
BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN ARISTÓTELES:
su correspondencia con la vida mejor
en el mejor régimen

Viviana Suñol

PARA LOS SENTIDOS Y EL ESPÍRITU
La sensibilidad en los debates sobre la finalidad
de la pintura en la Academia Real Francesa

Cécile Michaud

Archivo

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA:
Cursos de Estética 1922-1930

Ricardo Ibarlucea

Comentarios bibliográficos

AÑO XIII | PRIMAVERA 2017 | N° 41

ISSN 2408-4417

**LA EDUCACIÓN MUSICAL EN ARISTÓTELES:
su correspondencia con la vida mejor
en el mejor régimen**

Viviana Suñol

**PARA LOS SENTIDOS Y EL ESPÍRITU
La sensibilidad en los debates sobre la finalidad
de la pintura en la Academia Real Francesa**

Cécile Michaud

Archivo

**MARIANO ANTONIO BARRENECHEA:
Cursos de Estética 1922-1930**

Ricardo Ibarluúa

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 41
AÑO XIII | PRIMAVERA 2017
ISSN 2408-4417

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (CONICET, Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)

Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Mario A. Presas (CONICET, Universidad Nacional de La Plata) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Dirigido a un público especializado, su objetivo es contribuir al desarrollo de la estética y la filosofía del arte en el mundo académico de habla hispana a través de la difusión de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizada en: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Bimpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

ISSN 2408-4417

Secretarios de redacción:

María Jimena Vignati (Universidad del Museo Social Argentino)
Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heineberg

Primavera 2017

SUMARIO

Artículos

Viviana Suñol

La educación musical en Aristóteles:

su correspondencia con la vida mejor en el mejor régimen

5

7-35

Cécile Michaud

Para los sentidos y el espíritu.

El lugar de la sensibilidad en los debates sobre la finalidad de la pintura en la Academia Real Francesa

37-62

Archivo

63

Ricardo Ibarlucía

Mariano Antonio Barrenechea:

Cursos de Estética 1922-1930

65-93

Comentarios bibliográficos

95-103

ARTÍCULOS

vertir cómo denominar aquello que veía, sin embargo lo reconoció como natural. El título se presenta entonces como un primer disparador de interrogantes. ¿Qué implica representar? ¿Acaso toda producción humana es una representación injertada? ¿O es esto América Latina?

Alejo Carpentier descubría en la imposibilidad de Colón de nombrar aquello que vio en el nuevo suelo americano una falencia propia de la mirada del Viejo Mundo, y argumentaba que aquellos que nacen en la tierra americana ya no pueden mirarla con esos ojos y deben reconocerla *barroca*. Podríamos considerar al ensayo como la forma de manifestar lo que no puede ser capturado por las categorías del Viejo Mundo, es decir, de manifestar eso que hoy llamamos América. En el ensayo se despliega el “predominio de la voz sobre el logos”, como advierte María José Rossi en el Prefacio del libro, o un logos que es más bien un tantear vociferante, característico de toda una tradición americana. De ahí que los textos de este libro se reúnan en torno a la forma ensayística como escritura abierta, que pretende horadar un tema sin clausurarlo. Éstos son como la tierra que halló Colón, con ramas que provienen de múltiples árboles del pensa-

miento y la sensibilidad, que se pierden o se dislocan en un nosotros proliferante que dialoga con lo latinoamericano. Esas ramificaciones dan cuenta de la polifonía del libro, que se dispone en un concierto organizado por el barroco –o lo barroco–, no como estilo artístico o período histórico, sino como concepto operatorio para la construcción de una hermenéutica latinoamericana que intenta “dar cuenta del modo en que, en un espacio semiótico atravesado por fronteras múltiples, se organizan, cruzan y condensan una pluralidad de perspectivas en tensión”.

El problema del representar/expresar se distiende sobre ese devenir americano del barroco en barroso (siguiendo el juego de palabras de Perlongher) y se transfigura entonces en la pregunta por el fondo: “si en el fondo es el barro”, conjetura Rossi, y si quizás cada ensayista, desde su punto de vista, desde su “especialidad” y desde su interés particular, tenía los pies en ese lodo, ¿hay un barro común, que comparten los americanos? Tal vez la herida de ser americano, de ser un cuerpo que ya no está *desnudo*, pero que no puede dejar de nombrar a aquellos cadáveres que alguna vez fueron ajenos a la noción de desnudez. El cuerpo barroco es un cuerpo tra-

vestido, un cuerpo mestizo, cuerpo mutilado, cuerpo que se entrega, por ende, que muta en muñeco, un cuerpo que está metamorfoseando el género y que mientras muere está pariendo. En uno de los ensayos, se lee la respuesta que da el personaje Arlequín a este mismo interrogante: “nada hay de nuevo sobre el sol, nada hay de nuevo en la luna”, y así “todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo”. O acaso no existe tal fondo y todos somos barro, híbrido, trans, maniquí, que agoniza y florece.

La lectura del barro es turbia y, como tal, incomoda. Lezama Lima planteaba que el barroco en el Nuevo Continente se convierte en el arte de la contra-conquista, en tanto se resiste a la colonización y a la armonía, deja entrever la tensión, el plutonismo, el mestizaje, y permite proliferar en él lo caótico. Así, contrariamente a las pretensiones del Iluminismo, el barroco incursiona en las heridas de la luz y en las trabas humanas. Aun perteneciendo a este continente, el lector puede sentirse como Colón frente a la vegetación americana. Pero no debe esperar un final feliz, una belleza orgánica y ordenada, no debe esperar nada ni querer entenderlo todo. ¿Se lee para buscar la ataraxia? ¿O para reconocerse en el

horror? Aquellos que lean estos ensayos, permítanse embarrarse.

Los ensayos que componen el libro: “Para una hermenéutica de las políticas estéticas” (Alejandra González), “Historicidad y trans-historicidad del barroco” (Adrián Cangi), “Escepticismo y barroco” (Roberto Echavarren), “(Cuerpo desaparecido). Cuerpo desnudo. Cuerpo Colonial” (Luz Ángela Martínez), “La frontera, el límite, el otro. Cartografías de lo político y hermenéuticas de la alteridad en *Una excursión a los indios ranqueles*” (María José Rossi), “Hollywood tropical”. Políticas de la luz en Glauber Rocha” (Nicolás Fernández Muriano), “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. Roberto Bolaño y una novela alegórica” (Lucas Bidon-Chanal), “Del diálogo al conflicto. El agonismo barroco como alternativa a la retórica dialógica de la racionalidad hegemónica” (Gastón Beraldi), “Muñeca y melancolía como pathos barroco en Juan García Ponce y Alejandra Pizarnik (Maritza M. Buendía), “El mundo de lo real maravilloso: hacia una hermenéutica de la función significante” (Adrián Bertorello).

Daiana Ruiz
UBA

directa con el mundo en sí mismo” (p. 72). Tal el estado de cosas que el autor denuncia y quiere modificar: el pensamiento ha abandonado toda reflexión sobre el ámbito de los objetos para circunscribirse al intervalo entre el hombre y el mundo. Desde ya, la afirmación de que “la realidad se sigue moviendo” mientras los filósofos discuten sin cesar y se enredan en querellas casi escolásticas, no es nueva, ni original, ni conceptualmente rica. Pero el reproche apunta a Kant y su herencia más pesada: la discusión interminable acerca de la posibilidad de acceso al mundo tal como es; la necesidad de indagar sobre “las condiciones de las condiciones de las condiciones de posibilidad” de referirnos a los objetos; en suma, el idealismo trascendental, que remite el análisis del conocimiento al estudio de las estructuras del sujeto por considerarlo determinante, y su consecuente prohibición del acceso a la cosa en sí. Harman clama por los *objetos*: solicita que la filosofía los atienda, los investigue, los piense; que se desprenda de la grosería intelectual de englobar “a los monos, los tornados, los diamantes y el petróleo” como “lo que yace afuera” del sujeto y del pensamiento (p. 73);

que se aventure a “una filosofía orientada a objetos, una especie de alquimia capaz de describir las transformaciones de una entidad a otra”, las formas en que “seducen y destruyen” a seres humanos y no humanos (p. 74). Harman asevera que Heidegger y Whitehead han comenzado esta tentativa, cada uno a su modo: el análisis de la herramienta en *Ser y tiempo*, la teoría de las entidades actuales y sus relaciones o comprensiones.

“El *revival* de la metafísica en la filosofía continental”, cuarto trabajo de esta publicación, retoma las críticas a la matriz dominante en el pensamiento del siglo XX y sistematiza “los distintos vicios de la filosofía continental”: el dogma del “acceso”, que multiplica las operaciones autorreflexivas en lugar de “discutir la realidad en sí misma”; la primacía de los contextos o redes, que rechaza cualquier apelación a la esencia o la sustancia; la incapacidad de tratar a los filósofos del pasado como contemporáneos. El punto que más molesta a Harman, en el que confluyen los mencionados “vicios”, es la actitud “anti-metafísica”; el desafío real que el autor plantea es “re-pensarse por entero en nombre del realismo y el esencialismo” (p.

90). Apelando nuevamente a Heidegger, cuya “guerra contra la metafísica” es transmutada por Harman en “un nuevo realismo metafísico de lo más bizarro” (p. 103), el autor apuesta por un revival de la metafísica en la filosofía continental.

Los trabajos restantes ponen de manifiesto parte de la variedad de temas y autores del *universo Harman*: la metáfora a partir de Ortega y Gasset en “La estética como cosmología”; la causación física y los objetos intencionales de Husserl en “La naturaleza física y la naturaleza de las cualidades”; un adelanto del modelo cuádruple en “Espacio, tiempo y esencia desde un enfoque orientado a objetos”; las nociones

centrales de De Landa en “La teoría del ensamblaje”; una presentación sucinta de su teoría de los objetos en “Los objetos, la materia, el sueño y la muerte”; algunos temas relevantes de un autor admirado en “McLuhan al máximo”; finalmente, ciertas controversias artísticas en “Greenberg, Duchamp y la próxima vanguardia”. En síntesis, el libro ofrece un recorrido atractivo e integral por el mundo de un autor que se ha ganado, con argumentos atendibles, un lugar entre los pensadores interesantes de la filosofía contemporánea.

Marcelo Antonelli
CONICET-UNSAM

Adrián Bertorello y María José Rossi (eds.). *Esto no es un inyecto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017, 296 páginas.*

¿Hay gesto más barroco que unir a Colón y a Magritte en una misma frase? Este libro se instala, desde su título, en las aparentes perplejidades de representar nuestro continente. Un primer epígrafe del *Diario de a bordo* reproduce las impresiones de Colón al enfrentarse, maravillado, con el paisaje vege-

tal americano, donde da cuenta de la diversidad y la disformidad de los árboles, de la diferencia con lo conocido, pero sostiene que, a pesar de sus maneras tan disímiles, éstos no son injertados. Quizás el mirar viene acompañado de un grado de significar y nombrar, y en ese momento Colón no pudo ad-

Viviana Suñol es Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Ha participado como expositora y conferencista en numerosos eventos académicos de carácter nacional e internacional e integrado distintos proyectos interdisciplinarios de investigación. Es autora de *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles* (2012) y de numerosos artículos sobre el arte y su vínculo con la ética, la política y, en general, con la filosofía aristotélica. Correo electrónico: vsunoyol@gmail.com

Cécile Michaud es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Estrasburgo. Es Profesora Asociada del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, desde el 2009, Directora de la Maestría en Historia del arte y Curaduría. Sus áreas de investigación se relacionan con los intercambios artísticos entre Alemania e Italia en el siglo XVII y entre la Europa barroca y la América virreinal. Ha sido comisaria de varias exposiciones en museos y galerías de Alemania y Perú. Además de artículos en revistas científicas, es de *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie* (2006), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (2009) y *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic* (2015). Correo electrónico: cmichaud@pucp.edu.pe

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN ARISTÓTELES: su correspondencia con la vida mejor en el mejor régimen

Viviana Suñol

Viviana Suñol

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de La Plata

La educación musical en Aristóteles: su correspondencia con la vida mejor en el mejor régimen**Resumen**

La *mousiké* ocupa un lugar central en el programa educativo que Aristóteles diseña para el mejor régimen en *Política* VII-VIII. En concordancia con el desprecio que tradicionalmente ha recibido el estudio de la educación en su obra, la literatura académica tampoco reconoce la relevancia de esta disciplina (salvo escasas excepciones). Sin embargo, la *mousiké* es una pieza clave para comprender el pensamiento práctico aristotélico, puesto que es una parte esencial de la respuesta que el filósofo ofrece ante las preguntas ético-políticas fundamentales, que plantea al inicio de *Política* VII. El propósito del presente artículo es analizar la importancia filosófica del programa de educación musical que Aristóteles propone en el marco de su reflexión sobre la vida mejor en el mejor régimen, para lo cual se investigarán las correspondencias que pueden establecerse entre su proyecto político y el currículo musical que bosqueja.

Palabras clave

Aristóteles- *Mousiké* - Educación - Vida mejor - Régimen ideal

Musical education in Aristotle: its correspondence with the best life in the best regime**Abstract**

Mousiké occupies a central place in the educational program that Aristotle designs for the best regime in *Politics* 7-8. In agreement with the contempt that the study of education in his work has traditionally received, academic literature (except for a few exceptions) neither recognizes the relevance of this discipline. However, *mousiké* is the cornerstone for understanding his practical thinking, since it is an essential part of his answer to the fundamental ethico-political questions posed at the beginning of *Politics* 7. The purpose of this paper is to analyze the philosophical importance of the program of musical education that Aristotle proposes in the framework of his reflection on the better life in the best regime, by investigating some correspondences that can be recognized between his political project and the musical curriculum he outlines.

Keywords

Aristotle - *Mousiké* - Education - Best life - Ideal regime

Recibido: 30/08/17. Aprobado: 15/09/17.

La educación musical tiene una importancia filosófica fundamental en el pensamiento de Aristóteles. Esta afirmación puede resultar extraña para la mayoría de los intérpretes que se dedican al estudio de su obra, pues se trata de un tema al que el filósofo no parece dedicarle demasiada atención. Sin embargo, el desarrollo argumental de los dos últimos libros de la *Política* revela que el programa de educación musical –que bosqueja al final del libro VIII– es parte esencial de las respuestas que ofrece ante las preguntas medulares –que formula al inicio del libro VII–, esto es, cuál es la vida mejor y cuál es la vida mejor. El Estagirita reconoce que estas dos últimas cuestiones son conceptualmente inseparables (*Pol.* 1323a14-17). A su vez, ambas se vinculan estrechamente a su reflexión sobre la *eudaimonía*. Como réplica a estos interrogantes, diseña una *pólis* ideal estableciendo una serie de condiciones geográficas, climáticas, etnográficas, sociales, arquitectónicas y, sobre todo, pedagógicas para su constitución. La educación es la piedra fundamental no solo del mejor régimen, sino más ampliamente de la ciencia política aristotélica (*EN* 1094a26-b11), ya que, por un lado, permite construir y preservar cualquier régimen (*Pol.* 1337a14-16) y desde una perspectiva ética, es indispensable para que el hombre pueda convertirse en virtuoso (*Pol.* 1332a35-36) y, de manera general, para que complete su naturaleza (*Pol.* 1337a1-3). A su vez, la *mousiké* es la disciplina central del currículo aristotélico, puesto que gracias a su función ociosa determina el fin último al que

sido justificadamente asociado al Realismo Especulativo, no obstante lo cual Harman ha ido diferenciando progresivamente su búsqueda filosófica al punto de proponer, en *Immaterialism* (2016), una teoría distante en puntos cruciales del Materialismo de Meillassoux. En todo caso, es visible la existencia de una línea Realista desde sus primeros trabajos que fue ganando en determinaciones poco a poco –como es visible, por ejemplo, en el reciente *The Rise of realism* (2017) escrito con DeLanda.

Harman es, además, un espécimen peculiar en el mundo de la filosofía académica; dos observaciones bastan para justificar esta impresión. Por un lado, dice haber retirado su texto “Espacio, tiempo y esencia desde un enfoque orientado a objetos” de una antología porque el editor le solicitaba que incluyera notas a pie de página, exigencia que Harman juzgaba “inapropiada para la ocasión” (p. 147). Por otro lado, ejercitando una actitud combativa, beligerante, deliberadamente a contrapelo de cierto consenso académico dominante, declara preferir, a propósito de la metáfora, a Ortega y Gasset antes que a Derrida (p. 107); juzga a Deleuze un lector de textos filo-

sóficos superior a Heidegger (p. 27); festeja las virtudes fundamentales del célebre artículo de Sokal (p. 39 y ss.). Sus autores de referencia son, en algunos casos, grandes figuras de la filosofía del siglo XX como Heidegger, no obstante lo cual su interpretación del pensador alemán de aleja de las vías más transitadas por sus comentaristas –aún más, considera que “es en general pésimamente leído” (p. 74); en otros casos, recurre a autores de campos y tradiciones diversas (Roy Bhaskar, DeLanda, Whitehead, Latour, McLuhan, Ortega y Gasset, Greenberg) reivindicados a menudo con afán polémico. Además, si bien Harman se sitúa en la tradición de la filosofía continental (entendida como aquella que gira alrededor de la fenomenología, ya sea para criticarla, profundizarla, prolongarla...), su estilo se aproxima a la tradición analítica en la medida en que expone con suma claridad sus argumentos. Quizá sea por ello que señala que “el desprecio de la filosofía continental por la argumentación la ha convertido [...] en un enclave de grupos ya establecidos, impenetrables para los recién llegados” (p. 88).

La lectura de los once trabajos que componen el libro es una

experiencia amena: Harman escribe de manera ágil, fluida, intercalando humoradas con desparpajo. Si bien aborda temas heterogéneos, la metafísica y la estética reciben mayor atención que las cuestiones éticas y políticas. Cada texto está precedido por un párrafo ciertamente útil que sitúa la conferencia, ensayo o artículo en su contexto de origen: cuándo y dónde presentó el trabajo, cuál fue su motivación o su finalidad; a veces incluye algún detalle de color o evaluación retrospectiva. En su conjunto, el libro permite conocer algunas de las orientaciones fundamentales de su pensamiento. Prueba del lugar estratégico e inaugural de los textos reunidos son las conexiones con publicaciones previas o posteriores. Por ejemplo, el texto que abre el libro, “La teoría de los objetos en Heidegger y Whitehead”, concluye con una pregunta que retomará en *Tool-being* (2002), en *Guerrilla metaphysics* (2005) y *The quadruple object* (2011), entre otros: “¿qué es un objeto?” (p. 38). El trabajo siguiente, “Bruno Latour, el señor de las redes”, que se prolongará en sus libros sobre el sociólogo francés (2009, 2011, 2014), anuncia el blanco de la crítica más feroz de Harman, invariante en

su producción, que lo aproximó a Meillassoux, Brassier y al Realismo Especulativo en general: el “antirrealismo”, o la afirmación expandida en la posmodernidad de que la realidad no es más que una construcción social (política, lingüística, etc.), en ningún caso independiente o autónoma del sujeto cognoscente.

Es posible que en los primeros cuatro trabajos del libro se hallen las pistas fundamentales de la deriva posterior de Harman y justifiquen su título, en el que debería subrayarse el movimiento *Hacia* el realismo especulativo. Recién aludimos a los primeros dos; el tercero, “Filosofía orientada a objetos”, es el puntapié inicial de su proyecto filosófico más singular, nombrado por él mismo “OOO”, que designa la “Ontología Orientada a Objetos” (*Object-Oriented Ontology*). Harman esboza un balance mordaz de la filosofía del siglo XX y de su pretendido logro máximo: el giro lingüístico y su concomitante reemplazo de la conciencia por parte del lenguaje. A su juicio, este desplazamiento no modifica el estatuto del “mundo de lo inanimado”, que “permanece afuera de la discusión”; de allí que se perpetúe la renuncia de la filosofía a “tener una relación

Graham Harman. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, traducción de Claudio Iglesias, edición al cuidado de Florencio Noceti. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, 296 páginas.

Este libro es el cuarto título de la colección "Futuros próximos" de la casa editora, cuyo tercer volumen fue *Después de la finitud* de Quentin Meillassoux. La elección de estos autores demuestra una loable atención a lo que está ocurriendo en la escena filosófica continental, cuyo rasgo dominante parece residir en la primacía y multiplicación de vertientes de pensamiento realistas: el Realismo Especulativo al que suscribe (¿suscribió?) Graham Harman, que incluye a Meillassoux, Ian Hamilton Grant y Ray Brassier; el Nuevo Realismo (Maurizio Ferraris, Markus Gabriel); el Realismo Crítico (López y Potter); el Realismo virtual de cuño deleuziano (De Landa), entre otros. No obstante, a diferencia de la publicación de Meillassoux, que era su obra más relevante, el libro de Harman es una introducción a algunos de los temas principales de los que se ha venido ocupando (el revival del realismo y de la metafísica, la Filosofía Orientada a Objetos), así como de los autores en los que abreva (DeLanda, Latour, McLuhan, Whitehead,

Heidegger...). La "Nota a la Edición" de Claudio Iglesias destaca que ésta es la primera traducción al castellano de Harman, cuya circulación es de esperar que se acelere a partir de ahora. En este sentido, vale recordar que, en su visita a nuestro país en abril de 2015, Harman dictó en el Centro de Investigaciones Filosóficas la conferencia "Hacia un realismo especulativo".

Es probable que, hasta hoy, el lector de habla hispana no encuentre familiar el nombre de Harman. Se trata de un autor que se ha vuelto cada vez más conocido desde la aparición de su libro sobre Heidegger en 2002, año que él juzga crucial en lo que respecta al auge del realismo en la filosofía contemporánea dado que fue publicado el libro de DeLanda *Intensive science and virtual philosophy* que también defendió explícitamente el Realismo. Harman es un escritor prolífico: ya tiene, pese a su corta edad (nació en 1968), una decena de libros publicados, algunos de los cuales han sido traducidos a diversos idiomas. Su nombre ha

debe apuntar el programa educativo ideal.¹ En consonancia con el papel secundario que, de manera tradicional e incluso aún hoy, se le otorga al estudio de la educación en el pensamiento de Aristóteles), en la literatura académica (salvo escasas excepciones) tampoco es posible encontrar un reconocimiento de la relevancia filosófica que tiene la educación musical (véase Tachibana 2012, Destrée 2013: 301 y Suñol 2015: 54) En este sentido, Pierre Destrée afirma –en un trabajo aún inédito– que la clase de música cuyo propósito es el ocio es "parte y parcela de la felicidad perfecta" (2017a: 1).² El propósito del presente trabajo es mostrar que el programa de educación musical que el Estagirita diseña en *Pol. VIII 3, 5-7* está íntimamente vinculado a y es parte indisoluble del mejor régimen y de la vida más elegible. Con vistas a demostrar esta conexión y, por ende, la importancia de la *mousiké* analizo una serie de correspondencias, que considero es posible establecer entre el ideal político y de vida y los diversos aspectos del currículo musical aristotélico. En primer lugar, me ocu-

¹ A lo largo del trabajo, empleo el término griego *mousiké* y, de manera intencional, evito la traducción habitual por "música", debido a que se trata de un concepto muy amplio, que abarcaba no sólo la música, sino también la danza, el canto, la ejecución, etc. y era constitutivo de la identidad griega (Rocconi 2015: 82). Como aseguran Murray y Wilson (2004: 1), la noción actual que más se aproxima es la de "cultura". Al conservar el vocablo en su lengua original pretendo no sólo destacar la distancia conceptual que nos separa de una cultura eminentemente musical, sino también señalar que tampoco está claro qué es lo que Aristóteles entiende por *mousiké* en *Pol. VIII 3, 5-7*. En torno de esta cuestión, hay un debate académico entre quienes consideran que emplea el término en sentido amplio (Lord 1982: 29, 34) y aquellos que sostienen que refiere a la música instrumental (Ford 2004: 309, 315; Halliwell 2002: 244). A mi juicio, hay elementos que abonan ambas interpretaciones, si bien la referencia a las clases de espectadores demuestra que lo utiliza de manera amplia. A su vez, la discusión está estrechamente relacionada con el problema de si es posible o no establecer una conexión con la *Poética*.

² Agradezco profundamente la cálida disposición del Prof. Pierre Destrée (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica), quien generosamente me ha cedido dos trabajos inéditos, los cuales han sido fundamentales para la realización del presente trabajo.

po de la correlación implícita que, a mi entender, existe entre el régimen pacífico de dominación política sustentado en la alternancia en el ejercicio del poder y las consideraciones aristotélicas sobre la ejecución musical. En segundo lugar, indago el paralelismo entre el *bíos praktikós* que Aristóteles establece en *Pol. VII 3* como el mejor modo de vida y la función más importante que le atribuye a la *mousiké*, esto es, la ociosa.

1. LA CORRESPONDENCIA ENTRE EL MEJOR RÉGIMEN Y LA EDUCACIÓN MUSICAL: LA ALTERNANCIA GENERACIONAL

Como respuesta a la primera pregunta planteada en *Pol. VII 1* sobre cuál es el mejor régimen, Aristóteles diseña un sistema sustentado en la dominación política, esto es, entre iguales (*Pol. 1332b27*; *1333b27-29*), el cual requiere la alternancia entre gobernantes y gobernados (*Pol. 1325b8-10*; *1333a16-1333b5*). La sucesión en el ejercicio del poder está determinada por la distinción natural de la edad. En tal sentido, afirma que a los jóvenes les conviene ser gobernados y a los adultos, gobernar (*Pol. 1332b35-38*).³ Esta alternancia generacional y política es la que garantiza la igualdad y, por ende, la estabilidad del régimen al evitar la sublevación de los gobernados. Además, el propio Aristóteles reconoce que la función subordinada tiene una finalidad pedagógica, puesto que se aprende a gobernar siendo gobernado (*Pol. 1277b9-13*; *1333a2-3*).⁴ El reiterado rechazo por parte del filósofo a la dominación despótica revela su compromiso con la igualdad cívica y con el carácter pacífico del mejor régimen (*Pol. 1324b5-41*; *1325a35-*

³ Esta propuesta está presente también en Platón tanto en *Rep.* 412c como en *Leg.* 690a.

⁴ Para lecturas contrapuestas sobre esta cuestión, véanse Kraut 1997: 137 y Bénatouil 2011: 158; 160-161.

b8).⁵ Sin embargo, la preparación de los ciudadanos para la guerra determina todos los aspectos que conforman la *pólis* ideal, tales como su tamaño, la cantidad de población (*Pol.* VII 4); su territorio (*Pol.* VII 5); el acceso al mar (*Pol.* VII 6); su emplazamiento, su arquitectura defensiva (*Pol.* VII 11); el carácter de sus habitantes (*Pol.* VII 7); su estructura social, política, económica (*Pol.* VII 8 -10) y, fundamentalmente, su programa educacional. En definitiva, todo el régimen se organiza en función de la posibilidad de la guerra, lo cual se encuentra en conformidad con la concepción clásica de la *pólis* como un régimen militarizado, en el que todos los ciudadanos debían en cuanto tales participar de la función guerrera (véase Guariglia 1992: 284-285; 289 y Vidal-Naquet 1968: 161). De hecho, el Estagirita reconoce que solo la clase militar junto con la deliberativa son partes constitutivas del mejor régimen (*Pol.* 1329a35-38). Al igual que lo hace con la sucesión en el ejercicio del poder, también establece una alternancia generacional entre ambas funciones, pues asegura que gracias a su fortaleza, los jóvenes pertenecen a la clase militar; mientras que los viejos, debido a su prudencia, ejercen la función deliberativa (*Pol.* 1329a14-17). A pesar de la importancia que le otorga a la guerra, Aristóteles reconoce que “todas las disposiciones dirigidas a ella deben considerarse buenas, pero no como fin último de todo, sino aquellas a causa de éste” (*Pol.* 1325a5-7). Precisamente, su reiterada crítica a los pueblos que apuntan a la dominación despótica, cuyo ejemplo más notorio es el de Lacedemonia, reside en el hecho de que hacen de la guerra el fin último de las leyes y de la educación (*Pol.* 1324b7-9; 1333b12-26; 1334a6-10; 1334a40-b3). Frente al carácter ilegítimo, injusto y, en algunos casos, criminal que le atribuye a este tipo de dominación, el filósofo reconoce el valor de la guerra como instrumento o, más precisamente, como una instancia necesaria y

⁵ Si bien se deben tener en cuenta las limitaciones que inevitablemente supone una concepción aristocrática del orden social.

preparatoria para alcanzar la paz (*Pol.* 1324b26-28; *EN* 1177b10).⁶ En tal sentido, establece que la guerra solo puede darse bajo ciertas condiciones, primariamente con una finalidad defensiva (*Pol.* 1333b38-1334a2). La célebre máxima conforme a la cual la guerra es con vistas a la paz –cuya primera formulación aparece atestiguada en Platón (*Rep.* 373e5 y *Leg.* 625e-c, 628d-e, 803d4-7, 829a-b) y que, a lo largo de la historia, se convirtió en el fundamento de la teoría del derecho internacional (Defourny 1977: 201)– forma parte del principio teleológico más amplio que establece como fundamento filosófico del mejor régimen (*Pol.* 1333a35-36).⁷ Dicho principio, que se cimenta en la división de la vida, enuncia los fines de la existencia humana, a saber, la paz, el ocio y las acciones nobles.⁸ En consecuencia, de él se derivan la finalidad del mejor régimen y los propósitos de la educación.

Aunque no podemos profundizar aquí el estudio del ocio, lo cual requeriría un trabajo específicamente dedicado al tema, es indispensable entender la importancia que tiene en el pensamiento ético y político de Aristóteles, quien llega a afirmar que es el principio único de todo (*Pol.* 1337b30-32), identificándolo incluso con la *eudaimonía* y la vida dichosa (*Pol.* 1338a1-3). Si bien se trata de un concepto de raigambre aristocrática, que circulaba entre los intelectuales del siglo IV antes de la era común, adquiere una singular relevancia en el pen-

⁶ Sigo en este punto la interpretación de Bénatouïl (2011: 174), quien reconoce una relación positiva y no meramente instrumental entre los términos de la tesis teleológica, de modo que el trabajo, la guerra y las acciones necesarias no son meras constricciones de las que es preciso librarse.

⁷ Una versión abreviada del principio aparece en *Pol.* 1334a15-16 y en *EN* 1177b5-6.

⁸ Sobre la relación que esta división guarda con la división del alma, véanse Bénatouïl 2011: 167-71 y Suñol 2015: 59-60, n. 26.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

- FOERSTER, Federico Guillermo (1939), *Europa y el problema alemán. Filosofía de la crisis europea. La política alemana desde Bismarck a Hitler*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- FINGERIT, Julio, "Los intelectuales, los obreros y los hombres de acción", *Izquierda. Revista mensual*, 1/4, abril: 1-3
- GABRIELIDIS DE LUNA, Angélica (1985), "El pensamiento estético de Mariano Antonio Barrenechea", *Cuyo*, 2: 71-136.
- GÁLVEZ, Manuel (1961), *Recuerdos de la vida literaria, I: Amigos y maestros de juventud* (Buenos Aires: Hachette).
- GARCÍA, Carla y SCHWARTZMAN, Ana (2015), "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)", *Boletín de Arte*, 15: 51-57.
- IBARLUCÍA, Ricardo y ZINGONI, Paula (2008), "José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte", en AA.VV., *El rol del crítico de arte en la argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Fundación Espigas) 95-166.
- IRAZUSTA, Julio (1975) (ed.), *El pensamiento político nacionalista: de Yrigoyen a Alvear* (Buenos Aires, Obligado Editora).
- LAFLEUR, Héctor René, ALONSO, Fernando P. y PROVENZANO, Fernando D. (2006), *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967* (Buenos Aires: El 8vo loco).
- MAUCLAIR, Camille (1945), *La religión de la música y los héroes de la orquesta*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Librería Hachette).
- OLIVERA Lavié, Héctor (1920). *El caminante*, prólogo de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Cooperativa Ed. Buenos Aires).
- ORTIZ, Carlos (1919). *Rosas del crepúsculo*, prólogo de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Administración General).
- PÉREZ, Diana I. e IBARLUCÍA, Ricardo (2016) (comps.), *Hechos y valores en filosofía teórica, filosofía práctica y filosofía del Arte* (Buenos Aires:

- Centro de Investigaciones Filosóficas-Sociedad Argentina de Análisis Filosófico).
- PICO, César E. (1928), "Comentario a *Excelencia y miseria de la inteligencia* de Mariano A. Barrenechea" (*La Nueva República*. Órgano del nacionalismo argentino, 15 de marzo de 1928), en Irazusta (1975: 83-85).
- REVES, Emery (1945), *Manifiesto democrático*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- ____ (1946), *Anatomía de la paz*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- ROURKE, Thomas (1940), *Gómez, tirano de los Andes*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- ____ (1942), *Bolívar, el hombre de la gloria*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- SABATIER, Pablo (1943), *Vida de San Francisco de Asís. El santo pagano*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Claridad).
- SAGUI, Teresita S. de (1981), "Las ideas estéticas de B. Ventura Pessolano", *Cuyo*, 14 (primera época): 101-118
- SARQUIS, Mauro (2013-14), "El sentido fisiológico de la belleza: Mariano Barrenechea y la estética de Nietzsche", *Boletín de Estética*, 26: 5-46.
- ____ (2016), "El valor biológico de la belleza. La filiación nietzscheana y evolucionista de la estética de Mariano Barrenechea", en Pérez e Ibarlucía (2016: 143-160).
- SIENRA, Gerardo (1941) (dir.), "Barrenechea, Mariano Antonio", en *Quién es quién en la Argentina: biografías contemporáneas* (Buenos Aires: Editorial G. Kraft, 2ª ed. 1941)
- WELLS, Herbert George (1940), *El nuevo orden del mundo*, prólogo y traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).

samiento aristotélico.⁹ Lejos de aludir a la inactividad, refiere a las actividades que no tienen otro fin más allá de sí mismas (*Pol.* 1338a11-13); de ahí que solo sea propio de hombres libres (*Pol.* 1338a3-5; 1334a20-21). Justamente, su carácter no instrumental determina su superioridad respecto de las actividades y técnicas artesanales, a las que el filósofo considera vulgares, porque atentan contra el desarrollo corporal e intelectual (*Pol.* 1337b4-15; véase Nightingale 1996).

El propio Estagirita es, por momentos, ambiguo sobre su significado¹⁰, pero deja en claro que el ocio es el fin último al que apunta la vida más elegible y el mejor régimen; por ende, la educación debe propiciar la/s actividad/es que apunten a él (*Pol.* 1338a30-34).¹¹ La *mousiké*, tal como la entiende Aristóteles, encarna el modelo de la educación liberal y ociosa (*Pol.* 1338a36-37). Si bien le atribuye otras funciones, su empleo ocioso es el que determina su carácter distintivo entre las disciplinas del currículo (*Pol.* 1338a21-24).¹² El análisis acerca de la ejecución es sumamente importante para comprender a qué apunta el programa aristotélico de educación musical y, sobre todo, muestra cómo el filósofo logra hacer de ella una actividad adecuada

⁹ Para una consideración específica y, en algunos aspectos, contrastante sobre el ocio en Aristóteles, véanse Nightingale 1996: 29; Solmsen 1964; Lord 1978, 1982 y Demont 1993.

¹⁰ En *Pol.* VII 9 1329a1 presenta al ocio como condición de las acciones políticas y de la virtud, mientras que en el libro VIII y en *EN X* no hace ninguna referencia a su vínculo con la política. Al respecto, véase Kraut 1997: 179-180.

¹¹ A pesar de la importancia que le reconoce a la *mousiké*, Aristóteles no solo no afirma que esta sea la *única* actividad ociosa a la que deben dedicarse los ciudadanos, sino que incluso se pregunta si la educación liberal y noble de los hijos comprende una o más disciplinas de esta clase, cuestión cuyo tratamiento pospone, pero que deja sin resolver. Sobre esta cuestión, véanse Kraut 1997: 183 y Destrée 2013: 316, n. 15.

¹² Sobre las distintas funciones de la *mousiké* me ocuparé con detenimiento en la segunda parte del trabajo.

para los hombres libres. Se trata de una cuestión que está íntimamente ligada a la distinción entre las artes liberales y artesanales o, más precisamente, depende de ella. A su vez, la práctica musical está subordinada a la formación cívica y militar de los futuros ciudadanos del mejor régimen. En *Pol.* VIII 5, Aristóteles plantea la cuestión de si es necesario que los ciudadanos aprendan a ejecutar ellos mismos o pueden gozar de y juzgar la *mousiké* a través de las ejecuciones de otros. Los modelos de educación musical vigentes en otros pueblos abonaron esta última opción (*Pol.* 1339a34-35; 1339b2). En este punto, refiere nuevamente al caso paradigmático de Lacedemonia que, a lo largo de estos dos libros, es la contrapartida ética, política, pedagógica e incluso, musical del mejor régimen aristotélico (Suñol 2015: 62). En este planteo inicial del tema, el Estagirita aplica el mismo argumento a las tres funciones de la *mousiké*, esto es, al juego, a la educación y al ocio (*Pol.* 1339a31-36; a41-42; b4-5). Asimismo, mediante la alusión a la imagen poética de Zeus, quien no canta ni toca la cítara en persona, ilustra la vulgaridad que, por entonces, se le atribuía a la ejecución musical (*Pol.* 1339b7-10). Cuando en *Pol.* VIII 6 retoma el tratamiento del tema, el cual previamente había postergado (*Pol.* 1339b10-11), deja en claro que el propósito de la educación musical es convertir a los ciudadanos en buenos jueces; de ahí, la necesidad de que estos participen de la ejecución, pues asegura que es difícil o imposible llegar a ser un juez noble de las obras no habiendo participado (*Pol.* 1340b23-25).

Frente a quienes afirman la vulgaridad que produce la *mousiké*, Aristóteles limita su práctica a la juventud y la prohíbe en la edad adulta (*Pol.* 1340b36-38), pues reconoce que la práctica profesional de la misma así como la participación en las competencias, en las que el músico se somete a las exigencias del espectador producen una degradación intelectual y corporal (*Pol.* 1341a9-13; b6-18). En virtud de lo cual, sostiene que los ciudadanos no pueden participar de estas.

Para impedir que la *mousiké* torne vulgares a los hombres libres establece no solo un límite en cuanto a la edad de las ejecuciones, sino también determina los tipos de melodías, ritmos e instrumentos que estos pueden aprender durante su infancia y su juventud. Aristóteles no niega el carácter potencialmente *banáusico* de la *mousiké*¹³, antes bien lo reconoce y, debido a ello, establece restricciones en cuanto al modo y al grado de participación de quienes son educados para la virtud política (*tois prós aretén paideuoménois politikén*, *Pol.* 1340b41-1341a1). El aprendizaje musical forma parte de la preparación de los ciudadanos, debido a lo cual está supeditado a las actividades militares y políticas que estos deben ejercer (*Pol.* 1341a5-8). En definitiva, la limitación generacional que el filósofo establece respecto de la ejecución es junto a la exclusión de determinados ritmos, armonías e instrumentos de la educación musical, lo que permite un empleo liberal de la *mousiké*.

El propósito último de la educación musical es que los ciudadanos sean capaces de juzgar (*krínein*) las obras, gracias al aprendizaje adquirido en la juventud y, por ende, gocen (*chairein*) correctamente de las bellas melodías y ritmos (*Pol.* 1340b25; b35-39; 1341a13-14). Aristóteles advierte que se trata de una forma superior de placer musical, el cual trasciende el placer connatural de la *mousiké*, del que todos tienen percepción y que es común a niños, esclavos e incluso animales (*Pol.* 1340a2-5; 1340b16; 1341a15-17). En este punto, Destrée (2017a: 12-13) ve un rotundo cambio de escenario en *Pol.* VIII 6 respecto de la consideración análoga del capítulo previo, donde el juicio musical tiene, a su entender, un carácter claramente ético. Es difícil identificar una variación tan contundente como la que describe el autor, pero existen algunas divergencias que resultan significativas. En primer lugar, cabe señalar que a diferencia del capítulo anterior,

en *Pol.* VIII 6 el filósofo no hace referencia a las funciones de la *mousiké* en relación a la ejecución. Además, aquí asegura que el juicio musical tiene como objeto las cosas bellas (*tá kalá krínein*, *Pol.* 1340b38), mientras que en *Pol.* VIII 5 (1339b3-4) sostiene que este tiene como propósito discernir las melodías útiles/buenas (*chrestá*) de las que no lo son. En consecuencia, podría pensarse que aquel es un juicio estético, mientras que este último sería de carácter ético.

La correspondencia, quizás, más evidente que se puede establecer entre el mejor régimen y el programa de educación musical es la alternancia generacional que Aristóteles plantea en ambos casos. De acuerdo a ello, puede afirmarse que así como los ciudadanos aprenden a gobernar siendo gobernados en su juventud, así también de adultos son capaces de juzgar las bellas melodías y gozar correctamente, gracias al aprendizaje musical que adquirieron cuando eran jóvenes. En consecuencia, el ser gobernado sería análogo a ejecutar musicalmente en la juventud y el gobernar se correspondería con el juzgar la belleza de la *mousiké* en la vida adulta. A través de este paralelismo, se pone de manifiesto la sucesión generacional que Aristóteles propone tanto para el ejercicio del poder como para la educación musical. Sin embargo, se podría argüir la invalidez de esta correspondencia, apoyándose en el hecho de que gobernar es una actividad no ociosa¹⁴, mientras que el juicio musical no tiene otro fin más allá de sí mismo y, por ende, es de carácter ocioso. Sin embargo, teniendo en cuenta la distinción entre el juicio ético y estético de la *mousiké*, a la cual me he referido anteriormente, la correspondencia político-musical en la edad adulta sería entre gobernar y juzgar éticamente la *mousiké*, es decir, se trata de la correlación entre dos actividades no ociosas.

¹⁴ Sobre este punto, véase la nota 10.

- 265-306. Reedición como *Federico Nietzsche: su vida y su obra*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.]
- ____ (1916), *Música y literatura* (Valencia: Prometeo).
- ____ (1918), *Historia estética de la música* (Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires). [2^a ed. Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1924; 3^a ed. *Historia estética de la música. Con dos estudios sobre consideraciones históricas y técnicas acerca del arte del canto y la obra maestra del teatro melodramático*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941; 4^a ed. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1944.]
- ____ (1921), *Un idealismo estético: la filosofía de Jules de Gaultier* (Buenos Aires: Cooperativa Editorial Buenos Aires).
- ____ (1922), *El escepticismo contemporáneo* (Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina).
- ____ (1920-23), *Manual de historia de las civilizaciones antiguas. Grecia, Roma, Oriente*, 3 vols., en colaboración con José Bernabé Rúa (Buenos Aires: Schola).
- ____ (1922-30), "Estética", en *Programas de los Cursos* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires) 1922: 25-26; 1923: 35-37; 1925: 65-67; 1927: 75-77, 1927: 25-27, 1928: 99-101, 1929: 117-119, 1930: 119-121.
- ____ (1924), *Manual de historia de las civilizaciones de la Edad Media* (Buenos Aires: Librería de A. García Santos)
- ____ (1924), *Manual de historia de las civilizaciones: Edad Moderna* (Buenos Aires: Librería A. García Santos).
- ____ (1924), *Manual de historia de las civilizaciones de la Edad Media* (Buenos Aires: Librería de A. García Santos).
- ____ (1925), *Niccolò de Niccoli, humanista* (Buenos Aires: Juan Roldán). [Reedición como *Florenia en la Edad Media*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1938; 3^a ed. (revisada por el autor) Buenos Aires: Araujo, 1943. Edición digital de In Octavo: <http://inoctavo.com.ar/>.]
- ____ (1926), "Los 'intelectuales' y la realidad social" [III], *Nosotros. Revista de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, LIV, 209: 214-241.

- ____ (1927), *Excelencia y miseria de la inteligencia* (Buenos Aires: J. Samet) [Publicado originalmente como "Los 'intelectuales' y la realidad social" (Carta al Dr. Ricardo A. Paz", *Nosotros Revista de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, LIV, 1926, 207: 433-456, 208: 22-55 y 209: 214-241.]
- ____ (1930), *Winckelman o la estética* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires). [2^a ed. Madrid: J. M. Yagues, 1931. Reedición como *Winckelman: su vida y sus ideas*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1939.]
- ____ (1934), *El advenimiento de las masas* (Buenos Aires: Nosotros) [Reedición en Barcelona: Editorial Bauzá, Biblioteca Helios.]
- ____ (1936), *La muerte de la Revolución: la vida y acción de Robespierre a través de la Gran Revolución Francesa* (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- ____ (1947), *Argentinos en Londres* (Buenos Aires: Edición del Autor).
- BORGESE, G[iuseppe] A[ntonio] Prof. (1939), *Goliat: la marcha del fascismo*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad)
- CABRAL, Jorge (1922), *Historia del arte (notas y apuntes)* (Buenos Aires: Coni).
- CRAGNOLINI, Mónica Beatriz (2001a), "Nietzsche en el pensamiento de Mariano Antonio Barrenechea", *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 1: 169-176.
- ____ (2001b), "La presencia de Nietzsche en la revista *Nosotros*", *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 1: 199-216.
- ____ (2001c), "Nietzsche en la Argentina entre 1880 y 1945: alusiones y citas en los márgenes", *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 1: 107-124.
- DEL MAZO, Gabriel (1926), *La reforma universitaria*, vol. 1 (Buenos Aires: Círculo Médico Argentino y Centro Estudiantes de Medicina).
- ELST, Barón José Van der (1947), *El último florecimiento de la Edad Media*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Ediciones Peuser).

1930

Suplente: José León Pagano

- I. La Estética en la filosofía antigua, en la filosofía moderna y en la filosofía contemporánea.
- II. Objeto y método en Estética. Intelectualismo y sensualismo. Estética e historia.
- III. Estética y arte. Origen y naturaleza del arte. Movimientos expresivos e imitativos en la obra de arte.
- IV. Sentimiento, estético; emoción estética; ideas estéticas. Las facultades creadoras.
- V. Los medios estéticos. Análisis y crítica de las ideas estéticas de Federico Nietzsche.

Bibliografía

- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España Historia de las ideas estéticas en España* [7 tomos., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912].
- X. M. Muxtoxi, *Histoire de l'esthétique française [1700-1900]*, [Paris: E. Champion 1920].
- M. Biles-Palevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine* [Paris: Félix Alcan, 1926]
- Ch. Lalo, *La estética experimental contemporánea [L'esthétique expérimentale contemporaine]*, Paris: Félix Alcan, 1887].
- Ch. Lalo, *Introducción a la estética [Introduction à l'esthétique]*, Paris: Armand Colin, 1912].
- Ch. Lalo, *Los sentimientos estéticos [Les sentiments esthétiques]*, Paris: Félix Alcan, 1910].
- Sully-Prudhomme, *[L]expression dans les beaux-arts: [application d'une théorie générale de l'expression à l'étude de l'artiste et des beaux-arts]*, Paris: Lemerre, 1898].
- J.-M. Guyau, *Los problemas de la estética contemporánea* [trad. J. M. Navarro de Palencia, Madrid: Fernando Fé, 1902].
- Ch. Cherfils, *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes* [Paris: A. Messein, 1909].

- [F. Mirabent], *La estética inglesa del siglo XVIII* [Barcelona: Cervantes, 1927]..
- [Th.] Ribot, *La psicología de los sentimientos*, [trad. R. Rubio, Madrid: Fernando Fé, 1900].
- V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant* [Paris: Vrin, 1927].
- A. de Gramont-Lesparre, *Essai sur le sentiment esthétique* [Paris: Félix Alcan, 1921].
- [E.] Marguery, *La obra de arte y la evolución [L'œuvre d'art et l'évolution]*, Paris: Félix Alcan, 1899].
- E. Souriau, *L'avenir de l'Esthétique: [essai sur l'objet d'une science nouvelle]*, [Paris: Félix Alcan, 1929].
- [L.] Bray, *[L]o bello: [ensayo acerca del origen y la evolución del sentimiento estético]*, [Madrid: Daniel Jorro, 1904].
- H., Delacroix, *Psychologie de l'art: [essai sur l'activité artistique]*, [Paris: Félix alcan, 1927].
- F. Nietzsche, *Obras completas [Werke]*, 11 vols., Leipzig: Alfred Kröner, 1923]
- Ch. Adler, *Nietzsche: sa vie et sa pensée* [5 vols., Paris: Bossard, 1920-28].

El profesor suplente señor José León Pagano desarrollará en su curso el siguiente tema: "Grecia en la estética del Renacimiento italiano".

REFERENCIAS

- ASCH, Scholem (1944), *El Nazareno*, traducción de Mariano Antonio Barrenechea (Buenos Aires: Editorial Claridad).
- BARRENECHEA, Mariano Antonio (1910), *Un pensador francés: Remy de Gourmont* (Buenos Aires: Nosotros).
- (1911), *Titta Ruffo: notas de psicología artística* (Buenos Aires: Música).
- (1915), *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Buenos Aires: Nosotros). [Publicado originalmente en *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires: t. XLIX, 1914, pp. 513-548 y t. L, 1915, pp. 47-101 y

2. EL PARALELISMO ENTRE EL IDEAL DEL *BÍOS PRAKTIKÓS* Y LA FUNCIÓN OCIOSA DE LA *MOUSIKÉ*: LA ACCIÓN COMO CONDICIÓN DE LA TEORÍA

A primera vista, no parece haber una correspondencia explícita entre los argumentos que Aristóteles esgrime en *Pol.* VII 1-3 y el programa de educación musical que diseña en *Pol.* VIII 3, 5-7. Sin embargo, existe un significativo punto de encuentro entre la peculiar naturaleza del *bíos praktikós*, al cual considera como la mejor forma de vida y la función más elevada y distintiva que le atribuye a la *mousiké* en el currículo ideal, esto es, la ociosa. Aunque el filósofo no emplea exactamente los mismos términos, es posible reconocer cierta similitud en el modo en que describe ambas cuestiones. En efecto, en *Pol.* VII 3 (1325b15-21) aclara que lo práctico no necesariamente es *para otros* (*pròs hetérous*, *Pol.* 1325b17) ni los pensamientos prácticos son solo aquellos que tienen en vista (*chárin*, *Pol.* 1325b b19) lo que resulta a partir de la acción, sino muchos más *los que tienen su propio fin* (*tàs autoteleís*, *Pol.* 1325b b20) y las contemplaciones y pensamientos que son *a causa de sí mismos* (*hautón héneken*, *Pol.* 1325b b20). Cuando en *Pol.* VIII 3 (1338a10-13) justifica la introducción de la *mousiké* en el programa educacional por su carácter ocioso, afirma que en el ocio en pasatiempos se aprende algo y se es educado y las cosas que son enseñadas y las que son aprendidas son *con vistas a sí mismas* (*heautón einai chárin*), mientras que las que son para el trabajo son necesarias y *con vistas a otros* (*chárin álloñ*). Tanto en la descripción de la vida mejor como en la de la función más alta de la *mousiké* se vislumbra el carácter reflexivo que, según Aristóteles, caracteriza a ambas, es decir, que no tienen otro propósito más allá de sí mismas. Tras esta proximidad aparentemente sutil, subyace la correspondencia ético-política y musical más profunda que, a mi entender, puede identificarse entre las preguntas planteadas al inicio de *Pol.* VII y el programa de educación musical desarrollado al final de *Pol.* VIII. En

efecto, el carácter *autotélico* y contemplativo del ideal del *bíos praktikós*, el cual presupone el ejercicio de la vida política se corresponde con la función distintivamente ociosa que Aristóteles le reconoce a la *mousiké*, la cual –como veremos– requiere del previo ejercicio de su función ética. Para comprender esta correlación es preciso aclarar, por un lado, qué es lo que el filósofo entiende por este ideal de vida y su vínculo con el *bíos politikós*, a la luz del diseño efectivo del mejor régimen y, por otro lado, elucidar la relación que existe entre la función más alta de la *mousiké* y su función ética.

Aristóteles asegura en *Pol.* VII 1 (1323a14-16) que la pregunta por el mejor régimen requiere responder, en primer lugar, aquella por la vida mejor. En su réplica a esta última apela al debate tradicional entre la vida política y la vida filosófica, estableciendo un rico y complejo contraste dialéctico entre los defensores de cada una de ellas (*Pol.* 1324a14-16; a29-32; a35-b5; 1325a16-34).¹⁵ Es importante advertir que la afirmación aristotélica del *bíos praktikós* como *bíos hairetátatos* debe ser comprendida en este contexto dialéctico, en especial, como respuesta frente a quienes elogian la inactividad (*Pol.* 1325a31-32). En tal sentido, lo que el filósofo pretende destacar es el carácter activo de la *eudaimonía*, a la cual concibe como una forma de *eu-pragía* (*Pol.* 1325b14-15). No obstante, la dimensión cognitiva que introduce al aludir a los pensamientos y contemplaciones que tienen su fin y su causa en sí mismas sugiere el carácter teórico de esta forma de vida. La redefinición y ampliación del sentido de *práxis* que propone resulta problemática, pues parecería tratarse de una suerte de *práxis* teórica. Aunque este concepto resulta paradójico e incluso aporético, lo que Aristóteles intenta destacar mediante esta jerarquía de la *práxis* es la superioridad de la acción no instrumental y de carácter reflexivo o interno, es decir, aquella cuyo propósito es

¹⁵ Al respecto, véase Suñol 2013: 300, n. 4.

ella misma y no los objetos externos (*Pol.* 1325b16-23). La analogía con la divinidad y el orden cósmico como modelos de la acción para sí (*Pol.* 1325b28-30) abona la idea de que se trata de un ideal contemplativo, lo cual podría respaldarse también en el reconocimiento de la supremacía de la razón teórica en la división del alma en *Pol.* VII 14 (1333a25-30) y la afirmación de la *philosophía* como virtud propia del ocio en *Pol.* VII 15 (1334a23).¹⁶ A pesar de estos indicios, la ambigüedad atraviesa todo el planteo aristotélico impidiendo hallar respuestas taxativas a cada uno de los interrogantes que surgen. A causa de ello, el ideal de la vida práctica/activa ha dado lugar a las más diversas interpretaciones, a punto tal que en la literatura académica no existe acuerdo ni siquiera respecto a cuál es el género de vida que el filósofo defiende. La mayoría de los intérpretes entienden que Aristóteles procura conciliar ambos *bíoi* y que propugna un ideal cultural amplio, pero también hay quienes sostienen que se trata de una forma estrictamente filosófica de vida. Algunos autores entienden que de ningún modo esta forma de vida incluye a la filosofía e incluso consideran que existe una completa oposición con su defensa de la vida contemplativa del final de la *EN*.¹⁷ Aristóteles no aclara en el pasaje de *Pol.* VII 3 qué actividades comprende el *bíos praktikós*¹⁸, si remite de manera exclusiva a la filosofía como modelo de actividad que no apunta más que a sí misma o si, de manera más general, refiere a otras actividades de esta naturaleza; tampoco explica cómo se vincula esta forma de vida con la política. A pesar de la ambigüedad que subyace a la descripción del ideal del *bíos praktikós* y de las muchas cuestiones que deja sin resolver el análisis aristotélico de las formas de vida, es innegable el hecho de que en el régimen ideal to-

dos los ciudadanos están comprometidos con el ejercicio de la vida política, gracias al régimen de alternancia. En definitiva, lo único que podemos afirmar con certeza es que para Aristóteles la vida más elegible no conlleva el retiro de la vida política¹⁹, antes bien presupone el ejercicio de las responsabilidades cívicas que atañen a todos los ciudadanos. En tal sentido, puede decirse que la vida política o más precisamente, la participación en las actividades políticas es condición de la vida práctica/activa y, por ende, de la *eudaimonía* (Suñol 2013: 42).

En su programa educativo, Aristóteles atribuye distintas funciones a la *mousiké*. En *Pol.* VIII 3 asegura que quienes desde un comienzo introdujeron esta disciplina en la educación, lo hicieron debido a su naturaleza ociosa y crítica el carácter hedonístico de su empleo contemporáneo (*Pol.* 1337b28-32). En tal sentido, aclara que la importancia pedagógica de la *mousiké* no reside en su carácter necesario ni en su utilidad, sino en que es un pasatiempo en el ocio, por lo cual solo está reservado para los hombres libres (*Pol.* 1338a14-24). Ciertamente, es este carácter ocioso el que la vincula con el fin último de la vida humana, esto es, la *eudaimonía*. Además, la *mousiké*, como toda actividad ociosa, conlleva cierta clase de aprendizaje y educación, cuyo objeto son las cosas que se realizan por sí mismas (*Pol.* 1338a9-12). Si bien el Estagirita no aclara cuál es específicamente, podemos suponer que al igual que el dibujo, que junto con sus empleos utilitarios también hace posible contemplar (*theoretikón*) la belleza de los cuerpos (*Pol.* 1338b1-2), cuando esta disciplina es empleada con vistas al ocio permite escuchar las bellas melodías y armonías. Asimismo, los pasajes homéricos que cita revelan que mediante este pasatiempo en el ocio no refiere a otra cosa, sino al regocijo que los hombres experimentan al escuchar al aedo en el marco de un

¹⁶ Sobre la primera cuestión, véase Suñol 2015: 59-60, n. 24; para la segunda, véase Suñol 2014: 313-14, n. 47 y 48.

¹⁷ Para un estado de la cuestión, véase Suñol 2014: 307-311.

¹⁸ Sobre la traducción del este término, véase Suñol 2014: 301, n. 7.

¹⁹ Idea que es ajena al pensamiento griego arcaico y clásico, véanse Demont 1990: 402-403 y Carter 1986: 173.

- A. Palcos, *El genio: [ensayo sobre su génesis, sus factores biológicos, psicológicos y sociales y sus funciones en la especie y en la sociedad]*, Buenos Aires: 2ª ed., M. Gliezer, 1926].
- A. Souriau, *L'imagination de l'artiste* [Paris: Hachette, 1901].
- F. Baldensperger, *La littérature: création. succès. durée* [Paris: Flammarion, 1919].
- L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme: [essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848]*, Paris: Renouard, 1914].
- Ch. Cherfils, *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes* [Paris: A. Messein, 1909].
- A. Petrucci, *El sentimiento de la belleza en el siglo XIX [Le sentiment de la beauté au XIX siècle]*, [Bruselas: Hayez, 1909].
- G. van Wetteer, *Le sentiment de la beauté et son évolution dans la peinture [et la sculpture] au XIX siècle* [Bruselas: Hayez, 1909].
- Ch. Albert, *Qu'est ce que l'art?* [Paris: Schleicher frères], L'Art, son sens et sa place dans la vie, [1909].
- P. Gaultier, *Le sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur* [Paris: Hachette, 1907].
- S. Paladon [sic], *L'art idéaliste et mystique* [Paris: Chamuel, 1894].
- P. Martino, *Le naturalisme français [1870-1895]*, [Paris: Armand Collin, 1923].
- L. Bouvier, *La bataille réaliste [1844-1857]*, [Paris: Fontemoig, 1913].
- F. Brunetière, *Le roman naturaliste* [Paris: Calmann Levy 1884].
- E. Zola, *La novela experimental* [Madrid: La España Moderna, 1882].
- R. de Gourmont, *Le chemin de velours: [nouvelles dissociations d'idées]*, [Paris: Crès, 1923].
- R. de Gourmont, *Disociations*, [Paris: Éditions du Siècle, 1925].
- [F.] Parmentier, *Histoire des lettres françaises de 1885 à 1914*, [Paris: Figuière, 1914].
- R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, [edición revisada y aumentada, Paris: Crès, 1925].
- P. Stapfer, *Questions esthétiques et religieuses*, [Paris: Félix Alcan, 1906].

El profesor suplente, señor José León Pagano, desarrollará en su curso el siguiente tema: "Grecia en la estética del Renacimiento italiano".

(Curso del profesor suplente [B.] Ventura Pessolano)

- I. Las últimas formas de la estética prekantiana.
- II. La filosofía de Kant en sus relaciones con la estética.
- III. Análisis y crítica de la estética kantiana.
 - A) Período precriticista.
 - B) Período criticista.

Bibliografía

- [L.] Kant, *Crítica del juicio*, trad. española [M. García] Morente, [Madrid: Suárez, 1914]. Primera parte y prólogo del traductor. La misma obra en la traducción italiana de [A.] Gargiulo, [*Crítica del giudizio*], Roma: Laterza, 1907].
- [I.] Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, [trad. A. Sánchez Rivero, Madrid: Calpe, 1919].
- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 tomos., Madrid: Est. Tip. Suc. de Rivadeneyra, 1896-1912], tomo IV, siglo XVIII. Introducción: tomo V, capítulo I y tomo VII, [pp.] 1-64.
- B. Croce, *Estética [come scienza dell'espressione e linguistica generale]*, [Milán: Sandron, 1902], [Parte segunda], cap[s]. IV-VIII.
- E. Boutroux, *La philosophie de Kant*, [Paris]: Vrin, Études d'histoire de la philosophie, [1926], cap. VIII.
- [Th.] Ruysen, Kant, [Paris]: [Félix] Alcan, 1926.
- [F.] Paulsen, *Kant*, trad. italiana [B.A.] Sesta, [Milán]: Sandron, [1914].
- O. Külpe, *Kant*, [trad. D. Mirall], [Barcelona]: Labor, [1929].
- V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant* [nueva edición, Paris: Vrin, 1927].
- [M. García] Morente, *La filosofía de Kant*, [Madrid:] Suárez, [1917], especialmente cap. VII.
- W. Windelband, *Storia della filosofia*, trad. italiana C. [Dentice] di Accadia, [Milán: Sandron, 1921], *passim*.
- H. Höffding, *Storia della filosofia [moderna]*, [2 vols.] trad. italiana V. Martinetti, [1926], vol. II, L. 7º.
- M. Souriau, *Le jugement réfléchissant dans la philosophie critique de Kant*, [Paris]: [Félix] Alcan, 1926.
- M. Souriau, *La fonction pratique de la finalité* [Paris]: [Félix] Alcan, [1928], cap. VII.

E. Burke, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas [acerca de lo sublime y lo bello [A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful]* [Londres: Thomas McLean, 1823].

F. Mirabent, *La estética inglesa del siglo XVIII* [Barcelona: Cervantes, 1927].

(Curso del profesor suplente)

Las últimas formas de la estética prekantiana

I. La corriente intelectualista en Alemania y Francia.

II. La tradición platónica: Ensayo de una estética objetiva: Winckelmann. Su influencia.

III. La estética del empirismo: Burke. Análisis de su obra.

Bibliografía

M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 vols., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912], tomo IV, siglo XVIII. *Introducción*, tomo V, [cap.] I.

[B.] Croce, *Problemi di estetica e contributi a la storia dell'estetica italiana* [Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1910], [cap.] VI.

B. Besanquet, *[A h]istory of aesthetics* [Londres: S. Sonnenschein & Co.; New York: Macmillan & Co., 1892].

Francisco Mirabent, *La estética inglesa del siglo XVIII*, [Barcelona: Cervantes, 1927], [cap.] III.

Alberto Macchino, *Il gusto letterario e le teorie estetiche in Italia* [Milán: Mondadori, 1924], [cap.] IX.

Madame de Staël, *De l'Allemagne*, [Paris: Flammarion, 1908, t. 1], [segunda parte, caps.] III y VI. [Tercera parte, caps.] I, V y VII-IX.

[A. W.] Schlegel, *Teoría e historia de las bellas artes*, traducción española de [J. García] Aldeguer [Madrid: La España Editorial, 1895], [caps.] I y II.

[A. W.] Schlegel, *Curso de literatura dramática [Cours de littérature dramatique]*, París: S/e, 1865], lección II.

[J. J.] Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens* [2 vols., trad. del alemán con notas históricas de diferentes autores, París: Gide, 1801] tomo I ("Préface de l'auteur" y "Mémoire sur la vie et les ouvrages de Winckelmann" [por] M. Huber).

[G. E.] Lessing, *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía* [trad. L. Casanovas, Valencia: Sempere, 1909].

[E.] Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [trad. del inglés E. Lagetie de Lavaïsse, París: Pichon, 1803] (Especialmente las cuatro primeras partes.)

1929

Suplente 1: B. Ventura Pessolano

Suplente 2: José León Pagano

I. Exposición y crítica de las principales corrientes estéticas, después de Kant hasta nuestros días.

II. Estética y arte.

III. Las facultades creadoras. El problema del genio.

IV. El arte como expresión de la vida individual y de la vida social.

V. Idealismo y realismo.

Bibliografía

M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, [7 vols., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912].

Muxtoixi, X. M., *Histoire de l'esthétique française [1700-1900]*, [Paris: E. Champion 1920].

M. Biles-Palevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine* [Paris: Félix Alcan, 1926].

Ch. Lalo, *La estética experimental contemporánea [L'esthétique expérimentale contemporaine]* [Paris: Félix Alcan, 1887].

Ch. Lalo, *Los sentimientos estéticos [Les sentiments esthétiques]*, París: Félix Alcan, 1910].

M. Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico* [trad. R. Rubio, Madrid: Fernando Fé, 1902].

H. Taine, *[Filosofía del arte]* [4 vols., trad. A. Cebrian, Madrid: Calpe, 1922].

L. Juglar, *Le style dans les arts* [Paris: Hachette, 1901].

L. Paschal, *Esthétique fondée sur la psychologie du génie* [Paris: Mercure de France, 1910].

banquete o festín (*Pol.* 1338a24-31). En definitiva, a lo largo de este capítulo el filósofo destaca que la *mousiké* es una actividad originariamente ociosa y que es el paradigma de la educación liberal y bella (*Pol.* 1338a30-32). Este modelo educativo centrado en el ocio requiere de un orden social en el que los trabajadores están excluidos de la ciudadanía y, por ende, no pueden aspirar a la vida mejor.

En *Pol.* VIII 5 introduce la triple distinción de los poderes y propósitos de la *mousiké*. En la primera enumeración que hace, asegura que esta puede apuntar al juego y al descanso o a la virtud o bien al pasatiempo y al intelecto (*Pol.* 1339a15-26). Aristóteles asegura que en su función lúdica, la *mousiké* es comparable al sueño, la bebida y la danza, es decir, las cosas placenteras que cesan las preocupaciones. En relación con el fin ético, traza una analogía con la gimnasia, pues asegura que así como esta lo hace con el cuerpo, la *mousiké* produce un carácter de determinada clase, al habituarlo para que disfrute correctamente. Respecto de su finalidad ociosa, se limita a señalar que contribuye en algo al pasatiempo y a la *phrónesis* (*Pol.* 1339a25-26). Aunque muchos intérpretes suelen traducir este término por prudencia o sabiduría práctica²⁰, parece más apropiado entenderlo en su sentido intelectual, refiriendo a una forma de discernimiento teórico, lo cual es acorde al carácter ocioso de esta función²¹.

Asimismo, el empleo del *ti* para calificar su contribución al ocio revela que este no se agota en la *mousiké* y que, probablemente, existen

²⁰ Por ejemplo, Depew (1991: 368), quien traduce el término por "sabiduría práctica". Santa Cruz y Crespo (2005) emplean la palabra "prudencia".

²¹ Entre quienes se inclinan por una comprensión intelectual del término, podemos mencionar a García Valdés (*Pol.* 1339a26) y Destrée (2013: 318), quienes hablan de "inteligencia". En su clásica edición comentada, Newman (1950: 360) emplea "aptitud intelectual". Por su parte, Kraut (1997: 139-140) en su indispensable comentario, traduce *phrónesis* por "sabiduría".

también otras actividades que contribuyen a él (*Pol.* 1339a25). El rechazo expreso de la función lúdica y de la ociosa para la educación de los jóvenes implica el tácito reconocimiento de que solo el empleo ético de la *mousiké* puede cumplir dicha función, lo cual es el principal argumento del capítulo. Cuando en *Pol.* 1339b13-14 enuncia nuevamente la triple distinción, invierte el orden de los dos primeros términos y admite que la *mousiké* apunta a cada uno de estos tres propósitos. Aunque en este capítulo el foco está puesto en su función ética, el énfasis en el carácter placentero de la *mousiké* revela que el placer acompaña todas las funciones, si bien de distinta forma en cada caso. En efecto, partiendo de la opinión común de que la *mousiké* es la más placentera de todas las cosas (*Pol.* 1339b21-23; 1340a2-5; 1340a14; 1340b16-17), establece, de manera tácita, una escala del placer que se corresponde con su valorización jerárquica de las tres funciones. Como vimos, la *mousiké* conlleva un placer natural que es común a algunos de los animales y a todos los hombres, independientemente de la condición de estos. En cambio, el placer que surge de su empleo lúdico, se origina en el descanso luego de las tensiones del trabajo (*Pol.* 1339b15-17; 36-38); por lo cual, esta función musical solo es propia de -lo que más adelante establece como- la clase vulgar de los espectadores, conformada por trabajadores manuales y asalariados (*Pol.* 1342a19-22). Por el contrario, la finalidad ética de la *mousiké* conlleva una forma virtuosa del placer, pues requiere disfrutar (*chairein*) correctamente. Asimismo, la naturaleza placentera de la *mousiké* es la que hace posible que sea el principal instrumento de enseñanza de los jóvenes, quienes rechazan todo lo que carece de placer (*Pol.* 1340b15-16). Respecto del placer que corresponde al empleo ocioso de esta disciplina, hemos visto que consiste en el disfrute de las bellas melodías, es decir, se trata de un placer de tipo estético, pues se fundamenta en ella misma.

La *mousiké* cumple una función ética fundamental, debido a que permite formar el carácter de los futuros ciudadanos, gracias a la influencia que ejerce en el carácter del alma mediante las emociones que despierta en los oyentes.²² Este poder simpático que Aristóteles atribuye a la *mousiké* se sustenta en el supuesto de que en las melodías y ritmos existen semejanzas con la verdadera naturaleza de los caracteres (*Pol.* 1340a39, 18-19). Esta era una idea común entre los griegos, la cual está presente en la teoría musical damoniana y, posteriormente, en la concepción musical platónica. La prehistoria de esta creencia se remonta al denominado principio homeopático *hómoion-homoío*, atestiguado en los escritos hipocráticos y, de manera general, en la filosofía presocrática (véase Woerther 2008: 93-94, 2002: 36 y 2007: 181). En este sentido, el propio Aristóteles sugiere que existe cierto origen común o parentesco (*suggéneia*) entre el alma y las armonías y los ritmos (*Pol.* 1340b17-18; *Poética* 1448b19-20). La naturaleza ética de la *mousiké* se fundamenta –según Aristóteles– en la singularidad de la percepción auditiva entre los sentidos, la cual permite establecer una semejanza directa con los caracteres y es universal.²³ Esta proximidad entre las emociones que suscita la *mousiké* y las que en verdad ocurren²⁴, sumado a su carácter placentero hacen de ella un instrumento pedagógico fundamental que permite enseñar la virtud a los jóvenes, mediante un proceso en el cual se habitúan a juzgar (*krinein*) y disfrutar (*chairein*) de los buenos caracteres y de las bellas acciones (*Pol.* 1340a14-18). Esto explica la importancia que para Aristóteles tiene determinar los instrumentos, las armonías y los ritmos que deben intervenir en la educación musical de los jóvenes y

cuáles deben ser excluidos. El hecho de que para la educación solo permita el empleo del dorio refleja que la educación musical apunta al equilibrio emocional de los jóvenes (*Pol.* 1340b3-4; 1342a29-30).²⁵ En tal sentido, la exclusión del *aulós*, entre los instrumentos²⁶, y del frigio, entre las armonías, debido a su carácter orgiástico y patético revela que el programa de educación musical apunta a evitar el descontrol emocional (*Pol.* 1341a18-b8; 1340b5; 1342a32-b12); de modo tal que los futuros ciudadanos cultiven la estabilidad y la valentía durante su juventud mediante el empleo exclusivo del dorio (*Pol.* 1342b12-16). Aristóteles reconoce la necesidad de purificar y curar las emociones que, en distinto grado, afectan a todos los hombres; razón por la cual no prohíbe el frigio ni, en general, todo aquello que propicie el entusiasmo (*Pol.* 1342a5-15), pero los limita a la edad adulta (*Pol.* 1340b20). Teniendo en cuenta las consideraciones que en *Pol.* VII 17 (1336b14-23) hace sobre la censura en la educación, es probable que circunscriba el empleo de este tipo de armonías extáticas a determinados ámbitos, como los templos de cierta clase de dioses y a la vida adulta, porque solo entonces la educación habrá hecho a los hombres *indemnes (apatheis)* al daño al que esos estados emocionales hubieran provocado en la infancia. De hecho, su programa musical incluye todas las armonías, incluso las desviadas y admite competencias y espectáculos también para los espectadores vulgares.

²² En el último párrafo de *Pol.* VIII 7, Aristóteles reconoce la adecuación de la armonía lidia para la edad infantil por tener orden y educación. Esto parece contradecir su énfasis en el empleo del dorio para la educación. Sin embargo, el filósofo reconoce la necesidad de aceptar las sugerencias de los especialistas en el tema (*Pol.* 1342a30-32), lo cual revela que puede haber otras armonías apropiadas para los niños. Sobre este punto, véase Kraut 1997: *ad* 1342b17-34.

²³ Aristóteles también excluye de su programa musical otros instrumentos como la citara y, en general, todos los instrumentos que requieren habilidad técnica para su ejecución y que, por ende, conducen a la vulgaridad.

Bibliografía (tan sólo algunas obras esenciales para el curso)

- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 vols., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912].
 Ch. Cherfils, *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes* [Paris: A. Messein, 1909].
 Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine* [Paris: Félix Alcan, 1887].
 G. Rensi, *La sepsi estetica* [Bolonía: Nicola Zanichelli, 1919].
 J.-M. Guyau, *Los problemas de la estética contemporánea* [trad. J. M. Navarro de Palencia, Madrid: Fernando Fé, 1902].
 A. Fouillée, *La moral, el arte y la religión según Guyau* [trad. R. Rubio, Madrid: Fernando Fé, 1902].
 H. Taine, *[Filosofía del arte]* [4 vols., trad. A. Cebrian, Madrid: Calpe, 1922].
 Sully-Prudhomme, *[L'expression dans les beaux-arts: [application d'une théorie générale de l'expression à l'étude de l'artiste et des beaux-arts],* [Paris: Lemerre, 1898].
 V. Cherbuliez, *El arte y la naturaleza [L'art et la nature]*, Paris: Hachette, 1892].
 E. Marguery, *La obra de arte y la evolución [L'œuvre d'art et l'évolution]* [Paris: Félix Alcan, 1899].
 H. Hennequin, *La crítica científica [La critique scientifique]*, Paris: Perrin, 1888].
 P. Lenoir, *Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art* [Paris: Quantin, 1889].
 C. Daly, "L'Esthétique, la science, l'art, l'histoire, leurs rapports", en *Revue d'architecture*, 5^a serie, XII, 3, 4, Paris [1885].
 Ch. E. Adam, *Essai sur le jugement esthétique*, Paris: [Hachette], 1885.
 E. Leclercq, *La beauté dans la nature et dans l'art*, [Bruselas: A.-N. Lebegue et Cie.] 1883.
 [E.] Verón, *Estética [L'Esthétique]*, Paris, S/e., 1883].
 [E.-G. Jouve, M. André, Ch. Forbes Montalembert y E. de Kératry], *Diccionario de Estética cristiana [Dictionnaire d'esthétique chrétienne, ou: Théorie du beau dans l'art chrétien]* (en la colección del abate Migne) [Paris: J.-P. Migne, 1856].
 S. Rocheblave, *L'art et le goût en France: [les arts et les lettres de 1600 à 1900]*, [Paris: Armand Colin, 1914].
 L. Juglar, *Le style dans les arts* [Paris: Hachette, 1901].
 A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France* [Paris: Hachette, 1906].

1928

Suplente: B. Ventura Pessolano

- I. El sentimiento estético. Teorías y discusiones.
- II. Distinción del sentimiento estético de los sentimientos del bien, de lo verdadero, de lo útil y de lo agradable.
- III. Origen y naturaleza del arte. Teorías y discusiones.
- IV. Principios de la imitación de Aristóteles. Clasificación de las artes.
- V. Las teorías subjetivas y objetivas sobre lo bello.
- VI. Lo bello natural y lo bello artístico.

Análisis y crítica de la obra de Edmund Burke: *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*.

Bibliografía

- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 vols., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912].
 [I.] Kant, *Crítica del juicio* [trad. M. García Morente, Madrid: Suárez, 1914].
 Aristóteles, *Retórica y [poética. [Rhétorique et poétique]*, Paris: Garnier freres, 1883)
 [Th.] Ribot, *La psicología de los sentimientos*, [trad. R. Rubio, Madrid: Fernando Fé, 1900].
 [H.] Spencer, *Psicología. Ensayos [Principios de psicología]*, trad. J. González Alonso, Madrid: La España moderna, S/d].
 [V.] Basch, *Ensayo crítico sobre la estética de Kant [Essai critique sur l'esthétique de Kant]*, Paris: Félix Alcan, 1896].
 Ch. Bénard, *La estética de Aristóteles [L'esthétique d'Aristote]*, Paris: A. Picard, 1887.]
 A. Gramont [de] Lespère, *Ensayo sobre el sentimiento estético [Essai sur le sentiment esthétique]*, Paris: Félix Alcan, 1921].
 Ch. Lalo, *Los sentimientos estéticos* [trad. D. Barnés, Madrid: Daniel Jorro, 1925].
 A. Rostagni, *Aristóteles y aristotelismo en la historia de la estética antigua [Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica, origini, significato, svolgimento della "Poetica"]*, Florencia: E. Ariani, 1921].

- R. Petrucci, *Le sentiment de la beauté au XIX^e siècle* [Bruselas: Hayez, 1909].
 H. Dusanze, *Les règles esthétiques et les lois du sentiment* [París: Félix Alcan, 1911].
 [H.] Taine, *Philosophie de l'art* [4 vols., París: Hachette, 1881].
 A. de Ridder [y] W. Desnna, *L'art en Grèce* [París: Renaissance du Livre, 1924].
 M. Beulé, *L'Acropole d'Athènes* [2 vols., París: Didot, 1853-54].
 [É.] Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce* [París: Germer Baillières, 1870].
 [P.] Gardner, *[The] principles of [G]reek art* [Nueva York: The Macmillan company, 1914].
 W. Deonna, *L'expression des sentiments dans l'art grec: [Les facteurs expressifs]*, París: Librairie, Rénouard H. Laurens, 1914].
 M. A. Barrenechea, *Historia estética de la música* [nueva edición ilustrada, Buenos Aires: Imprenta López, 1924].

1926

- I. El problema de lo bello. Sus soluciones subjetivistas y objetivistas.
 II. La belleza y el arte. Belleza natural y belleza artística.
 III. La obra de arte. Principio de la belleza artística y caracteres de la obra de arte.
 IV. Contenido y forma en la obra de arte. La expresión en el arte.
 V. Principios generales de la crítica artística.

Análisis y crítica de la obra del padre André: *Ensayo sobre lo bello* [Essai sur le beau, París: Ferra ainé, 1810].

Bibliografía (tan sólo algunas obras esenciales para el curso)

- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 vols., Madrid: Est. Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1896-1912].
 Ch. Cherfils, *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes* [París: A. Messein, 1909].
 Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine* [París: Félix Alcan, 1887].
 G. Rensi, *La scempi estetica* [Bolonía: Nicola Zanichelli, 1919].
 J.-M. Guyau, *Los problemas de la estética contemporánea* [trad. J. M. Navarro de Palencia, Madrid: Fernando Fé, 1902].

- A. Fouillée, *La moral, el arte y la religión según Guyau* [trad. R. Rubio, Madrid: Fernando Fé, 1902].
 H. Taine, *[Filosofía del arte]* [4 vols., trad. A. Cebrian, Madrid: Calpe, 1922].
 Sully-Prudhomme, *[L']expression dans les beaux-arts: [application d'une théorie générale de l'expression à l'étude de l'artiste et des beaux-arts]*, París : Lemerre, 1898].
 B. Croce, *Estética [como ciencia de la expresión y lingüística general]*, prólogo de M. de Unamuno, Madrid: Francisco Beltrán, 1926].
 V. Cherbuliez, *El arte y la naturaleza [L'art et la nature]*, París: Hachette, 1892].
 E. Marguery, *La obra de arte y la evolución [L'œuvre d'art et l'évolution]* [París: Félix Alcan, 1899].
 H. Hennequin, *La crítica científica* [París: Perrin, 1888].
 P. Lenoir, *Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art* [París: Quantin, 1889].
 C. Daly, "L'Esthétique, la science, l'art, l'histoire, leurs rapports", en *Revue d'architecture*, 5^a serie, XII, 3, 4, París [1885].
 Ch. E. Adam, *Essai sur le jugement esthétique*, París: [Hachette], 1885.
 E. Leclercq, *La beauté dans la nature et dans l'art*, [Bruselas: imp. A.-N. Le-bègue et Cie.] 1883.
 [E.] Verón, *Estética [L'Esthétique]*, París, S/e., 1883].
 [E.-G. Jouve, M. André, Ch. Forbes Montalembert y E. de Kératry], *Diccionario de Estética cristiana [Dictionnaire d'esthétique chrétienne, ou: Théorie du beau dans l'art chrétien]* (en la colección del abate Migne) [París: J.-P. Migne, 1856].

1927

1. Los problemas fundamentales de una estética científica.
2. La estética y las demás ciencias.
3. El problema de la clasificación de las artes.
4. La cuestión del estilo en las artes. Contenido y forma en la obra de arte.
5. La teoría del arte por el arte.
6. La escultura griega.

Aristóteles reitera en *Pol.* VIII 7 (1341b36-41) la triple división de los empleos de la *mousiké*. En esta formulación pueden observarse cambios significativos respecto de las dos anteriores, pues aquí introduce a la catarsis como una función diferenciada, a la cual no hace referencia en las enunciaciones previas y, sobre todo, parece identificar a la función ociosa con la relajación y el descanso cuando afirma: "tercero, para el pasatiempo, para el descanso y para la relajación de las tensiones". Resulta difícil explicar por qué el filósofo une, al menos en apariencia, la función más elevada de la *mousiké* con su propósito más bajo. Podría pensarse que, en realidad, propone cuatro funciones²⁷, pero el empleo de *triton* para enumerarlas sugiere que mantiene el esquema tripartito. De manera general, el estudio de las funciones de la *mousiké* no ha sido objeto de análisis sistemático por la erudición y pocos han sido los esfuerzos por resolver esta cuestión puntual. Solo, de manera reciente, Destrée ha procurado esclarecer esta dificultad, que parecería ser menor, pero que señala un punto crucial, "de hecho el núcleo mismo de la propuesta aristotélica cuando describe la felicidad perfecta, la cual solo una educación musical bien concebida puede hacer posible" (2017b: 37). El autor asegura que la referencia al ocio (*pròs diagogén*) es una glosa, por lo cual propone eliminarla del texto y, de este modo, evitar el problema filosófico que la identificación de la función ociosa con la lúdica conlleva, destacando la originalidad de la comprensión aristotélica de la *mousiké*. Aun si aceptamos que se trata de una adición posterior, restan varias cuestiones sin resolver como es la introducción de la función catártica y su relación con la función ética y, a su vez, la de esta última con la ociosa. También resulta extraño que siendo el ocio su propósito más importante apenas lo menciona en *Pol.* VIII 5-7. Más sorprendente aún resulta el hecho de que el Estagirita no precise

²⁷ Tal es lo que sugiere Kraut (1997: 209). Para un relevamiento de las distintas interpretaciones que se han dado, véase Destrée 2017b: 37-39.

cuáles son las melodías y los ritmos que corresponden a esta función. Aunque la indagación de cada una de estas cuestiones excede los límites del presente trabajo²⁸, me limitaré a aclarar algunos puntos que son indispensables para entender cómo se vincula la función ociosa con la ética.

En *Pol.* VIII 5 no menciona a la función catártica, sin embargo parecería estar subsumida en o formar parte de la función ética, tal como puede inferirse de la alusión al efecto emocional de las melodías de Olimpo o a partir de la referencia a la cólera en el listado de caracteres.²⁹ El primer indicio de diferenciación lo ofrece en *Política* VIII 6 a propósito de la prohibición del uso del *aulós* en la educación, cuando afirma la naturaleza orgiástica y no ética de este instrumento y, en conformidad, con ello reconoce que los espectáculos no siempre tienen como finalidad el aprendizaje, sino que hay algunos cuyo propósito es la purificación (*Pol.* 1341a21-25). Estas afirmaciones sugieren que existe una función musical de carácter catártico, la cual no puede ser incluida en la finalidad ética o pedagógica de la *mousiké*. En concordancia con estos indicios, hemos visto que en *Pol.* VIII 7 directamente establece a la catártica como una función expresamente diferenciada de la ética.³⁰ La estrecha y, a veces, superpuesta relación que existe entre ambas funciones revela la importancia que la *mousiké* tiene para el dominio de la emociones, el cual es condición para la virtud y forma parte del proceso de habituación que se requiere para

²⁸ Lo cual será objeto de un trabajo especialmente dedicado al estudio de las funciones musicales.

²⁹ Sobre este punto, véase Woerther 2008: 177, n. 132.

³⁰ Según Destrée (2017b: 39-40), Aristóteles no agrega a la catarsis como un nuevo objetivo musical, simplemente está reportando una división propuesta por los expertos, los cuales actualmente se denominan 'musicólogos'. Sin embargo, reconoce que el Estagirita adhiere a esta división. A su juicio, la catarsis sería parte de la relajación y no de la ética, tal como sostengo a continuación.

alcanzarla. Esta estrecha conexión sugiere la posibilidad de que la catártica sea considerada una función musical independiente de la ética en la vida adulta y una sub-función de esta en la juventud, puesto que la presupone. En efecto, los ciudadanos pueden purificar y curar las emociones extremas una vez que han alcanzado la vida adulta, pues ya han sido habituados a la moderación emocional durante su infancia. A la luz de ello, puede suponerse que el control emocional forma parte de la función ética durante la etapa del aprendizaje musical, mientras que la purificación emocional se constituye en una función independiente en la adultez. Ello explicaría la distinta consideración que Aristóteles hace de la función catártica en *Pol.* VIII 5-7.

Con respecto a la escasa atención que dedica a la función ociosa, el interés primariamente pedagógico que Aristóteles tiene en el último libro de la *Política* es, quizás, la causa por la cual su atención se focaliza en el empleo educativo de la *mousiké* en desmedro del propósito que considera más importante. Precisamente, uno de los principales problemas que se plantean en torno a la función ociosa reside en el hecho de que el filósofo nunca aclara cuáles son las melodías y armonías que le corresponden. En efecto, la triple división de las melodías en éticas, prácticas y entusiásticas que enuncia en *Pol.* VIII 7 (1341b32-34) no permite esclarecer esta cuestión, pues no es posible determinar con certeza cuáles son y a qué propósito sirven las melodías prácticas. El Estagirita admite que esta distinción no es propia y que la toma de algunos de sus colegas dedicados a investigar estas cuestiones, tal podría ser el caso de sus discípulos Teofrasto y, sobre todo, Aristóxeno (Kraut 1997: 206). A las melodías éticas, les atribuye la función educativa; mientras que reserva el uso de las otras dos a quienes escuchan a otros ejecutándolas (*Pol.* 1342a2-4). Respecto de las melodías entusiásticas asegura que sirven para la purificación y alivio placentero de las emociones, de modo que estas claramente

corresponden a la función catártica de la *mousiké* la cual –como vimos– introduce expresamente en este capítulo. En relación con las melodías prácticas resulta muy complejo establecer a qué función corresponden y en qué se diferencian de las melodías éticas. En este sentido, su propia denominación resulta problemática por cuanto que, en general, los intérpretes entienden que aluden a la acción, mientras que las educativas, al carácter; pero hay quien considera que estas aluden al mero movimiento.³¹ En todo caso, su comprensión está determinada por la función que se les atribuya. Si se mantiene el texto tal como ha sido transmitido por los manuscritos, la única alusión a las melodías prácticas es la que aparece cuando Aristóteles enuncia la división, lo cual sumado al hecho de que restringe su empleo a quienes escuchan, deja abierta la posibilidad de que dichas melodías se correspondan con la función ociosa.³² Sin embargo, resulta extraño que Aristóteles se limite a mencionarlas sin ofrecer ninguna otra descripción, centrando su interés exclusivamente en las melodías que despiertan las emociones. Debido a estas dificultades, muchos intérpretes aceptan la enmienda textual que reemplaza *tá kathartiká* por *tá praktiká* en *Pol.* 1342a15.³³ Conforme a esta edición del texto, el propósito de las melodías prácticas, a las cuales el filósofo caracteriza por producir un goce inofensivo, sería el descanso de los espectadores vulgares, a quienes alude inmediatamente a continuación (*Pol.* 1342a16-28). En consecuencia, ninguno de los tres tipos de melodías propuestos parece corresponder a la función ociosa de la *mousiké*, pues la finalidad de las melodías éticas es la educación y la

³¹ Para el primer caso véase, por ejemplo, Kraut 1997: 208; para el segundo, Destrée 2013: 318, n. 19 y 2017a: 13, n. 9.

³² Algunos de los intérpretes que se atienen a los manuscritos son: Newman 1950; Lord 1982: 132-134 y Kraut 1997: 208.

³³ La enmienda originalmente propuesta por Sauppe fue tomada, entre otros, por Ross en su edición de 1957 y, recientemente, por Destrée (2013: 318, n. 19, 2017a y 2017b).

1923

Problemas generales de la Estética

- I. Del método en estética.
- II. La estética como ciencia de lo bello. El problema de lo bello en la filosofía europea anterior a Kant.
- III. El problema de lo bello en Kant. Lectura y análisis de algunos trozos de la *Crítica del juicio*.
- IV. Las nuevas orientaciones de la estética en el siglo XIX. Taine, Guyau. El sentimentalismo de la escuela alemana.
- V. La estética como ciencia del arte. Estética y arqueología. Estética e historia. La evolución del arte.
- VI. El arte y la naturaleza. La belleza de la naturaleza y la belleza estética. Contrastes entre la naturaleza y el arte.
- VII. El sentimiento de la naturaleza en el arte antiguo. La arquitectura oriental. La estatuaria griega. Los templos griegos.
- VIII. El arte y la moral. Conflicto entre el arte y la moral. Antecedentes históricos. Importancia del problema. Lo normal y lo ideal en el arte y en la moral.
- IX. El arte y la vida. Los orígenes del arte. El arte y la religión. El arte y la política. El arte y el medio social.
- X. La crítica del arte. Objeto del juicio estético. La idea y la forma en arte. Crítica impresionista y crítica científica. Las leyes de la crítica.

Curso aplicado

- I. Estética de la música. Forma y contenido en música. Las grandes formas musicales. La evolución de la música.
- II. Orígenes del teatro clásico griego.

El desarrollo de la primera parte de este programa se hará, en todo lo que sea posible, en correlación con el curso de historia del arte del doctor Jorge Cabral.¹²

¹² Doctor en Filosofía y Letras, Cabral era profesor titular de la asignatura Historia del Arte desde 1923 y director desde 1924 del Gabinete de Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires (véase Cabral 1922; García y Schwartzman 2015: 52-53).

La bibliografía, para cada bolilla, se dará en clase, a medida del desarrollo del programa.

1925¹³

- I. Breve reseña de la historia de estética.
- II. Estética y psicología. Estética e historia. Estética y arqueología.
- III. La obra de arte. Belleza natural y belleza artística. La evolución del arte.
- IV. La arquitectura en Grecia.
- V. La música moderna.

Bibliografía

- M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [7 vols., Madrid: Est. Tip. Suc. de Rivadeneyra, 1896-1912].¹⁴
- Ch. Cherfils, *L'esthétique positiviste. Exposé d'ensemble d'après les textes* [Paris: A. Messein, 1909].
- Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine* [Paris: Félix Alcan, 1887].
- G. Rensi, *La scepsi estetica* [Bologna: Nicola Zanichelli, 1919].
- A. de Gramont-Lesparre, *Essai sur le sentiment esthétique* [Paris: Félix Alcan, 1921].
- Ch. Lalo, *Les sentiments esthétiques* [Paris: Félix Alcan, 1910].
- [J.-M.] Guyau, *L'art au point de vue sociologique* [1889, reed. Paris: Félix Alcan, 1923].
- G. Rageot, *La beauté. Essai d'esthétique historique* [Paris: Plon, 1924].
- G. Dubufe, *La valeur de l'art* [Paris: Flammarion, 1908].
- W. Deonna, *L'archéologie, son domaine, son but* [3 vols., Paris: Rénouard H. Laurens, 1912].
- W. Deonna, *Les lois et les rythmes dans l'art* [Paris: Flammarion, 1914].
- Ch. Albert, *Qu'est-ce que l'art? L'art, son sens et sa place dans la vie* [Paris: Schleicher frères, 1909].
- E. Marguery, *L'œuvre d'art et l'évolution* [Paris: Félix Alcan, 1899].
- W. Cherbulez, *L'art et la nature* [Paris: Hachette, 1892].
- A. Loisel, *L'expérience esthétique et l'idéal chrétien* [Paris: Bloud, 1909].

¹³ No se conserva el programa del curso de 1924.

¹⁴ Normalizamos, corregimos y completamos entre corchetes las referencias de todas las bibliografías citadas.

Barrenechea murió en Buenos Aires en 1949, tras haber publicado la mayoría de estos títulos, al igual que las reediciones ampliadas y corregidas de sus principales obras, en la Editorial Claridad, que exhibía en su catálogo los nombres de destacados intelectuales de la izquierda argentina, como Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta, con cuyas concepciones del arte y de la sociedad nunca comulgó. Defensor del liberalismo, al que consideraba fundado en el reconocimiento de la infinita diversidad humana, su sensibilidad ante la injusticia y la descomposición moral de las democracias capitalistas había terminado por convertirlo en un socialista sin partido, como él mismo retrató a su admirado H. G. Wells en el prólogo de su propia traducción de *El nuevo orden del mundo* (1940).

Si Wells, como decía Barrenechea, había llegado al socialismo a través de Platón, él mismo lo había hecho a través de Nietzsche, que le permitió comprender desde su juventud “el origen de todas las idolatrías y de todos los cultos”, el hecho de que “para soportar la vida” el ser humano necesita siempre “crear en algo”, forjarse ilusiones y esperanzas, crear ficciones tan poderosas como la belleza y la verdad, como el heroísmo y la virtud (Barrenechea 1947: 29). A la espera de una aurora que presentía muy lejana, su socialismo no fue científico ni utópico, sino lúcida y terrenalmente agnóstico, consciente de la enorme dificultad que, según sus propias palabras, suponía “resolver de inmediato los problemas angustiosos que el nihilismo contemporáneo impone a toda inteligencia meditativa y libre” (Barrenechea 1922: 282).

CURSOS DE ESTÉTICA

1922

I. *Problemas generales de la Estética*

1. La cuestión del método en Estética.
2. El problema del valor.
3. Objetivismo y subjetivismo. Qué puede ser la Estética.

II. *Exposición y crítica de las teorías más importantes sobre lo bello*

4. La teoría naturalista.
5. La teoría del juego.
6. Las teorías sociológicas de la escuela francesa
7. El sentimentalismo de la escuela alemana.

III. *El arte*

8. Los principios del arte.
9. El arte y el medio.
10. La evolución del arte.
11. Los fines del arte.
12. La crítica estética.

IV. *Curso aplicado*

1. El teatro antiguo.
2. La obra de W. A. Mozart.

Nota: La bibliografía será dada en clase.

de las entusiásticas es cierta purificación y curación emocional, mientras que el propósito de las prácticas es el descanso de los trabajadores manuales y asalariados. En tal sentido, resulta sugestiva la explicación ofrecida por Destrée (2017b: 40), quien atribuye este silencio sobre el ocio al hecho de que Aristóteles toma esta clasificación de sus antecesores. Teniendo en cuenta que el filósofo no propone ningún otro tipo de melodía, el autor asegura que las de carácter ético –esto es, el dorio y, probablemente, el hipodorio o el lidio– son las únicas que pueden corresponder a la función ociosa (2017a: 13-16). La hipótesis de Destrée (2013: 318) sobre la correspondencia fáctica de la *mousiké* destinada a la educación y aquella reservada al ocio es razonable y encuentra sustento en el programa educativo musical aristotélico, siempre y cuando se acepte la enmienda textual antes referida. En efecto, si el propósito de la educación musical es que los ciudadanos de adultos sean capaces de juzgar y disfrutar de las bellas melodías, es necesario que estos hayan aprendido a ejecutar dichas melodías en su juventud. En consecuencia, se trata de la misma clase de *mousiké*, lo que difiere es el modo y el propósito con el cual se la emplea así como la forma en que se disfruta, según la función que cumpla en cada caso. Cuando la *mousiké* es empleada con una finalidad ética, es ejecutada por jóvenes que gozan emocionalmente al ser habituados en la virtud, pero si es utilizada para el ocio, se trata de adultos oyentes, que disfrutaban intelectualmente de la *mousiké* sin ninguna otra finalidad que ella misma juzgando, quizás, el orden, la simetría y la definición de las melodías y armonías, lo cual solo es posible gracias a la educación que han recibido en su juventud.³⁴

Debido al carácter inconcluso del *Pol.* VIII y, sobre todo, a la imprecisión del propio Aristóteles, quien reconoce el carácter esquemático

³⁴ Sigo en este punto a Destrée (2017a: 20), quien recoge la definición de belleza que Aristóteles ofrece en *Met.* 1078a36-b1.

de su análisis y delega la investigación exacta de cada una de estas cuestiones a sus colegas dedicados al tema y a los músicos contemporáneos (*Pol.* 1341b30-32), no es posible responder con certeza cuáles son las melodías y las armonías prácticas, y lo que es más importante aún, cuáles son las que corresponde al empleo ocioso de la *mousiké*. A pesar del carácter necesariamente conjetural de las explicaciones que pueden ofrecerse sobre estas cuestiones, el filósofo no deja dudas respecto a que la función ética de la *mousiké* es condición para el ejercicio de su finalidad ociosa, pues –como vimos en la primera parte del trabajo– es preciso haber sido educado, esto es, habituado en la virtud musical durante la juventud mediante la ejecución de los instrumentos y del canto, para que en la vida adulta los ciudadanos sean capaces de juzgar la belleza de la *mousiké* escuchándola de manera contemplativa, esto es, *qua mousiké*.

Luego de haber analizado el ideal aristotélico del *bíos praktikós* y las distintas funciones que el filósofo le atribuye a la *mousiké*, en particular, el vínculo que necesariamente conecta a su propósito ético y ocioso, podemos establecer algunas correspondencias entre ambas cuestiones. En primer lugar, cabe señalar que tanto la mejor forma de vida como la función musical más alta se caracterizan por su carácter no instrumental y reflexivo, el cual es propio de la actividad teórica. A pesar de ello, puede observarse que tanto la mejor forma de vida como la función musical más importante están inseparablemente ligadas a su dimensión práctica, la cual en ambos casos es condición para lograr su finalidad más alta. Dicho en otros términos, así como el ideal de la vida más elegible es un modo de vida teórica que presupone la vida política, así también la función ociosa de la *mousiké* implica el aprendizaje musical y requiere haber sido habituado en la virtud mediante la ejecución, es decir, la función ética. A mi juicio, esta es la correspondencia más importante que puede establecerse

entre el ideal aristotélico de vida y su programa de educación musical.

3. CONCLUSIONES

Luego de analizar los puntos de concordancia que existen entre el mejor régimen, el ideal de vida y el programa de educación musical, es importante destacar que estas correspondencias no refieren a un mero paralelismo conceptual, sino que también revelan la relación inseparable que tienen entre sí estos aspectos del pensamiento aristotélico, pues a lo largo del trabajo hemos visto que la enseñanza musical es condición necesaria para la formación de los futuros ciudadanos del mejor régimen. El empleo ocioso de la *mousiké* por parte de los ciudadanos, el cual presupone que estos han sido habituados a la virtud mediante su uso ético, forma parte de la vida dichosa y feliz. Al ser una actividad cuyo único propósito es gozar de las bellas melodías se ajusta al tipo de *práxis* que caracteriza al *bíos praktikós*, esto es, una forma de acción cuyo propósito no es externo, sino la actividad misma. A la luz de ello, puede pensarse –como lo hace Destrée (2013: 316)– que las dos funciones más importantes de la *mousiké*, esto es, la ética y la ociosa, son “co-extensivas” con las dos formas de vida que tradicionalmente eran consideradas antagónicas, es decir, la vida política y la vida filosófica, a las cuales Aristóteles presenta en su reconstrucción del debate sobre los *bíos*. Sin embargo, el ideal aristotélico de vida, con su expresa redefinición de la *práxis*, presupone el cumplimiento de las responsabilidades cívicas y, en tal sentido, el ejercicio, al menos provisorio, de la vida política. Por esta razón, entiendo –a diferencia de Destrée– que ambas funciones musicales se hallan conjugadas en el *bíos hairetótatos* aristotélico.

Más allá de todas de las incertidumbres y las dificultades textuales que plantea el estudio de los dos últimos libros de la *Política*, no hay

dudas de que la *mousiké* es parte esencial de la respuesta a las preguntas ético-políticas fundamentales por el régimen y la vida mejor que el filósofo plantea al inicio, pues no es posible vivir la vida más elegible ni tampoco construir un régimen político ideal, si la educación de los ciudadanos no comprende el ejercicio de las distintas funciones musicales. Dicho en otros términos, la *mousiké* es condición para la vida mejor en el mejor régimen.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1950), *The Politics of Aristotle, 3. Two essays. Book III, IV, and V*, with an introduction, two prefatory essays and notes critical and explanatory by William Lambert Newmann (Oxford: Clarendon).
- ____ (1957), *Politics*, edited by Sir William David Ross (Oxford: Clarendon Press).
- ____ (1988), *Política*, introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés (Madrid: Gredos).
- ____ (1994), *Ética a Nicómaco*, introducción, traducción y notas de María Araujo y Julián Marías (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales).
- ____ (1997), *Aristotle. Politics. Books VII and VIII*, traducción y comentario de Richard Kraut (Oxford: Clarendon Press).
- ____ (2005), *Política*, introducción, traducción y notas de María Isabel Santa Cruz y María Inés Crespo (Buenos Aires: Losada).
- BENATOUIL, Thomas (2011), “Choisir le labeur en vue du loisir: une analyse de *Politiques*, VII, 14”, en Bermon, Laurand y Terrel (2011: 155-176).
- BERMON, Emmanuel, LAURAND, Valéry y TERREL Jean (eds.) (2011), *“Politique” d’Aristote: Famille, régimes, éducation* (Pessac: Presses universitaires de Bordeaux).
- CARTER, Lynn (1986), *The Quiet Athenian* (Oxford: Clarendon Press).
- D’ANGOUR, Armand y PHILIPS, Thomas (eds.) (2017), *Music, Texts, and Culture in Ancient Greece* (Oxford: Oxford University Press). [En prensa].
- DEMONTE, Paul (1990), *La cité grecque archaïque et classique et l’idéal de tranquillité* (Paris: Belles Lettres).

cederlo en la titularidad de la cátedra.¹⁰ La incorporación de estos “Profesores suplentes” renovó no sólo la dinámica de la materia, sino también sus contenidos y metodología de trabajo. En el primer año de colaboración, Barrenechea se concentró en la *Poética* de Aristóteles y la *Crítica del Juicio* de Kant, partiendo respectivamente de las interpretaciones de Charles Bénard y Victor Basch, y consagró una unidad completa al “análisis y comentario” de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) de Edmund Burke, trabajando sobre el original inglés. En el curso complementario, Pessolano examinó “las últimas formas de la estética prekantiana”, desde las corrientes empiristas y racionalistas hasta Alexander G. Baumgarten y Gottfried Ephraim Lessing. La bibliografía comprendió, además del estudio del filósofo catalán Francisco Miraben sobre la estética inglesa del siglo XVIII, capítulos de Benedetto Croce y Bernard Bosanquet sobre la historia de la estética y la problemática del gusto.

El programa de 1929 se dividió en tres partes, cada una a cargo de un docente distinto. Barrenechea abordó el análisis de “las principales corrientes estéticas alemanas después Kant” y discutió, entre otros tópicos, la naturaleza de las facultades creadoras y el problema del arte como expresión de la vida individual y colectiva. Pagano se ocupó de la herencia de Grecia en la estética del Renacimiento italiano y Pessolano de la distinción entre el “período precrítico” y el “período criticista” de la estética kantiana, incorporando en la bibliografía secundaria trabajos de Émile Boutroux, Manuel García Morente,

¹⁰ Pessolano dirigía la *Revista de la Universidad*, donde había dado a conocer, en 1924, un trabajo sobre la estética de Kant. Publicó *La estética de la proyección sentimental. Introducción histórica y psicológica a su problemática* (1933) y fue profesor titular de Estética hasta 1941. Para una síntesis de sus ideas estéticas, véase Sagui 197. Sobre la trayectoria de Pagano como esteta, crítico historiador de arte, remitimos a Ibarlucía y Zingoni 2008.

Oswald Kulpe, Friedrich Paulsen, Théodore Ruysen y Michel Souriau. El curso de 1930, el último bajo la titularidad de Barrenechea, contó con una unidad dedicada exclusivamente al “análisis y crítica de las ideas estéticas de Federico Nietzsche”, que tomaba como obra de referencia la gran biografía de Charles Andler, cuyo tomo final todavía no se había publicado en Francia.

En 1931, tras la caída de Hipólito Yrigoyen, cuyo gobierno juzgaba conservador y demagógico, Barrenechea abandonó la vida académica para abrazar la carrera diplomática y cumplir funciones en las embajadas argentinas en Bolivia, Gran Bretaña, México y Estados Unidos (Sienra 1941). Escribió *El advenimiento de las masas* (1934), análisis filosófico de las concepciones de los movimientos sociales europeos, *La muerte de la Revolución* (1936), minuciosa reconstrucción novelada del ascenso y caída de Robespierre, y *Argentinos en Londres* (1947), testimonio en primera persona de la crisis moral y política mundial ante el avance incontenible de Hitler.¹¹ Tradujo *Goliath: la marcha del fascismo* (1939) de Giuseppe Antonio Borgese, *Europa y el problema alemán* (1939) de Friedrich Wilhelm Foerster, *Gómez, tirano de los Andes* (1940) y *Bolívar, el hombre de la gloria* (1942) de Thomas Rourke, *Vida de San Francisco de Asís. El santo pagano* (1943) de Paul Sabatier, *La religión de la música y los héroes de la orquesta* (1943) de Camille Mauclair, *El Nazareno* (1944) de Scholem Asch, *Manifiesto democrático* (1945) y *Anatomía de la paz* (1946) de Emery Reves y *El último florecimiento de la Edad Media* (1947) de Joseph van der Elst.

¹¹ Entre otros textos, el libro incluía un capítulo titulado “Carlyle, Nietzsche y nuestro tiempo”, diálogo con Luciano Gorostiaga y Enrique Villarreal sobre el sentido auténtico del heroísmo, publicado en varios artículos de *La Nación* (Barrenechea 1947: pp. 109-136).

La aparición de este último libro coincidió con el inicio de sus cursos de Estética en Facultad de Filosofía y Letras, cuyos programas completos ofrecemos en las siguientes páginas. Entre 1922 y 1923, Barrenechea discutió la “estética integral” o “científica” de Charles Lalo y el subjetivismo valorativo del filósofo italiano Giuseppe Rensi. Basándose sobre todo en las historias de la estética de Marcelino Menéndez y Pelayo y Gaston Rageot, expuso las “teorías más importantes sobre lo bello” y analizó, entre otros tópicos, la *Crítica del juicio*, la estética positivista francesa (Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau, Gabriel Séailles, Eugène Véron) y la teoría de la *Einführung* (Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Theodor Lipps, Johannes Volkelt). Los temas de *Historia estética de la música* fueron encauzados a través de un par de cursos aplicados, complementarios del principal, que estuvieron consagrados a los orígenes de la tragedia griega, Wolfgang Amadeus Mozart y los conceptos fundamentales de la estética de la música.

A partir de 1925, Barrenechea difundió el análisis de la “personalidad creadora” de León Paschal y las tesis de Paul Souriau sobre la imaginación artística, junto con las investigaciones psicológicas de Alfredo Falcos sobre el genio. Abordó “el conflicto entre el arte y la moral”, discutiendo la doctrina de *l'art pour l'art* expuesta por Albert Cassagne, las concepciones realistas discutidas por Émile Bouvier y Paul Lenoir y la polémica sobre el naturalismo entre Émile Zola y el crítico católico Ferdinand Brunetière. Los trabajos de Armand Loisel y Paul Stapfer sirvieron de marco para el tratamiento de las relaciones entre arte y religión. Georg van Wetter, Léon Rosenthal y Raphaël Petrucci fueron las fuentes principales para el estudio de la historia de la pintura, mientras que Victor Cherbuliez, Guillaume Dubufe, Henri Dusanze, Armand de Gramont-Lesparre, Louis Juglar y Ernst Marguery lo fueron para las diferencias entre belleza natural y belleza artística, el objeto del juicio estético y la crítica de arte.

Las referencias en la bibliografía a trabajos históricos y filológicos de Waldemar Deonna, profesor de la Universidad de Ginebra, refleja el interés creciente de Barrenechea por el análisis de la cultura, plasmado en su exquisito *Niccolò de' Niccoli, humanista* (1925), viaje a la Italia de la Edad Media a través de la figura del gran sabio florentino, a quien consideraba uno de los escasos cien hombres que, según la frase de Nietzsche, “llevaron sobre sus espaldas la obra civilizadora del Renacimiento” (30).⁷ Por otra parte, tanto la atención puesta en “el sentimiento de la naturaleza en la antigüedad” y “la estatuaria griega” como la inclusión explícita, en el programa de 1928, de una bolilla sobre la “Estética objetiva” de Johann Joachim Winckelmann y “su influencia”, hablan de sus propias exploraciones filosóficas. En su biografía intelectual *Winckelmann o la estética*, publicada en 1930 por la Universidad de Buenos Aires, el autor de *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) e *Historia del arte en la antigüedad* (1764) sería presentado por Barrenechea como “el precursor de la Estética verdaderamente científica” que él mismo profesaba (Barrenechea 1930: 7).⁸

Tras publicar *Excelencia y miseria de la inteligencia* (1927), una feroz crítica del papel de los intelectuales a lo largo de la historia, que suscitó airadas réplicas a derecha e izquierda del espectro político argentino,⁹ Barrenechea empezó a dedicar cada vez más tiempo a su tarea como publicista. De 1928 a 1930 fue secundado en el dictado de Estética por José León Pagano y B. Ventura Pessolano, que habría de su-

⁷ Este libro también fue reeditado por Claridad, en 1938, con el título *Florenza en la Edad Media*.

⁸ Claridad reeditó asimismo este libro, en 1939, con el título *Winckelmann: su vida y sus ideas*.

⁹ Véase César E. Pico (1928) y Julio Fingerit (1928).

- ____ (1993), “Le loisir (scholè) dans la *Politique* d’Aristote”, en Tordesillas y Aubenque (1993: 209-230).
- DEPEW, David (1991), “Politics, Music and Contemplation in Aristotle’s Ideal State”, en Keyt y Miller (1991: 346-80).
- DESLAURIERS, Marguerite y DESTREE, Pierre (eds.) (2013), *The Cambridge Companion to Aristotle’s Politics* (Cambridge: Cambridge University Press).
- DESTREE, Pierre (2013), “Education, leisure, and politics”, en Deslauriers y Destrée (2013: 301-323).
- ____ (2017a), “Aristotle on Music for Leisure”, en D’Angour y Philips (2017). Material inédito cedido por el autor.
- ____ (2017b), “Aristotle and Musicologists on Three Functions of Music. A note on *Pol.* 8, 1341b401”, *Greek and Roman Musical Studies*, 5: 35-42.
- DESTREE, Pierre y MURRAY, Penelope (eds.) (2015), *A companion to Ancient Aesthetics* (Oxford: Wiley-Blackwell).
- FORD, Andrew (2004), “Catharsis: The Power of Music in Aristotle’s *Politics*”, en Murray y Wilson (2004: 309-336).
- GUARIGLIA, Osvaldo (1992), *Ética y Política según Aristóteles*, vol. 2 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).
- HALLIWELL, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press).
- KEYT, David y MILLER, Fred D. (eds.) (1991), *A Companion to Aristotle’s Politics* (Oxford/Cambridge: Blackwell).
- KONSTAN, David (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks* (Toronto: University of Toronto Press).
- LORD, Carnes (1978), “Politics and Philosophy in Aristotle’s *Politics*”, *Hermes*, CVI: 336-357.
- ____ (1982), *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle* (Ithaca/London: Cornell University Press).
- MALHOMME, Florence (ed.) (2002), *Musica Rhetoricians: Actes du colloque tenu en Sorbonne les 29 et 30 mars 2000* (Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne).
- MURRAY, Penelope y WILSON, Peter (eds.) (2004), *Music and the Muses. The culture of ‘mousikè’ in the Classical Athenian City* (Oxford: Oxford University Press).

- NIGHTINGALE, Andrea Wilson (1996), “Aristotle on the ‘Liberal’ and ‘Illiberal’ Arts”, *Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy*, 12, 1: 29-58.
- NUSSBAUM, Martha (2001), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ROCCONI, Eleonora (2015), “Music and Dance in Greece and Rome”, en Destrée y Murray (2015: 81-93).
- SOLMSEN, Friedrich (1964), “Leisure and play in Aristotle’s Ideal State”, *Rheinisches Museum für Philologie*, CVII, 3: 193-220.
- SUÑOL, Viviana (2013), “La discusión aristotélica sobre los modos de vida. El contraste entre el *bíos thegretikós* en *Ética a Nicómaco* X 7-8 y el *bíos praktikós* en *Política* VII 3”, *Tópicos*, 45: 9-47.
- ____ (2014), “La mejor forma de vida en el régimen político ideal de Aristóteles”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 31 (2): 297-322.
- ____ (2015), “La educación como fundamento del (mejor) régimen político en Aristóteles”, *Endoxa: Series Filosóficas*, 36: 53-76.
- TACHIBANA, Koji (2012), “How Aristotle’s Theory of Education Has Been Studied in Our Century”, *Studia Classica*, 3: 21-67.
- TORDESILLAS, Alonso y AUBENQUE, Pierre (eds.) (1993), *Aristote politique. Etudes sur la Politique d’Aristote* (Paris, PUF).
- VERNANT, Jean Paul (ed.) (1968), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne* (Paris/La Haye: Mouton).
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1968), “La tradition de l’hoplite athénien”, en Vernant (1968: 161-181).
- WOERTHER, Frédéric (2002), “Education par la musique et persuasion rhétorique chez Aristote: l’ethos dans la *Rhétorique* et dans les *Politiques* (VIII, 5)”, en Malhomme (2002: 21-36).
- ____ (2007), *L’ethos aristotélicien. Genèse d’une notion rhétorique* (Paris: Vrin).
- ____ (2008), “Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character”, *Classical Quarterly*, 58, 1: 89-103.

PARA LOS SENTIDOS Y EL ESPÍRITU
El lugar de la sensibilidad en los debates sobre la finalidad
de la Pintura en la Academia Real Francesa

Cécile Michaud

ción y objeto de varias reediciones durante la primera mitad del siglo XX. Este ensayo de “Estética musical” o “historia razonada de la música”, según la elucidación metodológica de Barrenechea, tenía como principal finalidad seguir las “transformaciones materiales” de esta práctica artística, “establecer sus múltiples relaciones de generación” y determinar cómo las formas se han constituido y evolucionado, han dado de sí, sucesivamente, todo lo que podían dar para agotarse, decaer, o cuajar en un género o forma nueva, según los dictados imperiosos de la sensibilidad de las épocas en que aquellos cambios se producen (Barrenechea 1918: 21, 49, 73-74).

De una extensión de alrededor de quinientas páginas, la obra comprendía una parte analítica y otra histórica. La primera estaba dedicada a examinar, entre otros temas, la definición de obra de arte, el gusto y la emoción estética, la relación entre valores estéticos y valores biológicos, el carácter objetivo o subjetivo de la belleza musical, la expresión y el genio, la naturaleza del sonido, las nociones de tiempo, ritmo y melodía, la unidad de la forma musical, la función de la crítica y el progreso artístico. La segunda parte se dividía a su vez en dos grandes capítulos: “La música antigua” (el drama musical griego, el canto gregoriano, el nacimiento del contrapunto y la armonía y la significación histórica de Monteverdi) y “La música en los tiempos modernos y contemporáneos” (el origen vocal de la música instrumental europea, Bach, la evolución de las diversas formas musicales, la *opera buffa*, la obra melodramática de Mozart, Hady, Händel, el “poema sinfónico” romántico y la *Gesamtkunstwerk* de Wagner).

En 1916, Barrenechea comenzó a desempeñarse como profesor de Historia de la Civilización en el Colegio Nacional “Juan Martín de Pueyrredón” y, en los años siguientes, dio a conocer su *Manual de historia de las civilizaciones: Grecia, Roma, Oriente, Edad Media, Edad Moderna* (1920-23, 1924), obra en cinco volúmenes compuesta

de acuerdo con los programas de enseñanza media vigentes.⁶ En 1919, junto con su amigo Ricardo A. Paz, fundó la revista *La Palabra* y, dos años más tarde, publicó *Un idealismo estético: la filosofía de Jules Gaultier*, una exposición de la tesis del pensador francés, autor de *Le Bovarysme* (1892) y *Les raisons de l'idéalisme* (1906), sobre la sustitución de la idea moral por la estética como principio metafísico de explicación de la existencia. El volumen comprendía otros dos trabajos: “El arte y el espíritu rusos”, tema recurrente en las meditaciones de Barrenechea, y “Del método en estética”, donde defendía el “método histórico-descriptivo” aplicado en *Historia estética de la música*, argumentando que la estética no podía ser sino una “filosofía de la historia científica del arte, el coronamiento teórico de la investigación histórica y el análisis crítico” (Barrenechea 1921: 173).

En *El escepticismo contemporáneo* (1922), su siguiente libro, Barrenechea reunió cinco estudios, tres publicados previamente y dos inéditos, que exploraban distintos aspectos de la propagación del nihilismo: una nueva versión de su ensayo sobre Rémy de Gourmont, “Fiodor Dostoiewsky y el espíritu ruso”, “Las tendencias culturales de Nietzsche”, “El pensamiento de Max Stirner” y “Esbozo de una teoría del escepticismo”. El ensayo que cerraba el volumen anunciaba un giro en el curso de su pensamiento: la negación de toda creencia moral, política y religiosa en la que se encontraba sumida la “civilización burguesa” era confrontada con el “sindicalismo revolucionario” de Georges Sorel, cuya filosofía –escribía Barrenechea– no arrancaba “de las nubes platónicas de un teísmo absurdo, sino de las entrañas mismas de esta vida terrena, para afirmarla, para exaltarla, para ennoblecerla, para hacerla más real y mejor” (269).

⁶ Los tres primeros tomos fueron escritos en colaboración con José Bernabé Rúa.

Su descubrimiento de Nietzsche, según contó, fue un “artículo necrológico” aparecido hacia 1900 en la revista *La Ilustración Española y Americana* que recibía su madre (1947: 23). Movido por una impresión profunda, escribió a Elisabeth Förster-Nietzsche, que había creado en Weimar el *Archivo Nietzsche*, pidiéndole asesoramiento para investigar sobre la obra de su hermano. Ella le respondió aconsejándole que, en Buenos Aires, estudiara alemán con Walter Hauf, profesor de la *Germania Schule* y autor de una tesis doctoral sobre Nietzsche y el pesimismo en la Universidad de Heidelberg, que estaba casado con una prima de Nietzsche. Con él leyó y discutió a fondo la obra del filósofo alemán y tradujo *El crepúsculo de los ídolos*. Paralelamente, tomó cursos de Metafísica y Gnoseología en la Facultad de Filosofía y Letras con el propósito de “sistematizar y profundizar” sus conocimientos filosóficos, “como lo exigía el cabal estudio de Nietzsche” (24).

En 1911 visitó el *Archivo Nietzsche* y, a su regreso a la Argentina, emprendió la escritura de su *Ensayo sobre Federico Nietzsche*, que apareció entre mediados de 1914 y comienzos de 1915 en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, que dirigía Estanislao S. Zeballos. El trabajo rápidamente se editó como libro con el sello de la revista *Notros* y fue reimpreso en Madrid, en la Biblioteca Andrés Bello de la Editorial América, con dos textos complementarios. La obra consagró a Barrenechea como intérprete de Nietzsche en el mundo hispanoparlante.⁴ Con un gran despliegue de fuentes y bibliografía secundaria en alemán, francés e italiano, su objetivo era “extraer la auténtica vida de Nietzsche de sus propios textos, “reconstruirla y dar una idea cabal” de su filosofía, evitando toda sistematización ajena a ella (Barrenechea 1915: 35). Inspirándose en las biografías de Henri

⁴ En 1941, el libro fue reeditado por la Editorial Claridad con el título *Federico Nietzsche: su vida y su obra*,

Lichtenberger y Francesco Orestano, recorría los escritos de juventud y de madurez de Nietzsche, se detenía en su amistad con Wagner y dedicaba el capítulo final a resumir el contenido de los fragmentos póstumos editados con el título *La voluntad de poder* (1901).⁵

A *Ensayo sobre Friedrich Nietzsche* siguió *Música y literatura* (1916), una recopilación de artículos y notas editada en Valencia. A lo largo de estas páginas, Barrenechea reflexionaba, con desbordante erudición, sobre de la versión wagneriana de la leyenda de Tristán e Isolda, la influencia de Franz Liszt en los compositores contemporáneos, la música de Hungría y de Francia, la revolucionaria ópera *Boris Godunov* (1866-1872) de Modest Mussorgsky basada en el drama de Alexander Pushkin, las obras más recientes de Pietro Mascagni, las ideas estéticas del último Nietzsche y la novela *Don Lazarillo Vizcar-dí: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante* (1872-1873) del jesuita Antonio Eximeno, figura prominente de la llamada Escuela Universalista Española del siglo XVIII.

La trayectoria de Barrenechea como crítico musical en los periódicos de Buenos Aires se vio coronada con la publicación, en 1918, de *Historia estética de la música*, obra premiada por el Gobierno de la Na-

⁵ De las páginas escritas por Barrenechea acerca del contenido y estructuración de *La voluntad de poder*, se infiere que trabajó con la primera versión de 1901, que contenía unos 483 aforismos, y no con la publicada posteriormente en la *Taschenausgabe* y reeditada en 1911 en los tomos XV y XVI de la *Großoktavausgabe*, de una extensión de 1067 aforismos. Es plausible que Barrenechea cotejara también la traducción francesa de Henri Albert, *La volonté de puissance, essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)* (1903). Sobre su interpretación de Nietzsche, remitimos a Cragolini 2001a, 2001b, 2001c y 2005, así como a Gabrielidis de Luna 1995 y Mauro Sarquis 2013-2014 y 2016, especialmente en lo que a concierne a la reelaboración de sus ideas estéticas y su articulación con el pensamiento de otros autores.

Cécile Michaud

Pontificia Universidad Católica del Perú

Para los sentidos y el espíritu. El lugar de la sensibilidad en los debates sobre la finalidad de la pintura en la Academia Real Francesa

Resumen

El artículo estudia la presencia del concepto de sensibilidad en los debates de la Academia Real Francesa de Pintura y Escultura en el último tercio del siglo XVII, en el contexto de la llamada *Querelle du Coloris*. Detrás de la discusión sobre la primacía del dibujo o del color en la pintura, se expresa una cuestión más profunda: ¿qué parte del ser humano debe ser atendida en prioridad por el acto pictórico: la mente o los sentidos? El estudio de estos peculiares debates, tanto desde los textos como desde los artistas involucrados, revela la imagen de una Francia que busca posicionarse ante el resto de Europa, no solamente a nivel artístico sino también teórico e intelectual.

Palabras clave

Estética francesa del siglo XVII – Teoría del arte – *Querelle du Coloris* – Rubens – Poussin

For the senses and the spirit. The place of sensitivity in the debates about the aim of painting in the French Royal Academy.

Abstract

The article studies the presence of the concept of sensitivity in the debates of the French Royal Academy of Painting and Sculpture during the final decades of the seventeenth century, in the context of the so-called *Querelle du Coloris*. Beyond the discussion of the primacy of drawing or color in painting, a deeper question is expressed: What part of the human being should be given priority in the pictorial act: the mind or the senses? The study of these peculiar debates, using both texts and the artists involved, reveals the image of a France that seeks to position itself not only at an artistic but also at a theoretical and intellectual level.

Keywords

French Seventeenth Century aesthetics – Art theory – *Querelle du Coloris* – Rubens – Poussin

Recibido: 20/07/17. Aprobado: 01/09/17.

Yo no soy de los que cantando siempre toman el mismo tono, y [...] sé variar cuando quiero.

Nicolas Poussin, carta a Chantelou, 24 de marzo de 1647

En el año 1673, el pintor y teórico francés Roger de Piles publicaba su *Dialogue sur le coloris*, una conversación, de reminiscencia platónica, entre dos personajes ficticios, Damon y Pamphile: el primero, arduo defensor de la primacía del dibujo en la pintura, el segundo gran partidario de la superioridad del color en dicho arte. El *Dialogue sur le coloris* cristalizaba los debates que se estaban dando en Francia desde el inicio de la década en el seno de la Academia Real de Pintura y Escultura, fundada por Colbert en 1648 durante el reinado de Luis XIV, bajo la iniciativa de un grupo de pintores de la corte, Charles Le Brun el primero de ellos, quien se volverá su Canciller. La Academia francesa emulaba la Academia de San Lucas, fundada en 1593 en Roma. Como esta última, y sirviendo de ejemplo para las Academias alemanas y españolas del siglo XVII, tendría como principal objetivo emancipar la pintura y la escultura del gremio todavía muy potente de maestros pintores, doradores, escultores y vidrieros – gremio en el cual se concebían estas artes como mecánicas– para así elevar, igual que en Italia, las artes plásticas al estatus de artes liberales. En este último tercio del siglo XVII, existía en la corte de Luis XIV una voluntad muy clara de generar un discurso teórico sobre la pintura, con el fin de afirmar la independencia teórica de Francia ante Italia y los

referentes imperantes en aquellos tiempos en el país galo (véase Demoris 2009: 17-18), como eran los escritos de Leonardo da Vinci (compilados de manera póstuma bajo el título de *Tratatto della Pittura*), las *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550 y 1568) de Giorgio Vasari y *L'Idée de'scultiors, pittori e architetti* (1605) de Federico Zuccaro, entre otros.¹

El propósito del presente artículo es reflexionar sobre la presencia del concepto de sensibilidad en los debates de la Academia, y cómo éste se vincula al mencionado conflicto entre dibujo y color. La llamada *Querelle du coloris*, que se dará en el último tercio del siglo XVII, constituye, pues, la expresión en términos plásticos de un debate más profundo y más teórico: ¿Qué parte del ser humano debe ser atendida en prioridad por el acto pictórico: la mente o los sentidos? Para entender el lugar de la sensibilidad en este contexto, en primera instancia intentaré, desde los textos que estuvieron en el corazón de estas reflexiones, definir cómo se puede entender ahí el concepto de sensibilidad. En segundo lugar, a partir de dichos textos, buscaré desentrañar cómo se valoraba la sensibilidad, y a modo de contrapunto, cómo se estimaba el rol de la mente o del entendimiento, en el arte de la pintura. Finalmente, en una mirada a la vez transversal y retrospectiva, se integrará en la reflexión un personaje fundamental en nuestro contexto: Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francés quien de modo póstumo jugó un papel preponderante en la *Querelle du coloris* pero quien, además, nos aparece como una figura anticipadamente unificadora de las diversas posiciones, permitiéndonos profundizar y matizar la relación tan conflictiva entre dibujo y color en el seno de la Academia.

¹ Da Vinci [1550] 2007, Vasari [1550/1568] 1999 y Zuccaro 1607.

1. LOS ROSTROS DE LA SENSIBILIDAD EN LOS ESCRITOS DE LA *QUERELLE DU COLORIS*

¿Cómo podemos leer e interpretar en estos textos los significados dados a la palabra *sensibilidad*, ya que este término, como concepto estético, surge recién en el siglo XVIII, a la luz de las discusiones sobre psicología empírica en el racionalismo alemán (especialmente Wolff, Baumgarten y Kant)? Las fuentes más sugerentes para responder a esta pregunta son, sin duda, el ya mencionado *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles, editado en 1673, así como las *Conférences* y los *Entretiens* publicados respectivamente en 1668 y entre 1666 y 1688² por una figura de primer orden en la Academia, el teórico e historiógrafo oficial de la corte de Luis XIV André Félibien.

Se vislumbra en estos textos el concepto de sensibilidad, primero, en su sentido más amplio y primario: se habla de la sensibilidad como de la percepción por los sentidos. Ello abarca claramente dos facetas: la capacidad para el pintor de despertar los sentidos del espectador, y la forma cómo el espectador recibe sensorialmente la obra pictórica. Por tanto, la activación de los sentidos por un lado, y la respuesta, por otro lado, a los estímulos plásticos está en el corazón de la *Querelle du coloris*.

Un rostro más delimitado de la sensibilidad emerge de estos escritos: la sensibilidad como emoción. Aquí también debemos mirar desde ambos lados de la obra de arte. Entonces, activar los sentidos, por ejemplo a través del color, tendría como propósito principal generar emociones, que pueden ir desde un suave agrado hasta un placer visual intenso, desde una vaga tristeza hasta el asco más profundo. Y

² Véase Piles 1673 y Félibien 1668 y [1666-1688] 1725.

Cuenta Manuel Gálvez que a Mariano Antonio Barrenechea, cuando era joven, todos lo encontraban por las facciones de su rostro “idéntico a Wagner”, lo cual resultó casi premonitorio, porque era “un gran wagneriano” y llegaría a ser “un eminente crítico musical” (Gálvez 1961: 48). Cofundador de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y primer estudioso de la filosofía de Friedrich Nietzsche en el Río de La Plata, Barrenechea se convertiría en el principal exponente argentino en el campo de la estética de la música.

Hijo de una acomodada familia porteña de origen vasco, Barrenechea nació en la Capital Federal en 1884. Pasó su infancia y parte de su adolescencia en la ciudad de La Plata y estudió piano y composición en el Conservatorio Williams. Al concluir el bachillerato, ingresó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, donde se recibió de abogado. Asiduo concurrente del Teatro de la Ópera, donde a comienzos del siglo XX se presentaban las principales cantantes líricas y directores de orquesta europeos,³ publicó sus primeros artículos de crítica musical y musicología en la revista *Ideas*, que animaba Ricardo Olivera, tribuna del modernismo literario y artístico argentino, surgida –según Gálvez– de una iniciativa suya (Gálvez 1961: 53).²

Durante su juventud, Barrenechea cultivó la amistad de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta y frecuentó a Miguel Cané y Ernesto Nelson. Fue redactor del quincenario ilustrado *Música* de José André, editor de *El Correo Musical* y colaborador de la revista *Nosotros*, fundada

¹ Para sus recuerdos del Teatro de la Ópera, demolido en 1935, véase Barrenechea 1947: 25-27.

² En las páginas de *Ideas* (1903-1905) escribieron, entre otros, Juan Pablo Echagüe, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Roberto J. Bunge, Alberto Ghirardo, José Ingenieros, José León Pagano, Roberto J. Payró, Ricardo Rojas, Charles de Soussans, Alberto Williams, Manuel Ugarte (Lafleur, Provenzano y Alonso 2006: 57-59).

por Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, así como de *Vida Nueva*, *El Monitor de la Educación Común* y la *Revista de la Universidad*. Prologó el libro de poemas *Rosas del crepúsculo* (1919) de Carlos Ortiz y la novela *El caminante* (1920) de Héctor olivera Lavié y escribió en los periódicos *La Patria* de Manuel Ugarte, *La República* de Lisando de la Torre y *La Nación*, donde alcanzó notoriedad como crítico musical.

En 1922, cuando soplaban los nuevos vientos de la Reforma Universitaria, Barrenechea obtuvo el cargo de profesor titular de la cátedra de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que había ocupado Camilo Morel.³ Su reputación filosófica se había forjado por fuera del mundo académico, donde prevalecían las corrientes positivistas. Con tan sólo veintitrés años, había publicado *Un pensador francés: Rémy de Gourmont*, su primer libro, donde examinaba la obra literaria de este “artista-filósofo” (Barrenechea 1910: 21) al trasluz de las ideas de Nietzsche e Hippolyte Taine. Poco después dio a la imprenta *Titta Ruffo: notas de psicología artística* (1911), ensayo motivado en la actuación del gran barítono italiano en la temporada inaugural del Teatro Colón, en el otoño de 1908, interpretando *Hamlet* de Ambrose Thomas junto a la Gran Compañía Lírica Italiana.

³ Nacido en Ginebra en 1866, doctor en Letras por la Universidad de Friburgo y profesor titular de Filología en esta facultad desde 1903, Morel impartió su primer curso de Estética en 1906. La posición de Barrenechea frente a la Reforma Universitaria estuvo signada por el desencanto y, en no menor medida, su antiryogonismo. En 1918, junto con Bianchi, Giusti y otros destacados colaboradores de *Nosotros* –entre los que se contaban Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Enrique del Valle Iberlucea, Emilio Ravignani y José Gabriel– firmó un telegrama de adhesión al movimiento estudiantil cordobés (Del Mazo 1926: 210). Promediando la década del treinta, lamentó el hecho de que más tarde “impudentes camarillas” se hubieran repartido “los presupuestos de las casas de estudio con total menosprecio de toda decencia” (Barrenechea 1947: 37-38).

Ricardo Ibarlucea es Doctor en Filosofía, Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y miembro del Centro de Investigaciones Filosóficas. Es Profesor Titular de Estética y Problemas de Estética Contemporánea de la Universidad Nacional de San Martín (Escuela de Humanidades e Instituto de Altos Estudios Sociales). Integra el Comité Editorial de la *Revista Latinoamericana de Filosofía* y el Comité de Dirección de la revista *Aisthesis* (Università degli Studi di Firenze).

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA: CURSOS DE ESTÉTICA 1922-1930*

Ricardo Ibarlucea

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín

Resumen

El presente estudio es una contribución documental a la historia de la estética en Argentina. Recopila, comenta y contextualiza los programas de los cursos impartidos por Mariano Antonio Barrenechea como Profesor Titular de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires entre 1922 y 1930.

Palabras clave

Estética de la música – Estética científica – Wagner – Nietzsche – Winckelman

Mariano Antonio Barrenechea: Aesthetic Courses 1922-1930

Abstract

This study is a documentary contribution to the history of aesthetics in Argentina. It collects, comments, and contextualizes the programs of the courses taught by Mariano Antonio Barrenechea as Professor of Aesthetics at the Faculty of Philosophy and Literature of the University of Buenos Aires between 1922 and 1930.

Keywords

Aesthetics of Music –Scientific aesthetics –Wagner–Nietzsche –Winckelman

Recibido: 17/03/17. Aprobado: 19/05/17.

* Este trabajo expone resultados del Proyecto PICT 2016-0204: "Historia de las ideas estéticas en Argentina", radicado en el Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET).

desde la perspectiva del espectador, es sentir que este despertar de los sentidos lo lleva a tener sentimientos y emociones.

De esto se desprende un concepto muy vivaz en el siglo XVII: el de las pasiones. Se habla en estos escritos, en efecto, para el artista del siglo XVII, de saber expresar las pasiones: alegría, tristeza, calma, dolor. El *pathos*, nuclear en la época barroca luego de los preceptos impuestos por la Iglesia post-tridentina, puede sin embargo también ser considerado como una forma de continuidad y enfatización de lo que Leonardo da Vinci, en los escritos que luego tomarían el nombre de *Tratado de la pintura*, llamaba "la intención de [l] ánimo": "La pintura o representación de figuras ha de poder ser llevada a cabo de tal guisa que los contempladores puedan reconocer sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo" (Da Vinci 2007: 406). Un pintor era digno de este nombre solamente si era capaz de representar, a través de gestos y expresiones del rostro o del cuerpo, lo que un ser humano podía sentir en su alma. Cuando los teóricos del siglo XVII hablaban entonces de "expresar las pasiones" en pintura, se referían ante todo a la expresión de los sentimientos o las emociones.

Para acercarnos a los pensamientos de Félibien y de Roger de Piles, citaré unos pasajes de sus escritos en los cuales aparecen las palabras *sensibilidad*, *insensibilidad* o *sensible*, que nos ofrecen lecturas muy sugerentes.

En el *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles, en el cual discuten Damon, defensor del dibujo, y Pamphile, partidario del color, podemos leer:

Este artificio [el color], dijo Damon, es a mi juicio maravilloso en las grandes obras. Es también en ellas, respondió Pamphile, que vemos *cómo Rubens lo volvió más sensible* a aquellos que

son capaces de darse el trabajo de examinarlo: pues a las personas que no saben [de arte], nada está más escondido que este artificio. (Piles 1673: 69)³

En este pasaje, entendemos que "volver más sensible" es hacer más visible el color, más perceptible por los sentidos, desde el punto de vista del pintor. Veamos otro párrafo:

Lo que usted dice es cierto, respondió Pamphile: pero parece que la vista de estas bellezas [de estos bellos cuadros] sólo sirve para llevar a la mayoría de los pintores a una profunda letargia, en lugar de despertarlos y abrirles el espíritu. *Es una insensibilidad para estas cosas* que no concibo. Parece que hicieron como estas aves de noche, a las cuales la luz del sol es inútil y que ni siquiera sabrían soportar. (Piles 1673: 71)

Aquí, notamos que el uso del concepto de insensibilidad se refiere a una incapacidad del espectador para despertar sus sentidos. Tal como mencionamos anteriormente, y como lo demuestran ambos extractos, la sensibilidad está ubicada tanto desde la perspectiva del creador como desde la del receptor.

Hallamos otro caso que nos parece particularmente sugerente: en el prefacio de sus *Entretiens*, André Félibien alude a su estadía en Roma, a su estrecha y fructífera relación con el pintor francés Nicolas Poussin, y cómo éste le permitiría incluso mirarlo pintar. Sobre aquellos animados intercambios, Félibien narra:

[...] y es así como, juntando la práctica a las enseñanzas, me hacía notar, trabajando y por una *sensible* demostración, la

³ Las traducciones al castellano de todas las fuentes francesas citadas en este trabajo, así los resaltados y los elementos entre corchetes, son nuestros.

verdad de las cosas que me enseñaba a través de sus discursos. (Félibien [1666-1688] 1725: t. 1, 22-23)

El uso específico de la palabra *sensible* en este relato de Félibien aparece como sinónimo no solamente de visible y tangible, sino que también está asociado al concepto de verdad, en este caso la verdad de la materia como reafirmación del discurso, lo cual se podría leer como una concepción precursora de la discusión sobre las “verdades estéticas” en Baumgarten.⁴

2. DIBUJO, *DISEÑO* – ENTENDIMIENTO, MENTE COLOR, EXPRESIÓN – ILUSIÓN, SENTIDOS

A partir de las mismas fuentes escogidas para este estudio, nuestro segundo propósito es intentar desentrañar el valor dado a la sensibilidad en estos escritos, pero también examinar cuál era el lugar dado ahí a la mente, respecto al arte de la pintura. En otras palabras, se examinarán las diversas posiciones sobre esta pregunta central que ha dado su título al presente artículo: ¿La finalidad de la pintura es para los sentidos o para el espíritu? Veremos así, entre otros, cómo podemos confrontar dualmente una serie de conceptos, que finalmente son expresión, con distintas variaciones, de la misma dialéctica.

La pregunta que agita, pues, a los pintores y teóricos de la Academia francesa en este último tercio del siglo XVII es la siguiente: ¿A qué parte del ser humano se debe dirigir el arte de la pintura? ¿A su mente, a su entendimiento, a su razón, a su reflexión? Es decir, ¿la pintura se debe dirigir a su espíritu? ¿O a sus ojos, a su gusto por el encanto de las apariencias, a su gusto por las formas y los colores seductores, a

su inclinación natural a ser conmovido? Es decir, ¿la pintura se debe dirigir a sus sentidos y a su sensibilidad?

En esta dialéctica intervienen dos partes (*parties*), como estos autores mismos las llaman, dos elementos fundamentales de la pintura: el dibujo y el color. Entonces ¿qué es lo más relevante en el arte de la pintura, el dibujo o el color? Si bien ninguno de los bandos pretende aniquilar una parte en beneficio de otra y ambos conceden que se necesita de ambas, el punto neurálgico de la discusión reside en las respuestas opuestas en cuanto a la parte que el pintor debería privilegiar en su intención y en su proceso mismo de creación.

La *Querelle du coloris* tiene como trasfondo la discusión secular, empezada en el siglo XV, entre los pintores y teóricos de la Florencia neoplatónica, y sus contemporáneos venecianos. Los partidarios del dibujo en la Academia francesa, emulando a los Florentinos, se reapropiaron la concepción platónica de la belleza como idea espiritual, y de la existencia en la mente de objetos ideales que pudieran ser reproducidos escogiendo, mediante el uso de la razón, elementos de la naturaleza. Por ello, el color tendría a su juicio un papel exclusivamente decorativo. En cambio, los defensores del color siguieron la tradición veneciana, a su vez inscrita en la línea más bien aristotélica de una visión substancial, material de la belleza. Por tanto, creían en la supremacía del color, por su capacidad superior, según ellos, a reproducir la naturaleza en todas sus sutilezas. Para ilustrar este conflicto, es sugerente el episodio relatado por Giorgio Vasari, quien en su *Vida* de Tiziano publicada en 1568, narra lo siguiente sobre su gran amigo y artista más admirado Miguel Ángel: Miguel Ángel había ido a visitar el taller que Tiziano tenía entonces en Roma. Recordemos que Miguel Ángel era toscano (Caprese, Arezzo), formado en Florencia, y Tiziano era del Veneto (Pieve di Cadore) (figuras 1 y 2).

⁴ Véase Baumgarten [1735] 1999 y [1750] 2007, así como Del Valle 2011: 318-328.

MEROT, Alain (dir.) (1996), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (París: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Collection Beaux-Arts Histoire).

MÜLLER, Jeffrey (1982), “Rubens’ Theory and Practice of the Imitation of Art”, *The Art Bulletin*, 64, 2: 229-247.

PANOFSKY, Erwin [1924] (1993), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. María Teresa Pumarega (Madrid: Cátedra, Cuadernos de Arte).

PILES, Roger de (1673), *Dialogue sur le coloris* (París: Nicolas Langlois). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111107n>>

____ (1677), *Conversations sur la connaissance de la peinture et le jugement qu'on doit porter sur les tableaux* (París: Nicolas Langlois). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d>>

____ (1708), *Cours de peinture par principes*, (París: Jacques Estienne).

RUBENS, Peter Paul [1600-1608] (1708), “De imitatione statuarum”, transcripción y trad. del latín por Roger de Piles, en Piles (1708: 139-148). <<https://archive.org/details/depeintureparpri00pile>>

SCHAPIRO, Meyer [1994] (1999), *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, trad. Francisco Rodríguez Martín; prólogo de José Jimenez (Madrid: Editorial Tecnos).

THUILLIER, Jacques (1994), *Poussin* (París: Flammarion).

VASARI, Giorgio [1550-1568] (1999), *Vies des peintres*, prefacio de Maurice Rheims de l'Académie française, selección y notas de Cédric Meyer, trad. Léopold Leclanché, revisada por Charles Weiss (París: Les Belles Lettres).

ZUCCARO, Federico (1607), *L'Idée de'scultori, pittori e architetti* (Torino: Agostino Disserolio). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v>>

el triunfo en la corte del ligero y sensual François Boucher (1703-1770), quien al lado de Watteau era considerado uno de los más grandes rubenistas.

Regresando al siglo XVII, como ya enfatizamos, no son los artistas, ni Rubens, ni Poussin, tantas veces citados como ejemplos en aquellos debates, quienes se consideraban Antiguos o Modernos, partidarios del Dibujo o del Color. Fueron, sin duda alguna, los pintores y teóricos de la Academia francesa de Pintura y Escultura quienes generaron esta discusión. Y es que el reto de la *Querelle du Coloris* tuvo también, tal como lo aludimos al inicio de este texto, un trasfondo político: hacia el final de un siglo XVII que había sido convulsionado por la Guerra de los Treinta Años y dominado por las alianzas geopolíticas, con las guerras religiosas de tela de fondo, Francia, por el intermedio de múltiples y hábiles maniobras hechas de alianzas y traiciones, logró imponerse como potencia política de primer orden en una Europa exangüe. Pero más allá de sus triunfos políticos, más allá del fasto de la corte y del arte en Versalles que irradiaría en varios países del continente, Francia quiso también llegar a una mayor independencia teórica ante la supremacía secular de Italia, con los Alberti, Leonardo, Vasari y, mucho más contemporáneo, ante un Bellori, arduo defensor del ideal clásico con su *Idea*.¹⁰ Así, gracias al triunfo de los Coloristas y –a través de ellos– de la sensibilidad en toda la riqueza de sus acepciones, Francia logró posicionarse en relación a Italia y marcar una fuerte pauta ante el resto de Europa, no solamente a nivel artístico sino también intelectual.

¹⁰ Discurso pronunciado por Bellori ante la Accademia di San Luca en 1664 y publicado como prólogo a sus *Vite* en 1672 con el título "L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura" (Bellori 1672: 1-13).

REFERENCIAS

- BAUMGARTEN, Alexander [1735] (1999), *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, en Cabot (1999: 23-78).
- [1750] (2007), *Ästhetik*, traducción, introducción, notas y registros de Dagmar Mirbach (Hamburgo: Meiner).
- BELLORI, Giovanni Pietro (1672), *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Parte Prima (Roma: Mascardi). <<https://archive.org/details/levitedepittoris00bell>>
- CABOT, Mateu (intro.) (1999), *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. A G. Baumgarten, J.J. Winckelmann, M. Mendelssohn, J.G. Hamann*, trad. Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner (Barcelona: Alba).
- COYPEL, Antoine (1721), *Discours prononcé dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Paris: Imprimerie Jacques Collombat). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107991c>
- DA VINCI, Leonardo [1550] (2007), *Tratado de Pintura*, traducción y edición de Ángel González García (Madrid: Akal).
- DEL VALLE, Julio (2011), "La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética", *Areté. Revista de Filosofía*, XXIII, 2: 303-328.
- DEMORIS, René (2009), "Les horizons de la théorie chez Félibien", *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 4: 17-27.
- FÉLIBIEN, André [1666-1688] (1668), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (Paris: Imprimerie Frédéric Léonard). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s>>
- (1725), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 4 tomes (Trevoux: Imprimerie de S.A.S.). <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671>>
- HOLT, Elizabeth G. (ed.) (1947), *Literary Sources of Art History: An Anthology from Theophilus to Goethe* (Princeton: Princeton University Press).
- KANT, Emmanuel [1790] (1992), *Crítica de la Facultad de Juzgar*, trad. Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores).
- LE BRUN, Charles [1672] (1996), "Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard", en Mérot (1996: 218-223).

Al marchar de ahí Miguel Ángel habló elogiosamente del oficio de Tiziano; dijo que le gustaba mucho su color y estilo, pero que era una lástima que en Venecia los pintores no empezaran por aprender a dibujar bien y que no emplearan un sistema mejor. Pues –añadió– si a este hombre le ayudara tanto el conocimiento del dibujo como el de la naturaleza, sobre todo cuando pinta al natural, nadie podría llegar más lejos ni hacerlo mejor que él, pues tiene un espíritu magnífico y un estilo vivaz y encantado [...]. (Vasari [1550/1568] 1999: 365-366)

Esta anécdota es producto tardío pero vivaz del conjunto de reflexiones desarrolladas y publicadas en el Quattrocento por Alberti y otros, sobre la idea, la *inventio* y la importancia del dibujo. El dibujo estaba directamente asociado al *disegno*, a la idea preconcebida de la escena, de la composición, es decir el *concetto* (véase Panofsky [1924] 1993: 45-66).

El dibujo sirve, según la Escuela toscana, en primer lugar a la idea primera, y sus contornos nítidos pueden verse como un reflejo de la nitidez del pensamiento. Esta concepción del dibujo será retomada en el siglo XVII por Félibien en sus *Entretiens*, cuando habla del dibujo de Poussin, a quien dedica enteramente su último tomo:

Observaba exactamente de qué manera dibujaba todas sus figuras, y cómo remarcaba todos los trazos, si me es permitido usar esta palabra, con una nitidez que dejaba ver bien la de sus pensamientos. (Félibien [1666-1688] 1725: 23)

No por ello tendríamos que catalogar a Félibien como un arduo defensor del dibujo frente a un Roger de Piles blandiendo el estandarte de la primacía del color. Si bien Roger de Piles, pese a matices interesantes, no deja ninguna ambigüedad sobre su posición, los escritos de



Figura 1. Miguel Ángel, *Sibilla Libica*, 1508-12, fresco, Capilla Sixtina, Roma. © Musei Vaticani, Roma



Figura 2. Tiziano, *Cardenal Alessandro Farnese*, 1545-46, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles (pintado en Roma). © Museo Nazionale di Capodimonte

Félibien revelan a un hombre que se desplaza libremente de un frente a otro, con sutiles vaivenes en aquellas décadas. René Démoris, a través de su detallada exégesis de los textos de Félibien (véase Démoris 2009), muestra cómo pese a sus importantes cargos en la corte, siempre encontró la manera de expresar sus ideas, en un sabio equilibrio entre posiciones ciertamente empujadas por obligaciones políticas y una sutileza teórica al servicio de sus propios pensamientos.

En este contexto, la *Querelle du coloris* constituye, desde un punto de vista conceptual, la herencia de la discusión renacentista entre toscanos y venecianos. Leamos extractos de la conversación entre Pamphile, partidario del color, y Damon, defensor del dibujo, en el *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles, que cristaliza mejor que ningún otro escrito los debates que se desarrollaron en la Academia. Tenemos aquí una definición del Dibujo:

Llamamos *Dessein*, a la voluntad de hacer o decir algo, y es en este sentido que se dice: alguien vino con buen o mal *dessein*. Llamamos además *Dessein* al pensamiento de un cuadro que el pintor pone afuera sobre el papel o el lienzo para juzgar del efecto de la obra que está meditando.⁵ (Piles 1673: 15)

En francés del siglo XVII, la palabra *dessein* (con e antes de la i) significa entonces a la vez dibujo e intención. En francés moderno, *dessein* (con una "e" antes de la "i") significa solamente intención y ya no dibujo, que se escribe *dessin* (sin "e"). Como ya se mencionó, sucede algo similar en italiano del Quattrocento con la palabra *disegno*, que es a la vez concepto, idea y dibujo.

⁵ Dejamos la palabra *Dessein* en francés en vista a las explicaciones etimológicas que siguen.

Por otro lado, también en el *Dialogue sur le coloris*, se encuentran unos intercambios sobre la definición de lo que es el color (*couleur*), distinto del colorido (*coloris*):

Acepte, dijo [Damon], ante todo que le pregunte: ¿a qué llama usted *Coloris*? Es una de las partes de la Pintura, por la cual el Pintor sabe imitar el color de todos los objetos naturales, y distribuir a los artificiales el color que les parece el más ventajoso para engañar la vista. ¿Y a qué llama usted *Couleur*? continuó Damon. Para responderle como pintor, dijo Pamphile, y dejar ahí las disputas de los filósofos, de saber si es algo real, o solamente la refracción de la luz con la modificación del cuerpo colorido, le diré que *la couleur* es lo que vuelve los objetos sensibles a la vista. Dado que los pintores deben considerar dos tipos de objetos –el natural o real, o el artificial y que está pintado– deben también considerar dos tipos de color, el natural y el artificial. (Piles 1673: 5)

En la misma perspectiva, Pamphile explica en otro párrafo que no siempre se debe buscar reproducir el color natural, porque según él “la finalidad de la Pintura no es tanto de convencer el espíritu como de engañar los ojos” (Piles 1673: 69). En otras palabras, a la luz de estos dos pasajes, la pintura, a través de colores voluntariamente más brillosos, más vivos, más exacerbados, y por tanto no tan naturales, deben, a juicio de los Coloristas, aportar placer y encanto, hasta alcanzar a cumplir el reto supremo, que es hacer nacer la ilusión.

Aquí se cristaliza el núcleo de la discusión. Detrás del dibujo y del color, se revelan varias oposiciones que superan largamente las dimensiones meramente plásticas: detrás de la idea, está el entendimiento, y detrás del entendimiento, están la reflexión y la meditación; y no muy lejos, está la razón, e incluso, la moral, como será después, de manera mucho más fuerte, en la pintura del Neoclasicismo de la



Figura 8. Nicolas Poussin, *Extremaunción, Serie de los Sacramentos (serie Chante-lou)*, 1644, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Escocia, Edimburgo. © National Gallery of Scotland Edinburgh



Fig. 9. Nicolas Poussin, *Triunfo de Baco*, 1635-36, óleo sobre lienzo, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. © Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Me acuerdo todavía de los tiempos en los cuales estas famosas disputas retumbaban en las Escuelas de pintura, disputas en las cuales algunos buscaban destruir los encantos del colorido, a favor del dibujo; y los otros, apasionados por el colorido, mostraban tanto desprecio por las sólidas bellezas del dibujo [...] En esta guerra pintoresca, los unos exhibían el estandarte de Rubens, los otros el de Poussin [...] Pero aunque aquellos dos pintores fuesen las únicas divinidades que parecían ser adoradas, el orgullo y la envidia eran lo que movía todo. (Coyple 1721: 87; citado en Thuillier 1994: 187)

Ya en el 1672, Charles Le Brun había tratado de poner fin a la disputa, sin éxito. Se daría una segunda fase de debates entre el 1676 y el 1681. Nos deja Le Brun, sin embargo, aquella frase sugerente que buscaba ser reconciliadora: “La función del color es de satisfacer los ojos, mientras que el dibujo satisface el espíritu” (Le Brun [1672] 1996: 221).

Estos debates tuvieron alcances de gran importancia. Al respecto, tenemos todavía que responder a una pregunta: ¿Quiénes en la *Querelle du coloris* lograron finalmente imponer sus ideas? Fueron, pues, los partidarios del color. Poussin, *de facto*, sin jamás perder de su prestigio, sería destronado en este contexto por Rubens. Esta victoria se tradujo posteriormente por el nombramiento en 1699 de Roger de Piles en la Academia, pese a ser solo un pintor *amateur*. Unos quince años después, a inicios del siglo XVIII, la victoria de los rubenistas se vería afirmada por la plena institucionalización del estilo rococó en la Academia, y especialmente por el reconocimiento de la obra etérea de un Jean-Antoine Watteau (1684-1721), llegando incluso a la creación en su honor de un nuevo género de pintura que se sumaría a los tradicionales (pintura histórico-religiosa, mitológica, pintura de retrato, paisaje y bodegón): el género de las *fêtes galantes* (fiestas galantes). Es en este mismo contexto que tendremos, un par de décadas más tarde,

Jacques Thuiller, se trata para Poussin de “adaptar al pensamiento del pintor, ya no tanto los personajes, sino los elementos plásticos en sí” (Thuiller 1994: 62-64). En palabras del propio Poussin, con metáfora musical: “*Yo no soy de los que cantando siempre toman el mismo tono, y [...] sé variar cuando quiero*” (carta a Chantelou, 24 de marzo de 1647, citada en Thuillier 1994: 64). Pero Poussin invoca también a la poesía antigua y especialmente a Virgilio:

[...] acomoda el sonido propio del verso con tal artificio que literalmente parece poner ante los ojos, con el sonido de las palabras, las cosas de las cuales trata. De manera que cuando habla de amor, se ve que artificioosamente ha escogido algunas palabras suaves, agradables [...] y cuando cantó un hecho de armas [...] ha escogido palabras duras, ásperas y desagradables [...]. (Carta del 24 de noviembre de 1647, citada en Thuillier 1994: 64)

Como bien lo resume Jacques Thuillier, Poussin en estas cartas recuerda que la Antigüedad distinguía varios modos en la música y más ampliamente en las artes: el modo *dórico*, “estable, grave y severo” según el artista; el *frigio*, “menudo”, “agudo”, “vehemente” en su opinión; el *lidio*, “grave”, “triste”, “que se acomoda a las cosas lamentables”; el *hipolidio*, suave, dulce, en palabras de Poussin “que llena de alegría el alma de los espectadores”; y el *jónico*, alegre y vivaz, adaptado a los “bailes, bacanales y fiestas” (citado en Thuillier 1994: 64). Son estos modos que Poussin decide hacer revivir en sus pinturas. Si bien sabemos –y tal paralelo lo demuestra también– que Poussin era un artista sumamente familiarizado con el arte y la cultura de la Antigüedad, sería un gran error reducirlo a un pintor puramente intelectual, a quien le interesan solamente la idea y los mensajes encubiertos.

Su interés por crear modos pictóricos es la prueba de ello: Poussin pretende variar su estilo en función a la escena que quiere representar. En otras palabras, y es lo que nos interesa aquí, Poussin manifiesta que *la idea y la materia conforman una sola cosa*. El color y la luz no constituyen solamente la ejecución de la idea, como pretendieron precisamente los llamados poussinistas, sino que el color y la luz, y más generalmente los medios plásticos, son una manifestación plástica inherente a la idea (figuras 8 y 9). Hay ejemplos en la Historia del arte de esta capacidad de adaptación de los pintores.⁹ Pero Poussin convierte sus intenciones en preceptos. La ausencia de subordinación de los medios plásticos a la idea a través de los modos es, a mi juicio, una concepción altamente unificadora de la pintura, que fue ignorada por ambos partidos de la disputa.

4. CONCLUSIONES

Los modos pictóricos de Poussin, igual que el tratado de Rubens, demuestran que la *Querelle du coloris*, por más alturada que pudo ser, tuvo sus limitaciones porque solo tomó de los artistas en cuestión los aspectos que encajaban con los ideales que los academicistas querían defender, y no supo, o no quiso abrazar a estos artistas en todas sus dimensiones y toda su complejidad. Antoine Coypel, pintor de la Academia, de una generación más joven (1661-1722), tendría en este sentido palabras muy duras, unos años después de que terminara la disputa:

⁹ El artista italiano Guercino (1591-1666) no dudó en regresar a su primer estilo caravaggista, abandonado desde hace años en beneficio de una *maniera* clasicista, para realizar un cuadro más tenebrista que según el encargo recibido debía constituir una pareja para un lienzo de Rembrandt, quien era ya famoso por su claroscuro. Para los detalles de la historia, véase Schapiro [1994] 1999: 237 y n. 8.

segunda mitad del siglo XVIII y la teoría kantiana de lo bello como símbolo del bien moral (Kant [1790] 1992: § 59, B258). Detrás del color, está el goce de los sentidos, y detrás de los sentidos, están las pasiones, está la seducción de las apariencias y la ilusión, todos conceptos que son figuras de proa de la cultura y el arte barroco en muchas de sus manifestaciones, sea en los palacios romanos de la Iglesia triunfante o en la intimidad de los gabinetes de coleccionistas holandeses (figuras 3 y 4).

Señalemos que en forma paralela a la *Querelle du coloris*, precisamente a partir del año 1687, empieza en el ámbito de los literatos y poetas la disputa entre los Antiguos y los Modernos, liderados respectivamente por sus jefes de fila Boileau et Charles Perrault, y cuyo trasfondo teórico es de índole muy similar. En este sentido, los partidarios del dibujo se pueden asociar en buena cuenta a los Antiguos, quienes veían en los autores de la Antigüedad el modelo único e insuperable para la creación literaria contemporánea, mientras que los partidarios del color constituyen una suerte de equivalente pictórico de los modernos, que defendían el desprendimiento de la tradición greco-romana y por tanto la necesidad de innovación.

La *Querelle du coloris* nunca negó la existencia necesaria de la parte antagonista. Tenía la ambición de determinar cuál de ambas partes era verdaderamente primordial en el arte de la pintura, para llegar a definir el fin último de ésta. Para ello, los miembros de la Academia se apoyaron en las obras de diversos artistas, juzgando y evaluando sus obras a la luz de parámetros bien definidos: composición (que incluye la *inventio*), dibujo, color (que integra implícitamente el manejo de la luz) y expresión. Este aspecto más profesoral de la disputa está desarrollado, de manera muy nítida y hasta tensa, en otro escrito de Roger de Piles, nuevamente bajo la forma de un diálogo muy animado entre Damon y Pamphile: las *Conversaciones sobre el conoci-*



Figura 3. Pietro da Cortona, Techo del Salone (detalle), 1633-39, fresco, Palacio Barberini, Roma.
© Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini



Figura 4. Pieter Claesz., Naturaleza muerta, 1635, óleo sobre lienzo, colección privada.

miento de la Pintura y el juicio que uno debe emitir sobre los cuadros [*Conversations sur la connaissance de la peinture et le jugement qu'on doit porter sur les tableaux*, véase Piles 1677].⁶ En este contexto, los artistas más queridos, aunque no los únicos en ser estudiados y juzgados, son sin duda el italiano Rafael (1483-1520), el flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y el francés Nicolas Poussin (1594-1665).

Rafael, por la gran ponderación y perfección que supo lograr entre composición, dibujo, color y expresión, se convirtió en la Academia en un modelo supremo, sabiendo satisfacer a ambos bandos, quienes lo elogiaban, sea por su gran dibujo e invención, sea por su color refinado y sofisticado. Rubens, a quien nadie, ni siquiera los partidarios del dibujo, hubiese podido negarle su inmensa invención en composición y expresiones, sí impactaba más aun –y esto fue un punto de anclaje muy fuerte para Roger de Piles y los coloristas– por su extraordinario virtuosísimo colorista. Finalmente, el pintor que servía de estandarte a los partidarios del dibujo era en primera línea Nicolas Poussin. Es así como nacieron, en el seno de la Academia, los llamados rubenistas y poussinistas (figuras 5, 6 y 7).

Cabe recalcar aquí las ambigüedades de estos entusiasmos partidarios. En efecto, Rubens, durante su estadía en Roma (1600-1608) pasó innumerables horas dibujando las esculturas de la Antigüedad e incluso escribió un tratado titulado *De Imitatione Statuarum*⁷, incitan-

⁶ Se conserva una lista de notas, realizada por el propio Roger de Piles, en la cual más de cuarenta artistas, desde Giovanni Bellini hasta Alberto Durero, Rafael hasta Rembrandt, los Carracci hasta Charles Le Brun, han sido evaluados vigesimalmente por su composición, dibujo, color y expresión. Véase Holt 1947: 415-416.

⁷ Este breve tratado (escrito por Rubens durante su estadía en Italia, se perdió en un incendio en París en el año 1720. Se conservan varias copias parciales o totales, la más exhaustiva siendo sin duda la publicación del tratado –con texto original en latín



Figura 5. Rafael. *Madonna Canigiani*, 1505/06, óleo sobre tabla, Nueva Pinacoteca, Munich. © Neue Pinakothek München

Figura 6. Pedro Pablo Rubens, *Adoración de los magos*, 1626-29, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París.

© Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard



de Rubens y traducción francesa– por Roger de Piles en su *Cours de peinture par principes*. Véase Rubens [1600-1608] 1708.



Figura 7. Nicolas Poussin, *Asunción*, 1630/32, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Arte, Washington.

© National Gallery of Art Washington

do incluso a los artistas a copiar las obras greco-romanas, no para reproducirlas fielmente como las obras de mármol que son, sino para insuflarles un soplo de vida, en una concepción muy aristotélica según la cual el movimiento se entiende como la fuerza que unifica la forma y la materia.⁸

En cuanto a Poussin, sus partidarios quisieron olvidar al joven francés que se delectaba con la pintura veneciana, inspirándose de la luz dorada y envolvente de Tiziano y de la sensualidad de sus bacanales para algunas de sus escenas mitológicas tempranas. Prefirieron recordar al Poussin de la madurez, más austero en composición y color, y muy familiarizado con la cultura y el arte de la Antigüedad. Y es que el Poussin de los inicios, el Poussin veneciano, como algunos lo llamaron, perturbaba evidentemente a los defensores del dibujo, como lo podemos constatar en este párrafo del *Dialogue sur le coloris*:

Se le dirá sobre ello, retomó Damon, que el Señor Poussin en sus inicios estuvo primeramente atraído por la fuerza de lo que se ve en los cuadros de Tiziano, y que se dejó sorprender por los encantos de su Color, por lo que hizo todos sus esfuerzos para adquirirlo; pero que habiéndose acercado más a él, por así decirlo, y habiendo recibido más luces por sus estudios, había encontrado que esta parte era *perigliosa* (como algunos hablan) y de poca relevancia, y que por ello debía abandonarlo. Le responderé primero, dijo Pamphile, que la *Pintura está hecha solamente para sorprender los ojos*, que la que más sorprende es la mejor, y que si el Color de Tiziano sorprendió los [ojos] del Señor Poussin, puede sorprender a otros [...]. Por lo que hay que decir que es peligroso el bien Colorear, ¡un hombre de buen sentido no puede hablar así! Las partes que

⁸ Sobre la teoría artística de Rubens y su relación al arte de la Antigüedad, véase Müller 1982. Acerca del paralelo entre la concepción del ser en Aristóteles y la importancia del movimiento en Rubens, véase Müller 1982: 230.

componen un arte son iguales de necesarias para su perfección. (Piles 1673: 56)

Pese a que la intención de Pamphilo, en esta última frase, es ante todo, frente al ataque de Damon, defender la función del color y el derecho de la pintura a “sorprender los ojos”, sus palabras en el fondo expresan el equilibrio que tanto Rubens como Poussin buscaron. Pero se tendría que esperar un par de décadas más para que se apacigüen las pasiones.

La observación tanto de los pensamientos como de las fuentes visuales de Rubens y Poussin nos permite poner en perspectiva la *Querelle du coloris*. En este sentido, examinaremos en un último apartado un aspecto decisivo del pensamiento y del proceso creativo del Nicolas Poussin maduro, que revela una dimensión unificadora de la mente y la sensibilidad, del dibujo y del color. Se trata de sus escritos acerca de los modos pictóricos, que pese a ser anteriores a la disputa, nos parecen sumamente iluminadores por ofrecer una visión propia y conceptualizada del sentido mismo de la pintura.

3. NICOLAS POUSSIN Y LOS MODOS PICTÓRICOS: LA IDEA HECHA MATERIA

Pese a que muchas veces se le calificó de pintor filósofo, sería erróneo hablar de una verdadera teoría en Nicolas Poussin, pues a diferencia de muchos otros, e incluso del propio Rubens, nunca escribió un tratado o algún escrito de índole similar. Más bien nos deja una abundante correspondencia, mayormente con sus coleccionistas. Justamente en una carta a su amigo Félibien, desarrolla unos pensamientos muy sugerentes para la discusión que nos ocupa: ahí Poussin habla de su voluntad de implementar modos pictóricos, que emularían los modos musicales. Citando al recordado historiador del arte