p. 325.

²⁷ Presas, “El arte como saber”, en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXV, n° 1, Buenos Aires, 1999, p. 132.

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁹ Presas, *Gabriel Marcel*, *op. cit.*, p. 17.

encierra. La abstracción supone no un alejarse sino un “sumergirse” y, parafraseando a Franz Marc, “emerger en otro lugar”.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE ABSTRACTO

Ya mencionamos algunas de las formulaciones de Klee con respecto a la abstracción cuando éstas aclaraban los puntos antes propuestos. Pero si nos detenemos en los conceptos que aparecen en los ensayos de Presas sobre Klee y Marc, que fueron publicados entre 1969 y 1972, encontraremos explicitado lo que significa la abstracción en el arte abstracto.

Una vez entablada la relación con Kandinsky y los pintores del grupo *Der blaue Reiter*, pero más especialmente cuando se declara la Primera Guerra, Klee profundiza la abstracción en su obra artística y también reflexiona sobre ella. Presas dice al respecto:

No se trata, pues de una simple “evasión” de lo real; sino antes bien, de una búsqueda afanosa, que traspasando el símbolo de lo perecedero, desea arraigar en el corazón mismo de la creación.³⁰

Presas cita los textos de Klee donde éste afirma justamente este no total alejamiento del arte abstracto, porque, aun siendo abstracto, igual “nos devuelve un mundo concreto”.³¹ La abstracción no es “un derrumbe de este mundo terrenal”; el artista sólo “abandona la región <del lado de acá> (del mundo) y construye en cambio en una región del más-allá que posibilita una total afirmación”.³²

³⁰ Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit., p. 52.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² *Ibid.*, p. 52.

Tal es, también, la interpretación de Presas sobre las formas geométricas con las que Marc representa los animales, ya que las figuras exteriores no quieren sólo copiar la realidad percibida por los sentidos, sino que intentan manifestar la energía interior. Presas señala la relación que hay entre la búsqueda de una nueva figuración y los desafíos que la física y sus descubrimientos implicaron para la pintura de la época. La realidad es asumida en toda su complejidad y la nueva abstracción intenta una manifestación de acuerdo a esta profundidad. En “Ideas estéticas de Franz Marc”, Presas resume estos conceptos:

Las formas nuevas que acuñaran el “nuevo saber” –que excede en Marc al saber científico, como es evidente– serán necesariamente “abstractas”, por cuanto el artista no busca el nuevo contenido “en *este mundo*”, sino en su trasfondo dinámico. “El mundo, la agitación corporal –escribió Marc cercano ya a su muerte–, no nos afectan, ya que no miramos a lo visible sino a lo invisible”. Esta fórmula repite casi textualmente la conocida sentencia de Klee: “En el arte no es el ver tan esencial como el *hacer visible*”.³³

Por último, Presas va a relacionar el concepto “abstracto” con lo que estos pintores en general y Kandinsky en especial van a llamar lo espiritual en el arte. Según el pintor ruso, “la pintura abstracta abandona la ‘piel’ de la naturaleza pero no sus leyes”. El arte abstracto trata y habla de la naturaleza y de este mundo, pero no sólo de lo material que hay en él sino también de sus leyes interiores e inmateriales. También, por esto, Marc afirmaba que este arte era metafísico, que presentía la forma inmaterial que hay tras toda apariencia superficial y, por lo tanto, intentaba plasmarla y “re-concretizarla”.

Para terminar, citaremos las últimas palabras que Presas antepuso, a

³³ *Ibid.*, p. 78.

modo de advertencia, en la edición de la obra sobre Marcel, pero creemos inspiran toda su obra escrita y también enseñanza oral. A modo de faro, indican dirección, aunque no trazan minuciosamente el camino. Allí declara que su intención última es comunicar los contenidos –y esto lo aplicamos también a los que el concepto de abstracción implica– “no como si se tratara de ideas ya pensadas y definitivamente consolidadas, sino como una temática musical que, por cierto, es sólo incitación a una recreación personal”.³⁴ Como todo buen maestro, Presas confió siempre en las riquezas prometidas a una inteligencia que se arriesga a las variaciones y a los hallazgos personales. Y tal vez una de sus tareas más importantes haya consistido en realizar lo que George Steiner llamó la función de “mediar”:³⁵ no imponer, ni categorizar, no definir, ni diseccionar, sino situar en una relación pertinente a sus alumnos de estética con la obra de arte y con todas aquellas temáticas que el arte inspira y sugiere.

³⁴ Presas, *Gabriel Marcel*, op. cit., p. 5.

³⁵ Si bien Steiner se refiere específicamente a la crítica literaria, ha aclarado que él extiende su teoría a todas las creaciones del espíritu. El concepto de “mediar” es aplicable, por lo tanto, no sólo a la crítica de arte sino también a la filosofía del arte. Toda verdadera crítica de arte surge, según Steiner, de una deuda de amor que nos impele a transmitir a otros la experiencia vivida. Pero la única transmisión posible es la de dónde situarse y cómo prepararse para el encuentro personal con la obra: “Not to judge or to anatomize, but to mediate”, Steiner, George, *Tolstoy or Dostoevsky, an essay in the old criticism*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1959, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA

1. Escritos de Mario Presas.

a. Libros

Gabriel Marcel, Buenos Aires, CEAL, 1967; 2ª ed., 1992.

La verdad de la ficción, Buenos Aires, Almagesto, 1997. Contiene:

“Van Gogh, la imagen casi sonriente de la muerte”, *Criterio*, Buenos Aires, n° 1069, 1991.

“Paul Klee: años de estudio y peregrinación”, *Revista de Filosofía*, La Plata, UNLP, n° 21, 1969.

“Paul Klee y Franz Marc”, *Eco*, Bogotá, n° 166, 1974.

“Ideas estéticas en Franz Marc”, *Razón y Fábula*, Bogotá, Universidad de Los Andes n°28, , 1972.

“Vida y arte en Luigi Pirandello”, también en *Criterio*, Buenos Aires, n° 1707, 1975.

“La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética”, *Diálogos*, n° 40, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1982.

“La magia del arte en el mundo desencantado”, *Criterio*, Buenos Aires, n° 1999/2000, 1987.

“La verdad de la ficción: estudio sobre Paul Ricoeur”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XIV, n° 2, Bs. As., 1988.

“Ficción y verdad”, *Endoxa*, Series filosóficas, n° 2, Madrid, Universidad Nacional de Educación a distancia, 1993.

b. Artículos

“El hombre ser de palabra”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, n° 2, Bs. As., 2006.

“Memoria y Vida. Nota sobre Semprún, Heidegger y Celan”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXIX, n° 1, Bs. As., 2003.

“Identidad narrativa”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI, n°2, Bs. As., 2000.

“El arte como saber”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXV, n° 1, Bs. As., 1999.

“En busca de sí mismo”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XX, n° 1, Bs. As., 1994.

“La re-descripción de la realidad en el arte”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XVII, n° 2, Bs. As., 1991.

2. Sobre Mario Presas

González García, José María, “Max Weber y Rilke: la magia del arte en el mundo desencantado”, en Ibarlucía, Ricardo (ed.), *Homenaje a Mario Presas en sus 70 años Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, Vol. XXX, n°2, 2004, pp. 225-248

Oliveras, Elena, “Mario Presas: el arte como saber”, *loc. cit.*, pp. 405-418.

Moran, Julio César, “Todo lector es lector de sí mismo”, *loc. cit.*, pp. 419-431.

3. Otros textos citados

Gilson, Étienne, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1989.

Guerrero, Ramón, *Filosofías Árabe y Judía*, Madrid, Síntesis, 2001.

Oliveras, Elena, *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Steiner, George, *Tolstoy or Dostoevsky, an essay in the old criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1959.

JAIME REST: FICCIÓN E
IMAGINACIÓN CRÍTICA

MAXIMILIANO CRESPI

JAIME REST: FICCIÓN E IMAGINACIÓN CRÍTICA

Maximiliano Crespi

CETCL (FaHCE/UNLP) - CONICET - UNS

Resumen

La propuesta de estas notas es revisar y reevaluar las categorías de descentramiento y excentricidad a través de las que ha sido descrita –con un indudable matiz peyorativo– la obra crítica de Jaime Rest. En este sentido, revisar la poca atención que la metacrítica (crítica de la crítica) argentina ha dedicado a los textos de Rest constituye un punto fundamental para visualizar y estimar su auténtica proyección como precursor de los estudios culturales y de las investigaciones en torno al ensayo en Argentina. El objetivo del trabajo es también explorar en el corpus restiano los modos de una crítica literaria que escapa al Juicio moral y se erige como representativa de lo que se ha llamado “ficción crítica”.

Palabras clave

Jaime Rest - Crítica literaria - Metacrítica - Ensayo - Estudios culturales - Literaturas comparadas

JAIME REST: FICTION AND CRITICAL IMAGINATION

Abstract

The purpose of these notes is to check and to re-evaluate the categories of “descentramiento” and eccentricity with which it has been described –with unquestionable pejorative shade– the Jaime Rest's critical work. In this respect, to check small attention that Argentine metacritic has dedicated to Rest's texts it constitutes a fundamental point to visualize and to estimate its authentic projection as predecessor of the Cultural Studies and of the investigations around the essay in Argentina. The aim of this work is also to explore in the restian corpus the manners of a literary criticism that escapes to the moral Judgment and is raised like representative of what it has been giv-

en in to call “critical fiction”.

Keywords

Jaime Rest - Literary Criticism - Metacriticism - Literary Essay - Cultural Studies - Comparative Literature

UN PUNTO DE PARTIDA

En su *Fisiología de la crítica* de 1930, Albert Thibaudet imaginó la crítica literaria como una *filosofía de la literatura*, bajo la hipótesis de que la filosofía misma no era más que una crítica de los textos propuestos por la razón y por la experiencia sensible. Hacia mediados del siglo XX, y como resultado de un proceso de modernización y autonomización disciplinaria, la *teoría literaria* construyó un espacio más que interesante a costo de despegarse y dejar a un lado tanto a la *preceptiva* como a la *poética* en tanto modelos y precedentes de la investigación teórico-literaria que define su incumbencia hacia el desarrollo y elaboración de una teoría de la comprensión del fenómeno literario. No obstante, entre la crítica y la teoría, y en cierto modo como resultado de una relación incestuosa que señala a las claras los límites de aquella mentada “autonomía”, ha surgido también la “crítica de la crítica”, la metacrítica, un híbrido complejo y polémico: un modo de la crítica que tiene por objeto otra crítica y cuyas preguntas fundamentales rondan siempre en torno a las condiciones de posibilidad de explicar y valorar una obra o una corriente estética. Se trata, claro está, de una crítica que se reconoce siempre en riesgo de descubrirse demasiado lejos de la propia experiencia estética del texto literario: mirar por encima del hombro de los que escriben teniendo por punto de partida la experiencia de la obra. Lo que acaso la exime de incurrir en una distancia insalvable es el hecho de ser una crítica ensayada por críticos que hicieron sus armas haciendo crítica literaria, a secas. Se trata, en fin, de un momento en que la “conciencia crítica” – para seguir la pertinente caracterización de Georges Poulet – elabora y define más netamente su designio y toma el riesgo de ir más lejos, guiado por su interés: además de autoconciencia en que la crítica hace un giro sobre sí y se pregunta por sus propias condiciones de posibilidad y también en torno a sus grados de adecuación o resistencia en términos político-culturales.

En este sentido, se supone que interrogar a los que hacen crítica, poniendo en cuestión métodos explicativos, criterios de valoración y contextos históricos de producción, constituye una *toma de conciencia* de que la actividad del crítico, a diferencia de la del escritor (sujeto de una función) es la del intelectual o escribiente (sujeto de una actividad): que su enunciación supone una política cultural e ideológica y que el crítico tiene para con la escritura una relación básicamente instrumental, definida en torno a un fin (explicar, enseñar, dar testimonio). Esta distinción entre escritura y escribancia, inaugurada por Roland Barthes,¹ que supone campos de aplicación definidos (la literatura, en un caso; el periodismo y el habla de los intelectuales, en el otro), pierde ese matiz excluyente cuando se examina una producción crítica singular como la de Jaime Rest. En ella hay un meditado trabajo sobre la lengua que inexorablemente se articula con una actividad que implica el placer de la lectura y el pronunciamiento intelectual.

Se trata de un trabajo crítico que, en sus diferentes aristas, se declara y reconoce consciente del valor de restituir condiciones de aparición, existencia y sobrevida de la obra para ensayar su comprensión y extraer de ella su sentido, pero que al mismo tiempo permanece renuente a caer en cierto tipo de crítica moralista que insiste en anteponer consideraciones sobre la “misión social y moral de la literatura” (“lo cual significa –no nos engañemos– que a los valores poéticos se les ha conferido, sin eufemismos, una importancia relativa y puramente secundaria, como meros ornamentos destinados a decorar formas de militancia y compulsión”),² porque su atención no está puesta en el acatamiento a un determinado “método”, “escuela”

¹ Barthes, Roland, “‘Écrivains’ y ‘écrivants’”, en Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 177-185.

² Rest, Jaime, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 18.

o preceptiva extraliteraria sino a la singularidad de la experiencia estética, y porque, en este sentido, convida una lectura crítica en que prevalece una cierta identificación con el acto de creación, que siempre es dinámico y singular, e incorpora los múltiples saberes extraliterarios para articular su sentido. Porque si es cierto que “el crítico, en sí mismo, tiene indudablemente la responsabilidad moral y social, que consiste en utilizar del mejor modo sus propias ideas para examinar o entender la obra y comunicar ese entendimiento a sus lectores”,³ también lo es que su función es precisamente la de desarrollar una escritura crítica capaz de señalar la articulación de los valores poéticos y la estructura ideológica que de ellos se desprende: los valores políticos de la obra de arte no son otros que sus propios valores estéticos y son ellos mismos los que deben tomarse por “contenido” a la hora de tratar de explicar el sentido político de la obra. Reconocer este punto de partida como axioma crítico implica asumir la función crítica en toda su complejidad, y no en los ademanes más o menos justificados en los enunciados del “sentido común” y la perorata politiquera. En esta perspectiva, la crítica restiana, cuidadosa y sutil en su escritura, muestra hasta qué punto su eficacia política (de resistencia) no se reduce a la enunciación vociferante de una “causa justa” (que funciona de manera intimidatoria y se pretende garante moral de los enunciados críticos), sino que su potencia corrosiva radica muchas veces en un despliegue análogo en sutileza e inteligencia al que la literatura misma emplea cuando discute y cuestiona los poderes represivos de la sociedad. En este sentido, la crítica restiana, como la narrativa de Piglia, burla las disposiciones del poder que pretende acallarla y denuncia sus miserias precisamente en el modo en que define sus objetos, recorta sus preocupaciones (como la censura, el totalitarismo), introduce corpus nuevos (señalando las exclusiones del canon) o nuevas preguntas a

³ *Ibid.*, p. 20.

corpus aparentemente incuestionables (poniendo en evidencia los mecanismos de institucionalización y legitimación de las estructuras vigentes), en un intento genuino por poner en cuestión el régimen y las estructuras del presente en que se inscribe.

En fin, tratando de no ceder a las exclusiones planteadas por la dicotomía barthesiana, y procurando no resignar el placer de la escritura crítica (en función de la mera escribanía), es que han sido escritas estas notas que siguen, ciertamente cómplices del pequeño gran deseo del ensayo: descubrirse, como quien dice, en la posibilidad de empezar a pensar lo mismo pero de otro modo.

1. UBICACIÓN DE JAIME REST

En una de las cinco conferencias dictadas en París VIII, reunidas bajo el sugestivo título de *Retórica y locura. Para una teoría de la cultura argentina*,⁴ Horacio González, haciendo un largo y sinuoso itinerario de “generaciones argentinas”, llega a la del ‘55 y, entre León Rozitchner, David e Ismael Viñas, Tulio Halperín Donghi, Osvaldo Bayer, Juan José Sebrelí, Ramón Alcalde, Noé Jitrik, Carlos Correas y Oscar Masotta, sitúa a Jaime Rest (1927-1979). Cronológicamente, la ubicación cumple con las expectativas: Rest nació y empezó a publicar casi en los mismos años que los contornistas. No obstante, la inclusión de Rest en esa lista resulta, cuando menos, incómoda si pensamos todavía a la generación como la experiencia de un mismo tiempo histórico. “Dormimos en la misma cama, pero no soñamos lo mismo”, citaría un David Viñas. Evidentemente, Jaime Rest está “fuera de lugar” en esa lista que, pese a sus diferencias internas, guarda cierta unidad de

formación. Pasa que, a diferencia de aquellos, Rest ocupa un espacio académico, o “universitario”, aunque no por ello menos cuestionador a partir de una probada agudeza de lectura que, junto a figuras como la de Enrique Pezzoni, hizo posible la apertura de una línea de trabajo crítico que desde el ámbito académico se preocuparía por interpelar al resto de lo social. Basta con recordar, a modo de ejemplo, su controvertido ensayo *Cuatro hipótesis de la Argentina*⁵ para observar la distancia que el propio Rest decide tomar respecto de la generación a la que Emir Rodríguez Monegal llamó “los parricidas”. De aquel ensayo de juventud, en que Rest asume una posición paternalista respecto de los “jóvenes” que atacaban en la figura de Mallea a la burguesía reaccionaria de su tiempo, molesta su torpe incompreensión al suponer que “el conflicto entre Mallea y la generación más reciente (los contornistas) no deriva tanto de la ideología cuanto de la cronología” y que “la acusación de los más jóvenes” no entraña más que “un gesto de rebeldía”, pero que quizá “no sea totalmente legítima la airada denuncia contra Mallea”. No obstante, ni la lamentable defensa de Mallea ni la falta de tino en la elección de *El desarraigo argentino* de Julio Mafud (como el “continuador de una corriente esclarecedora que ha reaparecido toda vez que el país debió hacer frente a etapas de desasosiego”) presentes en aquel ensayo de juventud logran opacar la pasión crítica y el refinamiento irónico que Rest desarrollaría en su trabajo posterior.

Su generosa y polifacética obra crítica resulta más que significativa: *Poesía y cartomancia* (1960), *Wesker y su trilogía dramática* (1965), *Literatura y cultura de masas* (1967), *La novela tradicional* (1967), *El teatro moderno* (1967), *Tres autores prohibidos* (1968), *A lightning before death: elaboración de un tema en tres cuentistas* (1968), *El teatro*

⁴ González, Horacio, *Retórica y locura. Para una teoría de la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2002.

⁵ Rest, *Cuatro hipótesis de la Argentina*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.

inglés (1969), *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* (1971), *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (1976), *Mundos de la imaginación* (1978) y el que quizá sea su mejor trabajo, *El cuarto en el recoveco* (póstumo, 1982). A esta lista habría que agregar sin duda una serie de trabajos dispersos y fragmentarios que introducen autores casi desconocidos en el país (Garnett, Huysmans, Potocki, T. Taylor) o que reintroducen la obra de algunos consagrados como si fuera otra (aquí habría que apuntar la brillante conferencia “El marqués de Sade y la crisis del racionalismo” que Rest ofreció en 1971 en la Alianza Francesa a propósito de Sade, un texto que seguramente no se podrá omitir a la hora de relevar un estudio de la recepción de la obra del “divino Marqués”). Tampoco puede pasarse por alto la claridad conceptual de Rest al organizar el primer diccionario de *Conceptos de literatura moderna* (1979), cuyo valor operativo radica fundamentalmente en la apuesta a introducir al lector no especializado en la producción y la crítica literaria modernas.

Jaime Rest se licenció en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1953, con la especialidad en “Literatura de Europa Septentrional (Anglosajona)” y una meditada tesis sobre la ensayística de Virginia Woolf. Sus *Wanderjahre* y su período de iniciación están claramente marcados por la crítica inglesa de su época: F. R. Leavis, David Cecil, C. M. Bowra, Theodore Spencer, Edmund Wilson, Robert Liddell, Andrew Wright, C. S. Lewis, Lionel Trilling, Mario Praz, Cyril Connolly o T. S. Eliot. Ejerció la docencia en la Universidad de Buenos Aires y compartió, entre 1956 y 1963, la cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana nada menos que con Jorge Luis Borges. En la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca) fue profesor titular de las cátedras de Literatura Europea Medieval, Literatura Europea Moderna y Literatura Europea Contemporánea desde 1959 hasta 1975. Muchos de sus diversos trabajos de investigación y crítica literaria publicados en revistas y periódicos (*Sur*, *Cua-*

dernos del Sur, *Imago mundi*, *Ruba*, *Crisis*, *Fausto*, *Marcha*, *Los Libros*) y una innumerable serie de textos introductorios y prólogos (que forman parte de su trabajo para las célebres ediciones del Centro Editor de América Latina y Ediciones de Librerías Fausto, entre otras) aún aguardan la ocasión de una compilación ordenada en función de una evaluación concreta de una obra que suele ser abordada apenas diagonalmente.

2. PROYECTO: DESCENTRAMIENTO Y DISPERSIÓN

“Descentramiento” y “dispersión” son, a golpe de vista, los atributos fundamentales del proyecto intelectual restiano. En el primer caso, la obra restiana traduce un descentramiento característico tanto en función de sus intereses como en el despliegue de sus modos: entre el ensayo y la crítica académica, entre la cultura popular y la “alta literatura”, entre la ordenada literatura inglesa y las siempre improvisadas letras argentinas, el proyecto restiano viborea y vuelve superflua y endeble toda etiqueta y toda definición que no acabe por remitir a su excentricidad. El segundo atributo, no menos perceptible a la hora de recorrer el corpus de su producción publicada, habla de una dispersión calculada que a primera vista puede inducir la creencia de que se trata de una obra escrita en un presente absoluto, compuesto en su totalidad por textos de ocasión; pero una lectura detenida de algunos de sus escritos fundamentales permite reconocer en esa creencia, cuando no un mero prejuicio, el funcionamiento de la superstición. Porque si bien la “ocasionalidad” de muchos de sus textos resulta inocultable en un primer paneo de su producción crítica, es claro que atribuir esta caracterización a una indiferencia de intereses o al oportunismo, en vez de hacerlo a las condiciones materiales de produc-

ción de dicha obra,⁶ resulta, si no un ademán de miserable mala fe, por lo menos acto de enunciación acrítica en las que suele confundirse groseramente el tema con el objeto de la investigación restiana.

Un panorama de los modos en que su trabajo ha sido examinado permitiría reconocer que, incluso pese a aparecer referenciado frecuentemente como uno de los “grandes críticos argentinos”, la atención específica consagrada a Rest no hace justicia a la polifónica dimensión de su proyecto intelectual. Acaso la primera referencia sustancial al respecto sean los párrafos que Nicolás Rosa le dedica en el fascículo n° 113 de *Capítulo*, titulado *La crítica literaria contemporánea*.⁷ En ese ensayo, Rosa leía la obra restiana como un *exceso* respecto de la crítica erudita de la que proviene, como un *exceso* instalado entre el ensayo y la crítica, como un *exceso* entre la literatura argentina y la literatura inglesa y, finalmente, como un *exceso* respecto de sus modelos (Wilson, Woolf, Trilling, etc.). En otro volumen, también gestionado por Rosa, Pablo Bardauil, bajo la consigna “El excéntrico Jaime Rest”, ensayaría acaso la lectura más completa de la actividad de Rest leyéndolo en análoga perspectiva y subrayando su excentricidad.⁸ Sólo dos artículos de María Elena Torre siguen la

⁶ Cabe señalar que Rest alternó su trabajo docente con el de traductor y editor en los dos formidables proyectos editoriales de edición y divulgación dirigidos por Boris Spivacow, Eudeba y Centro Editor de América Latina, pero que además trabajó a destajo para proyectos editoriales de Librerías Fausto y de la venezolana Monte Ávila. En este punto la trayectoria restiana constituye un ejemplo notable de la profesionalización del trabajo crítico, a medio camino entre la erudición académica y la divulgación periodística.

⁷ AA.VV., *La crítica literaria contemporánea* (Colección *Capítulo*, n° 113), prólogo y selección de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. (Reeditado bajo el título de “La crítica literaria argentina actual. Convergencias/Divergencias”, en Rosa, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de extensión universitaria de la Universidad Nacional del Litoral, 1987.)

⁸ Bardauil apunta la excentricidad de Rest respecto de los diversos modos que asume su escritura (entre el ensayo y la crítica académica), respecto de sus “intereses” (por

producción de Rest en su figura de crítico literario tratando de evitar la línea de investigación inaugurada por Rosa.⁹ Y pese a que, recientemente, en el número especial sobre “La crítica literaria en la Argentina” preparado por la revista *La Biblioteca*, un breve ensayo de Pablo de Santis¹⁰ reseña en clave steineriana lo más conocido de la crítica literaria restiana, resulta por lo menos sintomático el hecho de que en el volumen colectivo dirigido por Noé Jitrik, dedicado íntegramente a la revisión de la crítica literaria y cultural en la Argentina, apenas se consignen a propósito de Rest breves y marginales comentarios en los trabajos de Susana Cella, Marcos Mayer y Américo Cristófolo.¹¹

Pero sería demasiado sencillo –y sin duda también poco creíble– atribuir sólo a esa condición de inclasificable y excéntrico —a la que la

la “forma” y por “las relaciones entre arte y vida”) o el interés de Rest tanto por la “alta literatura” como por la cultura de masas o por su interés simultáneo por la literatura argentina y la literatura inglesa. El ensayo de Bardauil se cierra con una página sobre el modelo de trabajo de Rest como precursor de ciertos modelos de estudios culturales en el país, pero no incluye su aporte como gestor cultural, editor y traductor de las teorías del culturalismo inglés. Véase Bardauil, Pablo, “El excéntrico Jaime Rest”, en Rosa (comp.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 183-215.

⁹ En el primer ensayo, Torre concentra su atención en el uso particular que Rest hace del género ensayo tanto en el marco de la crítica cultural como en el de la crítica literaria. En el segundo artículo, Torre se dedica a destacar la fuerza de intervención crítica de Jaime Rest centrándose en el desglose de los trabajos reunidos en *Tres autores prohibidos* (1968b) y los ensayos escritos durante toda la década del 70 para leerlos como respuesta al contexto histórico en el que aparecen. Cf. Torre, María Elena, “Jaime Rest, un cuarto propio”, *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 2000, pp. 125-134; y “Pensar en el límite. Sobre algunos ensayos de Jaime Rest”, *Voz y escritura*, n° 11, 2002, pp. 157-170.

¹⁰ Véase De Santis, Pablo, “Jaime Rest, hacia la reafirmación del hecho literario”, *La Biblioteca*, n° 4/5, verano de 2006, pp. 174-179.

¹¹ Cf. Jitrik, Noé (dir.), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

crítica suele apelar con inusitada frecuencia cada vez que se ve en situación de referirse al trabajo restiano— el hecho de que también esta obra, que merece ser revisada en más de un sentido, permanezca aún dispersa y casi sin atención crítica, sin hacer antes alguna aclaración al respecto. Hay algo en el proyecto restiano que incomoda; y ese algo es precisamente lo que implica esa cualidad que se subraya como fundamental: su condición descentrada y su (supuesta) dispersión. Arisca al encasillamiento de las burocracias académicas, la obra restiana (celebrada en su excentricidad) inspira una “natural” desconfianza. ¿Se puede confiar a ciencia cierta una investigación (justificable en la “productividad” de los resultados) dirigiéndola sobre un proyecto intelectual del que sólo puede predicarse su excentricidad o su dispersión? ¿Se puede confiar una investigación estable teniendo por objeto un proyecto crítico que pasa de lo más erudito de la literatura inglesa de la época victoriana a una postura en cierto modo populista sobre la traducción? ¿Se puede confiar una investigación que no tome un riesgo (para ciertas esferas, innecesario) dedicando tiempo de trabajo a un proyecto intelectual que pasa de las relaciones entre mística, nominalismo y filosofía del lenguaje a una defensa de la poesía popular encarnada en las letras de tango o a una investigación crítico-cultural sobre la pena de muerte? No. Una investigación así presupone, desde el vamos, un riesgo que no en muchos casos es sencillo asumir sin consecuencias concretas: el de acabar por reconocer en la investigación la categorización incómoda e incierta de su objeto. Y se sabe, desde ya, el grado de sanción a que se expone un proyecto intelectual que no se da a la coherencia del currículum: se vuelve, sin más, un fuera de lugar, un paria.

3. BÚSQUEDAS: DESDOBLAMIENTO Y EXCENTRICIDAD

En efecto, es la excentricidad del paria la que finalmente termina por explicar mejor el proyecto intelectual de ese hombre que sintomáticamente sigue siendo definido con categorías ambiguas como “liberal a la inglesa” (Gregorich)¹² o “socialista liberal” (Pesce).¹³ Pero, si bien es cierto que se trata de una obra de múltiples aristas, también lo es que condenarla al olvido por esa condición habla de un modo de pensar la cultura, sus legitimaciones y sus exclusiones. En este sentido, toda apuesta de recuperación en torno a ese problemático proyecto no puede soslayar, en un principio, al menos una organización en función de algunos gruesos y concretos núcleos de interés.

Entre esos núcleos cabría incluir sin duda la imagen de “crítico de dos literaturas”, como lo definió Nicolás Rosa. En este aspecto, Rest inaugura un modo de indagación de marcada consonancia con lo que llegarán a ser los estudios de literaturas comparadas. Lleva a pensar en ello su articulado examen de la inglesa y la argentina, pero también su estudios en torno a la cultura popular y a la “alta literatura” desde la postulación “punto de vista móvil” a través del cual es posible pensar “los procesos de constitución de identidades culturales nacionales o los procesos de institucionalización de la literatura”, que constituyen incluso hoy en día líneas de investigación productivas en términos críticos.¹⁴ En una exploración de este tipo cabría hacerlo sin perder de vista dos de sus intereses fundamentales en esta línea: el romanticismo y el mal, temas presentes ya en la obra de algunos de sus maestros (F. R. Lea-

¹² Gregorich, Luis, “Evocación de Jaime Rest”, en *La utopía democrática*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral, 1987.

¹³ Véase la “Introducción”, en Rest, *Arte, literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Norma, 2006.

¹⁴ Link, Daniel, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003, pp. 31-40.

vis, Lionel Trilling y Mario Praz) y por los cuales Rest reveló inusitada inquietud en tanto le permitieron pensar problemas como los referidos a la censura, la formación del canon y el proceso de institucionalización de la literatura y sus funciones (de solidaridad o resistencia) respecto de los regímenes de verdad.¹⁵

Por otra parte, bien podría plantearse como otro de los ejes de estructuración su labor precursora como investigador y analista de la llamada “cultura de masas”, tal y como lo plantea Jorge B. Rivera y como ha intentado recuperarlo recientemente Víctor Pesce¹⁶ (quedan por recuperar aún en esta línea sus investigaciones sobre el cine de Ingmar Bergman, el tango de Gardel y Homero Manzi y las letras de John Lennon). Por otra parte, también está aún por rastrear su indiscutible faena como iniciador de la corriente de estudios culturales en la Argentina, teniendo en cuenta no sólo su función de divulgación de los autores más importantes del llamado “culturalismo inglés”, sino también atendiendo a detenidas y minuciosas investigaciones como la desarrollada alrededor de “La pena de muerte”.¹⁷

Por último, conviene subrayar también la insistencia que rige los textos reunidos alrededor de la problemática del ensayo, ese género que en la trama de las letras nacionales “rivalizó en un pie de igualdad con otras manifestaciones poéticas”, hasta llegar a convertirse en una de las “armas” más eficaces para dirimir controversias de la más diversa índole.¹⁸

¹⁵ Para un examen más puntual sobre este aspecto, véase Crespi, Maximiliano, “El mal y la literatura. Rest, lector de malos y malditos I”, Actas II Jornadas de Hum. H.A. “Representación y Soporte”, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2007.

¹⁶ Véase Rest, *Arte, literatura y cultura popular*, op. cit.; la reedición de *Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; y “Situación del arte en la era tecnológica”, *RUBA*, 5ta. época, n° 2, abril-junio, 1961, presentada por Víctor Pesce.

¹⁷ Rest, “La pena de muerte”, *RUBA*, 5ta. época, Año VII, n° 3, 1962.

¹⁸ Rest, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina,

4. EL ENSAYO: POLÍTICAS Y PROBLEMAS

En lo referente a este último punto, que involucra al ensayo como género pero también en tanto disposición ética de la escritura que define su función por su destino social y sus modos de elección (políticas) en términos de morales de lenguaje, de nuevo la contribución restiana resulta una faena precursora. El libro sobre el ensayo en la Argentina, que Rest dejó inconcluso a su muerte en 1979, traduce en este sentido una sostenida reflexión teórica (acerca de los orígenes, la naturaleza y la proyección del ensayo) que funciona como introducción a lo que es un importante recorrido por casos concretos de la práctica ensayística en Argentina. El trabajo fue reconstruido a instancias de Virginia Erhart sobre los apuntes manuscritos de Rest y publicado por el CEAL bajo el título de *El cuarto en el recoveco*, tomado de la lúcida metáfora espacial restiana: “en algún recoveco hay un cuarto muy activo en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos o estudiosos”.¹⁹ Compuesto a partir de cuatro conferencias dictadas por Rest entre septiembre y octubre de 1978, este libro de ensayos sobre el ensayo apareció precedido de una nota editorial en que se reproducía un breve manuscrito en el que el propio Rest reflexionaba sobre las condiciones materiales de realización del trabajo. En él aclaraba además que, pese a haber recibido modificaciones sustanciales, en el texto aún podía palpase “la convicción del autor acerca del papel protagónico del ensayo en la literatura argentina”.²⁰

El plan del índice provisional establecido por el propio Rest estaba precedido por el título *Aspectos del ensayo argentino* y construido a

1982, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

partir de un esquema encontrado entre sus manuscritos en el que se diagramaba un proyecto en cuatro secciones fundamentales: I. El ensayo entre la Organización nacional y la Generación del 80 (1. Significación general del ensayo; 2. Preeminencia el ensayo en la literatura argentina; 3. El *Facundo* de Sarmiento y su valor operativo en la organización del país; 4. Las consecuencias de la Organización nacional: Mansilla y el ensayismo del 80), II. El ensayo de interpretación nacional (1. El ensayo como instrumento definidor de los problemas nacionales; 2. *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada y las crisis del 30; 3. Evaluación de Martínez Estrada: alcances y límites del ensayo como instrumento de interpretación sociológica), III. El ensayo periodístico y la visión mitológica de Buenos Aires (1. Desarrollo y consolidación del periodismo en Argentina; 2. El periodismo de Roberto Arlt: sus *Aguafuertes porteñas*; 3. Aspectos de la tradición mítica de Buenos Aires: la *Relación parcial de Buenos Aires* de Alberto Salas) y IV. La revista literaria y el advenimiento del ensayo especulativo (1. La revista literaria y su función cosmopolita; 2. La revista literaria en Argentina: *Nosotros y Sur*; 3. El ensayo crítico y filosófico; 4. Borges y el ensayo especulativo).²¹

No obstante, es claro que el “problema del ensayo” es axial desde los comienzos de su proyecto intelectual a punto tal que en esa línea se inscribe su primer trabajo de largo aliento publicado de manera independiente *Cuatro hipótesis de la Argentina* (1960) y también el último “Panorama del ensayo” (1979), que Rest redactó para el fascículo de la colección *Capítulo* del CEAL y acompañó la edición de *El juicio del siglo* de Lucio V. González que la editorial distribuyó durante 1979.²² En ese “Panorama” Rest plantea un amplio recorrido por la producción

²¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

²² Rest, *El ensayo argentino* (Colección *Capítulo*, n° 5), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

ensayística nacional, que va de la Generación del 37 al grupo de *Contorno*, recortada a partir de los cuatro nodos fundamentales, no muy distantes de los propuestos en el diagrama redactado para *Aspectos del ensayo argentino*: origen y aclimatación del género, el examen de la realidad, el artículo de costumbres y el ensayo especulativo.

Las hipótesis y los ensayos argentinos abordados por Rest en estos trabajos van desde la dicotomía sarmientina hasta “El escritor argentino y la tradición”, pasando por las tesis arltianas sobre el idioma de los argentinos o la imagen de un desgarramiento nacional trasfigurado en dolor personal y soledad en Martínez Estrada.²³ Hipótesis y ensayos que, reunidos en un mismo volumen traducen el protocolo de experiencia de una insistente reflexión teórico-crítica en torno al ensayo como género nacional. De este modo, Sarmiento, Lucio V. González, Ezequiel Martínez Estrada, Mafud, Mallea, Borges o Arlt, son interpelados, recorridos, glosados y examinados sin la perentoria presencia de la superstición o el prejuicio, en función de los modos en que se definen y pronuncian en torno a los dilemas cruciales de la tradición de la ensayística nacional, pero siempre abordados a partir de una asunción del ensayo como búsqueda: es decir, a partir de la disposición de un *ethos* crítico en que la crítica no se impide el encuentro inesperado con un detalle que transforme por completo el curso de la lectura.

El ensayo se convierte así en el motivo de un complejo tejido de problemas que involucra y compromete al escritor argentino. En él —a través de él— se dirimen usos y abusos, las marcas más salientes de su pasado y la incertidumbre de su destino como espacio de reflexión del “espíritu crítico” abocado a la difícil, insensata pero in-

²³ Cf. Rest, “Evocación de Martínez Estrada”, *Sur*, n° 295, julio/agosto, 1965, pp. 69-72.

eludible tarea de reflexionar en torno a la propia condición, a su propio derecho a la existencia y al de tejer en el revés de la trama de lo político un horizonte de comprensión que permita deslindar problemas y definir proyectos.

5. LA FICCIÓN CRÍTICA

Se sabe: uno de los momentos más interesantes —y acaso el más intenso— en esa búsqueda crítica es el encuentro con la literatura borgueana y el “ensayo especulativo”. Y lo es precisamente porque en esa zona de deslinde, a la que pertinentemente Nicolás Rosa llama “ficción crítica”, se desarrollan las páginas más lucidas legadas por Rest en términos de crítica literaria. *Tres autores prohibidos* (1968), *El laberinto del universo* (1976) y *Mundos de la imaginación* (1978) son textos en que la escritura asume una *función crítica* que parte del reconocimiento en la obra de arte de la interacción de dos fuerzas antitéticas (“la actividad creadora propiamente dicha y la destinación de la obra creada”). La función crítica se definiría así en propiciar la resolución dialéctica de este conflicto ofreciendo al lector –destinatario de la actividad literaria– medios para trascender la inercia de lo creado (la obra de arte) y para penetrar en el dinamismo de la configuración del obrar de la obra.²⁴ La dimensión crítica de una escritura consiste, en la perspectiva restiana, en su potencia (no necesariamente su eficacia: finalmente, la crítica “descubre su camino a lo largo de una

²⁴ Estas hipótesis sobre la “función crítica” constituyen el fundamento de una interrogación crítica (que se pregunta por sus propios alcances, limitaciones y condiciones de posibilidad) que persiste desde los comienzos de su trabajo crítico (Rest, “Los ensayos de Virginia Woolf”, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, mimeo, 1953a) hasta en sus últimas intervenciones críticas (Rest, “Virginia Woolf y la función crítica”, en Rest, *Mundos de la imaginación*, op. cit., pp. 211-236).

línea hilada con sus propios éxitos y fracasos” en tanto “puede tropezar, balbucear” e incluso “ser incapaz de un estudio ordenado”) de abrir o ensanchar la comprensión (en un sentido intelectual pero también espacial) de la obra de arte. En este sentido, lo crítico es una disposición de apertura, una ética de las posibilidades (no de la clausura) y por eso mismo su escritura siempre se posiciona en una situación de desconfianza de aquellos modos de la escritura que se superponen con el juicio definitivo o el dictamen: la crítica constituye entonces “un complemento de la lectura, no su tirano”.²⁵

La de Rest es, en consecuencia, una escritura crítica sutilmente modalizada en sus formulaciones, cuidadosa en los detalles y, finalmente, convencida de que siempre hay en ella algo del orden de la ficción. De ahí que su escritura parece asumir como propia una condición literaria tanto en la elección de sus modos (su moral de lenguaje) como en la construcción de sus objetos. Y de ahí también que la literatura no se reduzca en sus ensayos a la mera miseria del objeto. La misma insistencia en el detalle y la minucia estadística (como, por ejemplo, el número exacto de la primera tirada de *Alicia en el país de las maravillas* o el nombre completo del primer imprentero que asistió a Thomas De Quincey) como punto de origen de una investigación habilitan también la hipótesis de que los “mundos de la imaginación” pueden ser tanto o más imaginarios que el de la escritura crítica que los imagina y los convoca.

Cabe señalar que, como es consecuente con su disposición ética, no hay en Rest –algo acaso inadmisibles en la crítica literaria contemporánea– un complicado dispositivo dirigiendo el curso de la lectura. Como él mismo ha escrito de Borges, también puede decirse de él que sus ensayos “se encaminan más bien a deslindar lo que Todorov denomina

²⁵ Rest, *Mundos de la imaginación*, op. cit., p. 223.

una poética: una serie de coordenadas en las que puede ser insertado y completado el hecho literario, sin incurrir en la peligrosa costumbre de ofrecer estimaciones prefabricadas que muchas veces sustituyen la relación efectiva del presunto lector con la composición evaluada”.²⁶

Se trata, claro está, de un crítico que opta por un procedimiento clásico que le permite producir la lectura en la tensa relación entre vida y obra pero siempre partiendo de la experiencia del hecho literario. Rest se atiene a observar el texto en su diferencia, pero sin desdeñar nunca su situación. Es consciente de que sólo una lectura histórica de las diferencias permite rastrear la concreta y profunda historicidad de los textos (y no los rasgos historiográficos de su superficie); lo que, al mismo tiempo, permite no caer en totalizaciones groseras y reduccionistas. Como Borges, Rest ha llegado a la convicción de que lo literario no es una propiedad de los textos, sino un modo específico de relacionarse con ellos.

En el origen de esa conciencia crítica hay que reconocer la atenta lectura que Rest ha realizado de los textos borgeanos. Ya en 1941, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y en el “Examen de la obra de Herbert Quain”, Borges había borrado –a su modo: de una vez y para siempre– las presuntas jerarquías entre literatura y lectura crítica. Buscar precursores, trazar recorridos, evocar parentelas o proyectar relaciones con otras series no es menos complejo en términos de escritura ni menos ficcional en términos de apuesta creativa, que proyectar un trabajo narrativo o lírico. De lo que se trata, luego de eso, es de establecer las condiciones de existencia de una ficción crítica. Lo que, claro está, no supone afirmar que la literatura haya absorbido a la crítica ni viceversa. Lo que ha sucedido a partir de Borges –y ésta es la ense-

²⁶ Rest, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976, p. 136.

ñanza fundamental que Rest ha sabido leer e incorporar a los modos de su ensayo crítico– es que la literatura y la lectura pueden pensarse ya como ficciones que no necesariamente responden a una lógica jerarquizada en discursos primeros y discursos segundos. En ambos casos se trata de textos que apelan a la imaginación porque encuentran también en ella un modo de aferrarse a la vida.

De ahí que para Rest entre el ensayo de autores como Edmund Wilson, Lionel Trilling o Mario Praz, y el de escritores como Virginia Woolf, George Orwell o el propio Borges no haya más diferencias que las que ofrecen los propios textos (y que no pueden “medirse” ni resolverse en términos de jerarquías o autoridades). Es claro que, bajo su óptica, sólo el “ensayo especulativo” constituye esa práctica de la escritura en la que es posible asistir a una experiencia de encuentro con una verdad estética. En este punto, como en el caso de Oscar Masotta, no es superfluo señalar la influencia operada por el magisterio de Luis Juan Guerrero sobre su producción crítica, fundamentalmente a través de su invaluable *Estética operatoria en sus tres direcciones*,²⁷ en lo que respecta a la disposición que Rest asume frente al acontecimiento literario, sobre todo en el desarrollo de una percepción estética soberana, capaz de establecer una resolución dialéctica en relación a la perimida disyuntiva entre autonomía y función social del hecho estético, reconociendo “el mundo exclusivo de las formas creativas y al mismo tiempo el impacto que éste recibe de las formas de vida y el influjo que, a su vez, ejerce en éstas”.²⁸

²⁷ Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, 1957 y 1967.

²⁸ Rest, *El cuarto en el recoveco*, op. cit., p. 75. “Advierto en mis trabajos –confesará Rest en la “Advertencia” a sus *Mundos de la imaginación*– cierto matiz dialéctico acerca de la doble operatividad de la obra de arte (como hecho poético autónomo y como objeto inserto en el mundo); esto deriva sin duda del pensamiento estético de Luis Juan Guerrero, de quien fui alumno en mi paso por la universidad y cuyo as-

6. CRÍTICA DE LA INQUIETUD: LITERATURA, ACONTECIMIENTO Y VERDAD

Rest parte del reconocimiento de que aun la obra más crítica de su época pertenece a ella. Los elementos que la componen (y sobre los que incluso su crítica se articula) plantean una coherencia y una organicidad a partir de la cual es posible reconocer los modos de su relación sea para con la tradición precedente como para con el resto de las series sociales. En ese sentido, lo que se piensa por contexto no necesariamente remite a un afuera sino que muchas veces acontece en el interior de la obra. Incluso las tensiones mismas a partir de las cuales la obra se define y singulariza como tal son la materialización de una serie de elecciones históricas, de acciones, reacciones y omisiones que acontecen en ella. De ahí que una comprensión de la obra en su real dimensión no sea posible sino a través de esa relación que la obra arrastra consigo como huella indeleble de su historicidad.

Los modos en que la obra se relaciona no pueden extraerse de una reconstrucción histórica de su “contexto” (desde afuera) sino a través de los indicios que en ella señalan su presencia. Es en la obra misma, en sus pliegues, en sus silencios y en sus tachaduras, donde está presente el mundo, como si en la obra fuera posible la monstruosidad de un imposible: la sinécdoque extrema del mundo por el detalle, del detalle por el mundo. De modo que el detalle, que es capaz de torcer el curso de la lectura cuando adviene inesperado en la deriva de una búsqueda sin objeto, funciona como un prisma a través del cuál la obra dice el mundo pero de un modo extraño.

En este punto convendría señalar un rasgo saliente en la interrogación que la crítica restiana propone a la literatura: la suya es siempre una *in-*

cendente fue decisivo en mi empleo de la reflexión filosófica como herramienta crítica” (Rest, *Mundos de la imaginación*, op. cit., p. 17).

terrogación filosófica. Y lo es en un sentido que, pese a su aparente inocencia, permite reconocer en los textos literarios su modo de relacionarse con el verosímil de una época, los modos en que ella traiciona, discute o consensúa con el “régimen de verdad” (o, para decirlo con Foucault, la “política general de la verdad”) ²⁹ en que ella misma adquiere el valor de acontecimiento político concreto. Un planteo así permite ver claramente en qué “orden de verdad” esa obra ha nacido y qué grado de acatamiento o desobediencia comporta respecto de él. Los momentos de mayor intensidad de su reflexión crítica, como los producidos en torno a las obras de De Quincey, Gilles de Rais, Aretino, Lacenaire, D.H. Lawrence, Cleland, T.S. Eliot y Sade (este último como paradigma de la utopía negativa silenciada por un “régimen de verdad”) ³⁰ se suman en este sentido a las investigaciones restianas alrede-

²⁹ Cabe la referencia a Foucault para señalar que, para saber en qué se soporta una lectura (una escritura, un habla), es preciso establecer una economía política de la verdad. Por “verdad” hay que entender, en este sentido, el conjunto de procedimientos regulados por la producción, la ley y la distribución y puesta en circulación y funcionamiento de los enunciados. Es decir que, de este modo, el soporte de toda lectura (de toda escritura) de toda legibilidad se da a partir del “régimen” de una verdad ligada circularmente a sistemas de poder que la producen, reproducen y la sostienen, y a efectos de poder que ella misma induce y que son la caución misma de su continuidad.

³⁰ En una conferencia dictada en 1971 bajo el título de “El marqués de Sade y la crisis del racionalismo”, Rest despliega, de manera por demás minuciosa y acorde a su erudición, una serie de miradas críticas (favorables y desfavorables al Divino marqués) que va de Apollinaire a Blanchot, pasando por Cobban (que comete, valga la digresión, la “inverosímil torpeza” de sugerir que la cúpula del nazismo ha tomado por verdad la literatura de Sade), Breton, Eluard y Foucault. Pone en evidencia de qué modo la literatura sadiana habría sido instituida como tabú ominoso, estigmatizada como la aberración patológica de un insano; pero también poniendo en evidencia de qué modo la obra sadiana describía la transición crítica del sobrenaturalismo medieval al secularismo moderno y la articulación aparentemente estable del racionalismo iluminista del mundo moderno: capitalismo, secularización y positivismo aparecen pues en Sade como el límite de la capacidad de exacción y enajenación del cuerpo del otro. Quiero decir: el

dor de la obra de Borges (un Borges crítico del pensamiento metafísico moderno, a partir de un enclave nominalista):³¹ muchas o, mejor, la mayoría de las veces la literatura no sabe a dónde va, pero sabe bien de lo que huye. Rest escribe como si intuyese que la obra guarda una relación esencial a la vez con la historia y con el tiempo: no es ni eterna ni histórica sino, para decirlo en términos nietzscheanos, intempestiva e inactual. La crítica restiana tiene el mérito de reconocerse hecha en esa tensión en que actualidad e inactualidad revelan algo del orden de la verdad política de la producción estética.

Es claro: no hay obra inocente. Cada una guarda, cual carta robada, su propia verdad. Pero esa verdad es una verdad cifrada: *la verdad política de los relatos es su verdad estética*. La verdad estética de la obra es siempre su verdad formal, su verdad técnica, procedimental: la verdad de su artificio. El crítico que escribe bajo esa convicción trabaja siempre a contraluz y con una mirada oblicua precisamente para ver lo que la luz oscurece y lo que la oscuridad ilumina en una obra.

La prolífica producción crítica de Rest –desperdigada en piezas breves y dispersas, tan preocupadas en “la precisión de la forma” como en la solidez y coherencia de sus “argumentos”– lo coloca en la tenue

infierno concentracionario no estaba predicho en el texto de Sade, sino en la articulación aberrante sobre la que la modernidad desarrollaba su régimen de verdad. Sade es la parte maldita de aquel régimen de la verdad que lo excluye en tanto permite ver que la “autonomía metafísica de la ley científica” en la perspectiva cartesiana, bien podía derivar en la celebradas investigaciones newtonianas y en los principios contractuales de Rousseau, pero en ella misma estaba contenido también un modelo de exacción absoluta cuya lógica (apoyada en la articulación lógica de las leyes de la naturaleza del más apto) es también la lógica del exterminio. Véase Crespi, “Entre las sogas del circo y las tijeras del mal. Rest, lector de malos y malditos II”, *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 2008.

³¹ Cf. Rest, *El laberinto del universo...*, *op. cit.*

y escurridiza frontera que separa y reúne la actividad del ensayista de la del investigador erudito. En la experiencia de su lectura asistimos a un extraño *ethos* “crítico” que se niega permanentemente a juzgar el texto literario o que cuando debe hacerlo lo hace dejando siempre en claro que *preferiría no hacerlo*. No evalúa ni dicta sentencias (mucho menos sanciones) acaso porque intuye –y ésa es su intuición literaria– que es la literatura la que se sustrae para afirmarse al margen de todo valor. Prefiere en cambio hacer de ella siempre una experiencia que pone en crisis todo sistema de valores (sobre todo los suyos, los del crítico). Renuente a toda clausura, en su “ensayo especulativo” todo es conjetural porque se sabe y asume como una escritura compleja que reúne, a un tiempo, las razones de la crítica y los vértigos de la literatura. Así, en esta obra de singularidad soberana, a cambio del juicio que buscábamos y no encontramos, hallamos algo que no buscábamos: una crítica que se elige en la invención permanente de los argumentos que la singularizan.

En este sentido, la producción de Jaime Rest resulta un genuino ejemplo de un excepcional modo de la crítica: un modelo crítico que obliga constantemente a una redefinición tanto de las celosas “series” literarias como de los conceptos mismos de crítica y literatura, pero que además, y sobre todo, permite pensar para la crítica, ya no un lugar subordinado a su objeto (la literatura), sino un espacio nuevo y abierto a la experiencia. En una palabra, si algo enseña la crítica restiana es el síntoma de una inquietud que se traduce en el derecho y la responsabilidad de intentar –y acaso en ese intento se juegue su verdad histórica– asumir una existencia emancipada, desbaratando los mitos que sostienen que “a buena/mala literatura, buena/mala crítica” y viceversa, reconociéndose en el compromiso de una lectura generadora e imaginativa, liberada de las supersticiones que conducen al Juicio y obstinada con vehemencia –ésa es su obstinación filosófica– en el deseo de producir sentidos nuevos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *La crítica literaria contemporánea* (Colección *Capítulo*, n° 113), prólogo y selección de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Bardauil, Pablo, "El excéntrico Jaime Rest", en Rosa, Nicolás (comp.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 183-215.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Crespi, Maximiliano, "El mal y la literatura. Rest, lector de malos y malditos I", Actas II Jornadas de Hum. H.A. "Representación y Soporte", Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2007.
- , "Entre las sogas del circo y las tijeras del mal. Rest, lector de malos y malditos II", *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 2008.
- De Santis, Pablo, "Jaime Rest, hacia la reafirmación del hecho literario", *La Biblioteca*, n° 4/5, Buenos Aires, verano de 2006, pp. 174-179.
- Gregorich, Luis, "Evocación de Jaime Rest", en *La utopía democrática*, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del litoral, 1987.
- Rest, Jaime, *Arte, literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- , *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982 (póstumo).
- , *El ensayo argentino* (Colección *Capítulo*, n° 5), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- , *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978.
- , *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- , *El marqués de Sade y la crisis del racionalismo*, Bahía Blanca, Alianza Francesa, 1971.
- , *Tres autores prohibidos y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1968.
- , *Notas para una estilística del arrabal*, Buenos Aires, Servicio de Extensión Cultural de la Dirección General de Obra Social de la Secretaría de Estado de Obras Públicas, 1965.
- , *Cuatro hipótesis de la Argentina*, Bahía Blanca, Cuadernos de Extensión

- Universitaria - Universidad Nacional del Sur, 1960.
- , "Prólogo", en J. V. González, *El juicio del siglo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- , "Vicente Rossi y los orígenes del tango", *Sur*, n° 258, mayo/junio, 1979, pp. 79-85.
- , "Las invenciones de Bioy Casares", *Los Libros*, n° 2, agosto de 1969. pp. 8-10.
- , "Evocación de Martínez Estrada", *Sur*, n° 295, julio/agosto, 1965, pp. 69-72.
- , "La Pena de muerte", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ta. época, Año VII, n° 3, 1962.
- , "Los ensayos de Virginia Woolf", Tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, mimeo, 1953.
- Torre, María Elena, "Jaime Rest, un cuarto propio", *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, 2000, pp. 125-134.
- , "Pensar en el límite. Sobre algunos ensayos de Jaime Rest", *Voz y Escritura*, n° 11, 2002, pp. 157-170.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

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

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE ACADÉMICO

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

EDITOR

Fernando Bruno

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal

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