
BOLETÍN DE ESTÉTICA

ECFRASIS: HOMERO, KLEIST

Pablo Oyarzún Robles

“UNA ENFERMEDAD DE SABIOS”

Spleen y filosofía moral en los ensayos de Jeremy Collier

Andrés Gattinoni

Estudio crítico

LA DANZA DE LOÏE FULLER Y EL CINE

Marie Bardet

Comentarios bibliográficos

AÑO XIV | VERANO 2017-2018 | N° 42

ISSN 2408-4417

ECFRASIS: HOMERO, KLEIST

Pablo Oyarzún Robles

“UNA ENFERMEDAD DE SABIOS”

***Spleen* y filosofía moral en los ensayos de Jeremy Collier**

Andrés Gattinoni

Estudio crítico

LA DANZA DE LOÏE FULLER Y EL CINE

Marie Bardet

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 42

AÑO XIV | VERANO 2017-2018

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

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) – Eleonora Orlando (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales) – Sigrid Weigel (Princeton University)

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 indizado en: ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO).

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

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

ISSN 2408-4417

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

Verano 2017-2018

SUMARIO

Artículos	5
Pablo Oyarzún Robles	
Ecfrasis: Homero, Kleist	7-46
Andrés Gattinoni	
“Una enfermedad de sabios”	
Spleen y filosofía moral en los ensayos de Jeremy Collier	47-75
Estudio Crítico	77
Marie Bardet	
La danza de Loïe Fuller y el cine	79-105
Comentarios bibliográficos	107-114

ARTÍCULOS

Pablo Oyarzún Robles es Profesor de Filosofía y Estética en la Universidad de Chile y de Metafísica y Filosofía Moderna y Contemporánea en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Director del Seminario Central de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha sido Profesor Visitante en Argentina, Venezuela, Colombia, Holanda y Estados Unidos, y conferencista en diversas universidades y centros de Europa, Estados Unidos y América Latina. Tiene más cuatrocientas publicaciones, entre libros, capítulos de libros, ensayos, artículos y críticas, sobre temas de metafísica y ontología, filosofía moral y política, epistemología, filosofía del lenguaje, estética y teoría y crítica de arte y literatura, cultura, educación y política. Ha publicado también traducciones de obras de Epicuro, Pseudo-Longino, Kant, Jonathan Swift, Charles Baudelaire, Heinrich von Kleist, Walter Benjamin y Paul Celan. Entre sus últimos libros se destacan *Una especie de espejo. Swift: cuatro ensayos y una nota* (2014), *Arte, visualidad e historia* (2015) y *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia* (2017, en colaboración con Carlos Pérez López y Federico Rodríguez). Correo electrónico: oyarzun.pablo@gmail.com

Andrés Gattinoni es Profesor de Historia por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Doctorando en Historia en la Universidad de Buenos Aires, es becario doctoral del CONICET y se desempeña como docente de la Licenciatura en Historia en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín. Su tema de investigación es la relación entre melancolía y modernidad en Gran Bretaña durante el largo siglo XVIII. Próximamente aparecerá en la colección *Excursus* del Centro de Investigaciones Filosóficas su traducción de *Spleen y otros ensayos* de Jeremy Collier. Correo electrónico: andresgattinoni@gmail.com

ECFRASIS: HOMERO, KLEIST

Pablo Oyarzún Robles

Pablo Oyarzún Robles
Universidad de Chile

Ecfrasis: Homero, Kleist

Resumen

En este texto se traza un contraste entre dos modelos del recurso retórico de la ecfrasis: la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, que es el modelo *par excellence*, y la descripción de un cántaro malogrado en *Der zerbrochne Krug* (1808) de Heinrich von Kleist. El contraste permite reconocer dos modos contrapuestos de construcción de obra y configuración de mundo por el lenguaje poético, lo que podría llamarse, en el primer caso, un modo cosmogónico, y, en el segundo, un modo catastrófico. La contraposición apunta a un cambio radical en el estatuto del lenguaje en cuanto a su posibilidad de dar cuenta de una unidad de palabra, imagen y cosa, que en el poema homérico enseña su primigenia constitución, en tanto que en la comedia de Kleist esa misma unidad se presenta en estado de disociación irreparable.

Palabras clave

Ecfrasis – Poesía – Lenguaje – Imagen – Mundo

Ekphrasis: Homer and Kleist

Abstract

In this text, a contrast is drawn between two models of the rhetorical resource of the ekphrasis: the description of the shield of Achilles in the *Iliad*, which is the model *par excellence*, and the description of a pitcher broken in *Der zerbrochne Krug* (1808) by Heinrich von Kleist. The contrast allows us to recognize two opposing modes of construction of the work and configuration of the world by poetic language, what could be called, in the first case, a cosmogonic mode, and, in the second, a catastrophic mode. The opposition points to a radical change in the status of language in terms of its ability to account for a unity of word, image and thing, which in the Homeric poem teaches its original constitution, while in the Kleist's comedy that same unity is presented in an state of irreparable dissociation.

Keywords

Ekphrasis – Poetry – Language – Image – World

Recibido: [06/10/18]. Aprobado: [17/11/18].

De acuerdo a su definición usual, la ecfrasis es un procedimiento retórico consistente en ofrecer en un discurso la descripción (éste es precisamente el significado del término griego *ἐκφρασις*) de un hecho, acto, circunstancia, estado o condición, de tal manera que dicha descripción sea, no sólo homóloga a lo descrito, sino que esté dotada de una eficacia tal como si asistiésemos a la presencia corpórea o al despliegue actual de lo descrito. La primera mención del concepto de *ἐκφρασις* que se tiene registro se encuentra en textos atribuidos a Dionisio de Halicarnaso (*Rhetorica* 10.17)¹. Establecido como ejercicio escolar, Teón de Alejandría la define como “un discurso descriptivo que trae vívidamente el tema ante los ojos”.² La noción de lo *ἐναργής*, característica de la retórica antigua, habla de una potencia del lenguaje que lo equipara a la directa visión de lo referido. Digo una potencia del lenguaje, porque el efecto de una ecfrasis lograda, por asombroso que pudiese resultar, no es una excepción, sino el cumplimiento de una virtud que pertenece originariamente a la fuerza significativa del lenguaje y que, en última instancia, atañe al régimen de la verdad.

¹ Tomo ésta y otras puntuales referencias de Preminger & Brogan 1993: 320 y ss.

² En el original: *λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπὸ ψιν ἄγων τὸ δηλούμενον* (Spengel II.118). Otras definiciones —de Hermógenes, Aftonio, Nicolás de Mira— son análogas a las de Elio Teón; véase Sprague Becker 1995: 25 (n. 44).

Se recordará la significación que Aristóteles confiere a éste, que podríamos llamar el principio de evidencia, en lo que conviene detenerse brevemente.

Dicha significación está ligada esencialmente al valor que confiere el filósofo a la metáfora. Al sentar que la metáfora debe ser de cosas bellas, estipula que “una palabra es más propia (*κυριώτερον*) que otra y más representativa (*ὡμοιωμένον*) y más adecuada (*οἰκειότερον*) para traer la cosa ante los ojos (*τῷ ποιεῖν τὸ πρᾶγμα πρὸ ὀμμάτων*)” (*Rhet.* 1405b 11-13).³ Este “poner ante los ojos” algo es explicado luego como “significarlo en acción (*ἐνεργοῦντα σημαίνει*)” (1411b 25). No vacila Aristóteles en celebrar el arte de Homero en este registro, que le permite valerse de la metáfora para hacer animadas las cosas inanimadas, de modo que “todo lo hace movido y viviente (*κινούμενα καὶ ζῶντα*), y la acción es movimiento (*ἢ δ’ ἐνέργεια κίνησις*)” (1412a 9).⁴

Pero, como ya sugería, el principio o valor de evidencia no es sólo una calidad especial de la metáfora (o, eventualmente, de la imagen), sino que se funda en última instancia en la ley primaria del lenguaje en lo que atañe a su fuerza propia: “virtud de la elocución es ser clara (*λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι*); prueba de ello es que si el discurso no manifiesta [algo], no produce su efecto propio (*ὁ λόγος, ὡς ἐὰν μὴ δηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον*)” (1404b 1-3). En esta claridad, en

³ Empleo la traducción —con pequeñas modificaciones— de Antonio Tovar (1971).

⁴ Si bien el término *ἐναργῶς* no figura en estos pasajes, conviene recordar que en el capítulo 17 de la *Poética* se establece una relación patente entre el “poner ante los ojos” y dicha noción: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible (*ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον*); pues así, viéndolas con la mayor claridad (*ἐναργέστατα*), el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones” (1455a 23-26). Cito según la traducción de Valentín García Yebra (1974).

esta calidad manifestativa del lenguaje descansa esencialmente su potencia onto-lógica (la potencia de decir lo que es) y, con ella, la posibilidad misma de su valor de verdad, lo que puede llamarse la función aletológica del lenguaje. En estos mismos términos, es, como digo, exigencia originaria, que alcanza su condición superlativa en la evidencia. Y esta evidencia tiene, desde luego, implicaciones ontológicas de primer rango. Ya lo sugiere la última de las citas de la *Retórica* que habla de la eminencia de Homero para la vívida representación: no sólo la estrecha vecindad fonética —ya que no etimológica— de la palabra *ἐνάργεια* con el término fundamental *ἐνέργεια*, “acto”, sino también consideraciones temáticas que tienen sustento en la teoría aristotélica determinan esa superlativa capacidad poética del lenguaje, del discurso para, si puedo decirlo así, re-presentar cosas o eventos como si estuviesen inmediatamente presentes, desplegándose como tales en la plenitud de su enérgico movimiento. Es justificable, entonces, traducir *ἐνάργεια* como la patencia de lo que está en acto, pero precisamente no como actualización pura, sino como efecto (obra, *ἔργον*) del lenguaje. Es, si cabe formularlo de este modo que ciertamente va más allá de las intenciones de Aristóteles, el reconocimiento de la potencia del lenguaje para producir el acontecimiento.

Pero volvamos a la ecfraasis. En la acepción que hoy se le asigna, su concepto general de descripción (de hechos naturales o eventos y situaciones históricas o culturales) experimenta una limitación que lo restringe a la descripción de obras de arte. La tendencia a esta limitación es reconocible en la tardía antigüedad, pero sólo se consolida en la época moderna.

El *locus classicus* del procedimiento es la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* (18: 483-608), que fue imitada en el *Scutum* (139-320) de Heracles que se atribuye a Hesíodo, y tiene un poderoso parangón en la descripción del escudo de Eneas que ofrece Virgilio en la

Eneida (8.626-731). Las enciclopedias⁵ refieren los múltiples ejemplos que pueblan la literatura griega y romana (además de Homero y Virgilio, Apolonio Rodas, Teócrito, Cátulo, Lucrecio, Ovidio). Se menciona también, de tiempos posteriores, a Marino, Spenser, Milton, Marvell, Jonson, y ciertamente el motivo afín del *locus amoenus*, para culminar en el paradigma romántico de la *Ode on a Grecian Urn* de Keats, sin olvidar abundantes ejercicios posteriores. Aquí proponemos un caso que creo ejemplar, en la medida en que hace las veces de contraste agudo con el modelo homérico.

En lo que sigue, presentaré el modelo fundamental de Homero y, a manera de contrapunto, la descripción del cántaro roto que hace la Señora Marta en la comedia homónima de Heinrich von Kleist. Creo que la idea del contrapunto no es desatinada, porque tal vez podrá ayudarnos a evaluar más concretamente las cuestiones ligadas a aquella potencia onto-lógica del lenguaje, al principio de evidencia y, en fin, a las relaciones entre imagen (percepción) y palabra sobre las que me pareció oportuno incidir con la pregunta por el enunciado de ficción.

Lo primero será leer y comentar ambos pasajes, mucho más extenso y pletórico el de Homero, breve y —si puedo decirlo así— expresamente deficitario el de Kleist. A este último antepongo el prefacio de la comedia, que es importante para la discusión. A todo ello seguirá una breve conclusión.

⁵ En particular, la que he mencionado.

1. UNA ECFRASIS COSMOGÓNICA: HOMERO, *EL ESCUDO DE AQUILES*

Como fue dicho, la descripción del escudo de Aquiles que forja Hefesto es el modelo clásico de la ecfraasis, que tiene una larga descendencia literaria. En el plan de la *Iliada*, se sitúa en un punto crucial del desarrollo. El canto XVIII, que culmina con la fabricación del escudo a petición de la Nereida Tetis, madre de Aquiles, se abre con la aciaga noticia de la muerte de Patroclo, que fuera golpeado por Apolo, en ayuda a los troyanos, herido por Euforbo y rematado por Héctor, según relata el canto XVI; el que le sigue se concentra en la lucha por el cadáver del héroe, de cuyas armas (que son las de Aquiles) se apodera Héctor, si bien el cuerpo es finalmente rescatado por los aqueos y conducido a las naves. La noticia de la muerte del amigo hace a Aquiles decidir su participación en las batallas, tras su larga abstención; se recordará cómo el canto I refiere “la cólera del Pelida Aquileo”, encendida por el secuestro de la sacerdotisa Briseida que perpetró Agamenón, la cual era parte del botín de Aquiles. La reconciliación entre los dos jefes ocurre en el canto XIX, con la devolución de Briseida y la concesión de muchos regalos que hace Agamenón a Aquiles. Este canto preludia los combates finales, que terminan con la muerte de Héctor a manos del Pelida (canto XXII) y la celebración de los funerales del héroe troyano en el último canto (XXIV). En cierto modo, pues, la descripción del escudo sirve a varios fines desde su ubicación, que es, en cierto modo, de *shifter* en toda la acción de la epopeya. Con lo del *shifter* me refiero sobre todo a esta especie de cambio de velocidad en el ritmo de dicha acción, que es, al mismo tiempo, algo así como un remanso, pero también una concentración de todos sus movimientos.

Asistimos en él a una descripción que sería atinado, quizás, tildar de cosmogónica. La forja del escudo, tal como es descrita fase por fase

en el poema, abarca todos los aspectos de la vida humana y animal, las instituciones, las costumbres y conflictos, las fiestas y labores, y los grandes marcos cósmicos en que todo ello se encuadra. Es, diríase, la plenitud de la *φύσις* lo que se despliega a medida que avanza el relato. Sería, también, el *summum* del *λόγος* en su capacidad de evidencia, la plenitud enérgica de su fuerza descriptiva. *Λόγος* y *φύσις* estarían aquí en perfecto acuerdo, en un acuerdo tal que es, en buenas cuentas, la celebración de la potencia poética del lenguaje. Potencia poética: productiva, creadora; la descripción re-presenta el devenir (el llegar a ser) de todo lo que es hasta la redondez de su entidad y el cumplimiento de su performance. Desde luego, no es la generación demiúrgica de las cosas descritas en su mismísima consistencia física. Pero la vivacidad descriptiva satisface ese *desideratum* aristotélico de poner ante los ojos lo representado *como si* asistiéramos a su despliegue acontecedero, y así, aunque no genere las cosas, las produce, es decir, las trae a la presencia. Al re-presentarlas, las hace por primera vez presentes en su totalidad: el lenguaje de la descripción poética, si ciertamente no crea lo que es, produce su presencia (el efecto de su *presencia*) en su re-presentación. Pero, a su vez, al producir la presencia de lo que es en su representación, suscribe en cada momento y en cada efecto de la descripción la presencia del lenguaje mismo, su eficacia, insiste en su propia fuerza representativa a diferencia de todo aquello que adviene, en virtud de ella, a la presencia. Dicho desde un punto de vista psicológico, si la fuerza de evidencia del lenguaje que postula la ecfrosis se cumple en la irresistible *impresión* que provoca en el auditor o lector, en el estímulo de la actividad de su imaginación, no por ello queda éste cautivo de las imágenes que la descripción suscita, al modo de una experiencia alucinatoria. El auditor o lector se sabe ante una obra de la palabra, y este saberse, esta conciencia, es factor determinante en el placer que suscita la gesta verbal.

En este sentido, parece atinada la explicación del concepto de ecfrosis que ensaya Sprague Becker, teniendo particularmente en mira la descripción ejemplar de Homero, pero también con intención general:

Trato la ecfrosis como una especie de *mise en abîme*, “la réplica en miniatura de un texto incrustada dentro de ese texto; un parte textual que duplica, refleja o espeja (un aspecto o más de un aspecto) del todo textual”. Trato la ecfrosis, sin embargo, como una *mise en abîme* de la poética y no sólo de los temas de la *Ilíada*: en la ecfrosis no sólo el bardo se convierte en uno de nosotros, en audiencia, sino que la descripción misma, metonímicamente, se convierte en un modelo del poema (Sprague Becker, 1995: 4).⁶

Es precisamente la idea de la *mise en abîme*, sobre la que volveré más de una vez, lo que me interesa en esta explicación. Ella sugiere que la ecfrosis —ejemplarmente la homérica— no es sólo un asombroso lapso de euforia poética (en que más de algún comentarista ha creído ver más bien cierta deficiencia), sino una técnica de representación marcada por un índice de reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la representación misma. Dicho de otro modo, el procedimiento de la ecfrosis —considerado al menos en su idealidad— daría cuenta en el lenguaje de la relación entre lenguaje y mundo: pero no del mundo como lo dado y el lenguaje como mero instrumento de constatación, sino de éste como el espacio en que se da mundo; daría cuenta de la fuerza del lenguaje como construcción (y, eventualmente, reconstrucción) de mundo.

⁶ Mi traducción.

Ἰλιάδος Σ
Ὀπλοποιία.⁷

462 Τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα περικλυτὸς ἀμφιγυῆις·
"θάρσει· μὴ τοὶ ταῦτα μετὰ φρεσὶ σῆσι μελόντων.
αἱ γάρ μιν θανάτιο δυσηγχοῦς ὡδὲ δυναίμην
465 νόσφιν ἀποκρύψαι, ὅτε μιν μόρος αἰνὸς ἰκάνοι,
ὡς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσεται, οἴα τις αὐτὲ
ἀνθρώπων πολέων θαυμάσεται, ὅς κεν ἰδῆται."
Ὡς εἰπὼν τὴν μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δ' ἐπὶ φύσας·
τὰς δ' ἐς πῦρ ἔτρεψε κέλευσέ τε ἐργάζεσθαι.
470 φύσαι δ' ἐν χοάνοισιν εἰκόσι πᾶσαι ἐφύσων
παντοίην εὐπρηστον αὐτῆμιν ξαναιεῖσαι,
ἄλλοτε μὲν σπεύδοντι παρέμμεναι, ἄλλοτε δ' αὐτὲ,
ὅπως ἠφαιστὸς τ' ἐθέλοι καὶ ἔργον ἄνοιτο.
χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλεν ἀτεῖρα κασσίτερόν τε
475 καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον· αὐτὰρ ἔπειτα
θήκεν ἐν ἀκμοθέτῳ μέγαν ἀκμονα, γέντο δὲ χειρὶ
ραίστηρα κρατερῆν, ἐτέρηφι δὲ γέντο πυράργην.
Ποίει δὲ πρῶτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
πάντοσε δαιδάλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαινήν
480 τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἄργυρον τελαμώνα.
πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκος πύχες αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσι.
Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἠελίον τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσας,
485 ἐν δὲ τὰ τεῖρα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἔστεφάνωται,
Πληιάδας θ' Ὑάδας τε τὸ τε σθένος Ὠρίωνος
Ἄρκτόν θ', ἦν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλῆσιν καλέουσι,
ἦ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορος ἔστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.
490 Ἐν δὲ δύο ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς, ἐν τῇ μὲν γὰ γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐων ὑπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνά ἄστου, πολλὸς δ' ὑμέμαιοι ὄρωρει·
κοῦροι δ' ὄρηστίηρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν

Homero, *Iliada*, Canto XVIII
Fabricación de las armas.⁸

Le respondió entonces el muy ilustre cojitrancos: «¡Ánimo!
¡No debes preocuparte por eso en tus mientes! ¡Ojalá
pudiera esconderlo lejos de la entristecedora muerte,
cuando el atroz destino le llegue, con la misma seguridad
con la que puedo afirmar que tendrá una armadura tan
bella que se maravillará de ella cualquier hombre que la
vea.» Volvió a colocarlos al fuego y los puso a trabajar.
Los fuelles, veinte en total, soplaban en los crisoles
exhalando diversos soplos aptos para prender la
llama, a veces avivándola cuando tenía prisa y a veces
al revés, conforme al deseo de Hefesto y a lo que la
labor demandaba. Colocó bajo el fuego inflexible
bronce y estaño, valioso oro y plata, y a continuación
puso un gran yunque en el cepo, y, mientras con una
mano asía el potente martillo, con la otra sujetaba las
tenazas. Fabricó en primerísimo lugar un alto y
compacto escudo primoroso por doquier y en su
contorno puso una reluciente orla de tres capas,
chispeante, a la que ajustó un áureo talabarte.
El propio escudo estaba compuesto de cinco
láminas y en él fue creando muchos primores con
su hábil destreza. Hizo figurar en él la tierra, el
cielo y el mar, el infatigable sol y la luna llena, así
como todos los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión, y
la Osa, que también denominan con el nombre
de Carro, que gira allí mismo y acecha a Orión, y
que es la única que no participa de los baños en
el Océano.
Realizó también dos ciudades de miserables gentes, bellas. En
una había bodas y convites, y novias a las que a la luz de las
antorchas conducían por la ciudad desde cámaras nupciales;
muchos cantos de boda alzaban su son; jóvenes
danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos

495 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.
λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθροοὶ ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεῖκεον εἴνεκα ποιήνης
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὖχτο πάντ' ἀποδοῦναι
500 δῆμῳ πιφαύσκων, ὁ δ' ἀνάειτο μηδὲν ἐλέσθαι·
ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἱστορίῳ πείραρ ἐλέσθαι.
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήτυον ἀμφὶ ἄρωγί·
κῆρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξηστοῖσι λίθοις ἱερῶι ἐνὶ κύκλωι,
505 σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦισσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δικάζων.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα,
τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.
Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δύο στρατοὶ ἦτο λαῶν
510 τεύχεσι λαμπόμοιοι· δίχλα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή,
ἦε διαπραθέειν ἢ ἀνδιχα πάντα δάσασθαι
κτῆσιν ὄσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
οἱ δ' οὐ πω πειθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσοντο.
τείχος μὲν ῥ' ἄλλοχοι τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα
515 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἀνέρες οὐς ἔχε γῆρας·
οἱ δ' ἴσαν ἦρχε δ' ἄρ' ἀσπὶν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
ἄμφω χρυσεῖω, χρυσεῖα δὲ εἶματα ἔσθην,
καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεῶ περ
ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολιζονες ἦσαν.
520 οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι σφισιν εἴκε λοχῆσαι
ἐν ποταμῶι, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν,
ἔνθ' ἄρα τοῖ γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἰθροὶ χαλκῶι.
τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δύο σκοποὶ εἶατο λαῶν
δέγμενοι ὅπποτε μῆλα ἰδοῖατο καὶ ἔλικας βοῦς,
525 οἱ δὲ τάχα προγένοντο, δύο δ' ἄμ' ἔποντο νομήες
τερπόμενοι σύριγξι· δόλον δ' οὐ τι προνόησαν.
οἱ μὲν τὰ προιδόντες ἐπέδραμον, ὦκα δ' ἔπειτα
τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πάρα καλά
ἀργεννέων οἶων, κτείνον δ' ἐπὶ μηλοβοτήρας,

emitían su voz flautas dobles y fórmings, mientras las
mujeres se detenían a la puerta de los vestíbulos maravi-
lladas. Los hombres estaban reunidos en el mercado. Allí
una contienda se había entablado, y dos hombres
pleiteaban por la pena debida a causa de un asesinato: uno
insistía en que había pagado todo
en su testimonio público, y el otro negaba haber
recibido nada, y ambos reclamaban el recurso a un
árbitro para el veredicto. Las gentes aclamaban a
ambos, en defensa de uno o de otro, y los heraldos
intentaban contener al gentío. Los ancianos estaban
sentados sobre pulidas piedras en un círculo sagrado
y tenían en las manos los cetros de los claros heraldos, con
los que se iban levantando para dar su dictamen por turno.
En medio de ellos había dos talentos de oro en el suelo, para
regalárselos al que pronunciara la sentencia más recta. La
otra ciudad estaba asediada por dos ejércitos de tropas
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les
agradaban, saquearla por completo o repartir en dos
lotes todas las riquezas que la amena fortaleza custo-
diaba en su interior. Mas los sitiados no se avenían aún
y disponían una emboscada. Las queridas esposas y los
infantiles hijos defendían el muro
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les
agradaban, saquearla por completo o repartir en dos
lotes todas las riquezas que la amena fortaleza custo-
diaba en su interior. Mas los sitiados no se avenían aún
y disponían una emboscada. Las queridas esposas y los
infantiles hijos defendían el muro
un río donde había un abrevadero para todos los ganados,
se apostaron allí, recubiertos de rutilante bronce. Dos vigías
suyos se habían instalado a distancia de las huestas al accecho
de los ganados y de las vacas, de retorcidos cuernos. Éstos
pronto aparecieron: dos pastores les acompañaban,
recreándose con sus zampanas sin prever en
absoluto la celada. Al verlos, los agredieron por
sorpresa y en seguida interceptaron la manada de
vacas y los bellos rebaños de blancas ovejas y
mataron a los que las apacentaban. Nada más
percibir el gran clamor que rodeaba la vacada,

⁷ Edición de Monro & Allen, 1920.

⁸ Traducción de Emilio Crespo Güemes (Homero, 1991: 480-486).

530 οἱ δ' ὡς οὖν ἐπίθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσίν
εἰράων προπάρουθε καθήμενοι, αὐτίκ' ἐφ' ἵππων
βάντες ἀερσιπόδων μετεκίαθον, αἴψα δ' ἴκοντο.
στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχειρίσιν.

535 ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδομιὸς ὄμιλεον, ἐν δ' ὄλοη Κίηρ,
ἄλλον ζωὸν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφνοῖνεν αἵματι φωτῶν.
ὠμίλευν δ' ὡς τε ζωοὶ βροτοὶ ἡδ' ἐμάχοντο,

540 νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρουον κατατεθνηῶτας.
Ἐν δ' ἐτίθει νεῖον μαλακὴν πείραν ἄρουραν
εὐρέϊαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἄροτῆρες ἐν αὐτῇ
ζεύγεα δινεύοντες ἐλάστρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.
οἱ δ' ὅποτε στρέψαντες ἰκοῖατο τέλος ἀρούρης,

545 τοῖσι δ' ἐπειτ' ἐν χειρὶ δέπας μελιηδέος οἴνου
δόσκεν ἀνὴρ ἐπιών· τοῖ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμου,
ἰέμενοι νεοῖο βαθείης τέλος ἰκέσθαι.
ἡ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώικει,
χρυσείη περ εὐδοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

550 Ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βασιλῆϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι
ἤμων ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσίν ἔχοντες,
δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄμιον ἐπήτριμα πίπτον ἔραζε,
ἄλλα δ' ἀμαλλοδετήρες ἐν ἔλλεδανοῖσι δέοντο.
τρεις δ' ἄρ' ἀμαλλοδετήρες ἐφέστασαν· αὐτὰρ ὄπισθε

555 παῖδες δραγμαεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες
ἀσπερχές παρέχον· βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῇ
σκήπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κήρ.
κῆρυκες δ' ἀπάνευθεν ὑπὸ δρυὶ δαῖτα πένοντο,
βοῦν δ' ἰσεύσαντες μέγαν ἀμφοῖνον· αἱ δὲ γυναικες

560 δεῖπνον ἐριθοῖσιν λευκὴν ἄλφιτα πολλὰ πάλυνον.
Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βριθοῦσαν ἀλωήν
καλὴν χρυσεῖην· μέλανες δ' ἀνά βότρυες ἦσαν,
ἐστήκει δὲ κάμαξι διαμπερές ἀργυρέησιν.
ἀμφὶ δὲ κUANῆν κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε

los que estaban sentados ante los estrados en los caballos, de suspensas pezuñas, montaron, acudieron y pronto llegaron. Nada más formar se entabló la lucha en las riberas del río, y unos a otros se arrojan las picas, guarnecidas de bronce. Allí intervenían la Disputa y el Tumulto, y la funesta Parca, que sujetaba a un recién herido vivo y a otro no herido, arrastraba de los pies a otro muerto en medio de la turba y llevaba a hombros un vestido enrojecido de sangre humana. Todos intervenían y luchaban igual que mortales vivos y arrastraban los cadáveres de los muertos de ambos bandos. También representó un mullido barbecho, fértil campiña, ancho, que exigía tres vueltas. En él muchos agricultores guiaban las parejas acá y allá, girando como torbellinos. Cada vez que daban media vuelta al llegar al cabo del labrantío, un hombre con una copa de vino, dulce como miel, se les acercaba y se la ofrecía en las manos; y ellos giraban en cada surco, ávidos por llegar al término del profundo barbecho, que tras sus pasos ennegrecía y parecía tierra arada a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio!

Representó también un dominio real. En él había jornaleros que segaban con afiladas hoces en las manos. Unas brazadas caían al suelo en hileras a lo largo del surco, y otras las iban atando los agavilladores en hatos con raja. Tres agavilladores había de pie, y detrás había chicos que recogían las brazadas, las cargaban en brazos y se las facilitaban sin demora. Entre ellos el rey se erguía silencioso sobre un surco con el cetro, feliz en su corazón. Los heraldos se afanaban en el banquete aparte bajo una encina y se ocupaban del gran buey sacrificado; y las mujeres copiosa harina blanca espolvoreaban para la comida de los jornaleros. Representó también un viña muy cargada de uvas, bella, áurea, de la que pendían negros racimos y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas. Alrededor trazó un foso de esmalte y un vallado

565 κασιπέρου· μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,
τῇ νίσοντο φορῆς ὅτε τρυγῶσιεν ἀλωήν.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠῖθει ἀταλά φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν τάλάρουσι φέρον μελιηδέα καρπόν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
570 ἰμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέη φωνῆ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῇ τ' ἰνυγῶι τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.
Ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραϊάων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχαστο κασιπέρου τε,
575 μυκηθμῶι δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσεύοντο νομὸν δὲ
πᾶρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.
χρῦσειοι δὲ νομῆς ἄμ' ἐστιχῶντο βόεσσι
τέσσαρες, ἐννέα δὲ σφι κύνες πόδας ἀργοὶ ἔποντο.
σμερδαλέω δὲ λέοντες δύο' ἐν πρώτῃσι βόεσσι

580 ταῦρον ἐρύμῃλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμκῶς
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἡδ' αἰζηοί.
τῶ μὲν ἀναρρήξαντε βοὸς μέγαλοιο βοεῖην
ἔγκατα καὶ μέλαν αἶμα λαφύσσετον· οἱ δὲ νομῆς
αὐτῶς ἐνδίδεσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.

585 οἱ δ' ἦτοι δακείην μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων,
ιστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἐκ τ' ἀλέοντο.
Ἐν δὲ νομὸν ποίησε περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις
ἐν καλῇ βήσση· μέγαν οἶων ἀργεννάων,
σταθμούς τε κλισίας τε κατηρεφέας ἰδὲ σηκούς.

590 Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις,
τῶι ἱκελον οἶον ποτ' ἐνὶ Κνωσῶι εὐρείη
Δαίδαλος ἠσκησεν καλλιπλοκάμιοι Ἀριάδνη.
ἔνθα μὲν ἠῖθει καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιοι
ὠρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶι χεῖρας ἔχοντες.

595 τῶν δ' αἰ μὲν λεπτάς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στυλβοντας ἐλαίω·
καὶ β' αἰ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσεῖας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτε μὲν θρεξάσκον ἐπισταμίνοισι πόδεσσι
600 ρεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἀρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἐξόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·
ἄλλοτε δ' αὐθρεξάσκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.

de estaño; un solo sendero guiaba hasta ella, por donde regresaban los porteadores tras la vendimia. Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos, transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas. En medio de ellos un muchacho con una sonora fórmige tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono, le acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos. Realizó también una manada de cornierguidas vacas, que estaban fabricadas de oro y de estaño y se precipitaban entre mugidos desde el estiércol al pasto por un estruendoso río que atravesaba un cimbreante cañaveral. Iban en hilera junto con las vacas cuatro áureos pastores, y nueve perros, de ágiles patas, les acompañaban. Dos pavorosos leones en medio de las primeras vacas sujetaban a un toro, de potente mugido, que bramaba sin cesar mientras lo arrastraban. Perros y mozos acudieron tras él. Pero aquéllos desgarraron la piel del enorme buey y engullían las entrañas y la negra sangre, mientras los pastores los hostigaban en vano, azuzando los rápidos perros. Éstos estaban demasiado lejos de los leones para morderlos; se detenían muy cerca y ladraban, pero los esquivaban. El muy ilustre cojitranco realizó también un pastizal enorme para las blancas ovejas en una hermosa cañada, establos, chozas cubiertas y apriscos. El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guimaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argénteos tahalies. Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el tomo, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros. Una nutrida multitud rodeaba la

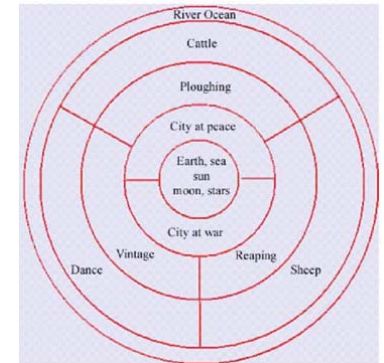
	πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσπαθ' ὄμιλος τερπόμενοι	deliciosa pista de baile, recreándose, y dos acróbatas a través de ellos,
605	δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους. Ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο ἄντυγα πὰρ πωμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο. Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε, 610 τεῦξ' ἄρα οἱ θώρηκα φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς, τεῦξε δέ οἱ κόρυθα βριαρὴν κροτάφοις ἀραρυῖαν καλὴν δαιδαλέην, ἐπὶ δὲ χρύσειον λόφον ἤκε, τεῦξε δέ οἱ κνημίδας ἑάνου κασσιτέραιο. Αὐτὰρ ἐπεὶ πάνθ' ὄπλα κάμε κλυτὸς ἀμφιγυῆεις, 615 μητρός Ἀχιλλῆος θῆκε προπάρουθεν αἴερα. ἦ δ' ἴρηξ ὣς ἄλτο κατ' Οὐλύμπον νυφόντος τεύχεα μαρμαίροντα παρ' Ἥφαιστοιο φέρουσα.	como preludio de la fiesta, hacían volteretas en medio. Representó también el gran poderío del río Océano a lo largo del borde más extremo del sólido escudo. Después de fabricar el alto y compacto escudo, le hizo una coraza que lucía más que el resplandor del fuego y también un ponderoso casco ajustado a sus sienes, bello y primoroso, que encima tenía un áureo crestón, y también unas grebas de maleable estaño. Tras terminar toda la armadura, el ilustre cojitranco la levantó y la presentó delante de la madre de Aquiles, que, cual gavilán, descendió de un salto del nevado Olimpo, llevando las chispeantes armas de parte de Hefesto.

El texto describe el escudo (*σάκος*) constituido por cinco capas o círculos concéntricos⁹, que en el orden del discurso, y de interior a exterior, contienen los siguientes elementos:

1. "la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena" y las constelaciones (484-89).
2. "dos hermosas ciudades de hombres dotados de palabra", en una de las cuales se celebra una boda y un pleito (490-508); la otra es asediada por dos ejércitos y tiene lugar una emboscada y un combate (509-540).
3. "un campo fértil y vasto que se labraba por tercera vez" (541-549).
4. un campo en rica cosecha bajo la mirada alegre de un rey (550-560).
5. una hermosa viña de oro, cuyos frutos son llevados por mancebos y doncellas acompañados de dulce música (561-572).

⁹ Hay un consenso mayoritario acerca de la figura circular del escudo, a diferencia de los escudos turriformes, como el de Áyax.

6. "un rebaño de vacas de erguida cornamenta", guiado por cuatro pastores de oro y secundado por nueve canes; un toro es atacado y devorado por dos leones, que los pastores y los canes tratan de ahuyentar sin éxito (573-586).
7. "un gran prado en hermoso valle, donde pacían las candidas ovejas" (587-589).
8. una danza de diestros y jóvenes bailarines que contempla complacida una gran multitud (590-606).
9. en la orla del escudo, "la poderosa corriente del río Océano" (607-609).



De todos estos elementos, y sin ánimo alguno de arriesgar una interpretación de conjunto o un comentario más ceñido, cabe destacar la dualidad de la ciudad en paz y la ciudad en guerra. Ya por su emplazamiento en el texto, inmediatamente después del círculo más interno, el centro sideral del escudo, se sugiere la importancia que tiene esta contraposición, como si se tratara de los dos grandes modos de la existencia humana —la paz, la guerra— en el marco microcósmico de lo que los griegos llamaron la *πόλις*. El esquema general, marcado en todos los lugares por la dualidad, parece ser la alternativa de unión y desunión, concordia y discordia. La primera de las ciudades presenta

las instancias jubilosas de la unión en las bodas y los festejos, y, a manera de contrapunto, la querrela (*νεῖκος*) formal entre dos que disputan en torno a la efectuada de una multa por homicidio¹⁰, lo que supone, desde luego, que lo extremoso de la hostilidad también anida en la ciudad pacífica, presto a estallar a cada momento. Sin embargo, y a diferencia de la ciudad en guerra, aquí la división civil está reglada, establecido institucionalmente su tratamiento en el juicio público que administran y fallan los ancianos, y, en virtud de esa misma publicidad, casi llevada a la condición de espectáculo. A su vez, la ciudad en guerra parece ser claramente un retrato en miniatura de Ilión, a la manera de la ya mentada *mise en abîme* de la heráldica, y la descripción, aparte de aludir a las incidencias terribles de la conflagración entre aqueos y troyanos y probablemente llevar la memoria de grandes incidentes¹¹, contiene también el presagio de lo que habrá de ocurrir, como se lee en 537: “y arrastraba, asíéndole de los pies, por el campo de la batalla a un tercero que la muerte recibiera”, que anuncia la muerte de Héctor en el combate singular con Aquiles.

Pero detengámonos en la economía descriptiva del extenso pasaje.

Luego de un preámbulo que presenta la favorable disposición de Hefesto a fabricar la maravillosa protección para el héroe, los preparativos de la labor y el catálogo de las ricas materias que serán invertidas en ella, y una vez confeccionado el escudo como terso soporte de las figuras que habrá de contener, se inicia la ecfrosis con el registro de las primeras operaciones del dios. Presididas por el verbo *ποίηι* — “produjo”: “Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios

¹⁰ Una interpretación alternativa es que la disputa sería acerca del pago de una multa por el ofensor y el derecho a venganza del afectado.

¹¹ En XVIII (161-4), cuando Héctor se apodera del cuerpo de Patroclo, se compara a los dos Áyaxes que tratan de intimidarlo con guardianes de rebaño que vanamente buscan ahuyentar a unos leones que devoran un cadáver.

muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia (*ἐν αὐτῷ ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδνίησι πραπίδεσσιν*)” (481 s.)—, éstas son no sólo mencionadas por el texto, sino, a ritmo creciente, secundadas y luego conducidas por el despliegue verbal. Apenas introducido el motivo de las dos ciudades — “Allí representó también dos ciudades de hombres dotados de palabra (*ἐν δὲ δῦω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων καλάς*)” (490 s.) —, la descripción asume carácter narrativo, que presenta a las figuras grabadas sobre el escudo en vívido movimiento.

Este aspecto es particularmente llamativo. Ciertamente, lo que mencionaba marginalmente más atrás acerca de la opinión adversa de algunos comentaristas encuentra principalmente en esto su pie de apoyo: se le objeta a Homero esta especie de refocilamiento en el relato de las incidencias del litigio, los litigantes y la congregación separada en dos partidos, primero, luego el asedio a la ciudad en guerra, la emboscada y el combate cruento, y más allá los trabajos de labrantío, cosecha y recolección, el banquete, la vendimia venturosa, los cuidados del rebaño y el destrozo de los leones, hasta llegar al bucólico apacentamiento de las ovejas, y la festiva danza animada por el canto del “divino aedo” y la música de su cítara. La literal pululación de figuras semovientes sobre el haz del escudo no puede sino producir desconcierto en el lector; y digo en el lector, a diferencia del asombro que debe haber embargado al viejo auditor de la recitación, llevado por encanto de la descripción a conceder esta rara maravilla como obra que no podría ser sino divina. El crítico —que en tal carácter no puede ser otra cosa que un lector, es decir, un receptor separado de lo que se le presenta y un juez individual de lo que pondera— naturalmente recelará eso que hace un momento llamaba refocilación, ese regodeo narrativo que conduce todo el *élan* del trozo, y también esa suerte de exacerbación descriptiva que, como si se tratara de intensificar la eficacia impresionante de la ecfrosis destinada a

hacernos materialmente presente el escudo y su rica decoración, ape-
la al subterfugio de la inquieta movilidad. Es cierto también que, si se
mide esto con el *desideratum* aristotélico, esta movilidad no es la
misma a que se refiere el Estagirita cuando dice, según citaba, que
Homero “todo lo hace movido y viviente (*κινούμενα και ζῶντα*)”
(1412a 9), porque esto se refiere al poder de la metáfora y no a la
simple evocación de cuerpos en movimiento.

Pero es notorio que Homero no se deja llevar por el citado subterfu-
gio. De alguna manera nos avisa que tiene claro el expediente que
emplea para dar cuenta de tales escarceos. Así lo patentiza la explica-
ción de los “hombres dotados de palabra” que Hefesto ha grabado en
el segundo círculo, a propósito de los cuales se dice que “[m]ovíanse
todos como hombres vivos (*ἠμίλεν δ' ὧς ζωοὶ βροτοὶ*, 539)”: la ins-
tancia de la comparación, de la analogía, deja claro que las figuras
grabadas son representaciones, pero representaciones provistas de la
peculiar agilidad que les imprime la facultad creadora del orfebre
divino, a la que por cierto se une el realce de belleza que prevalece por
doquier, y que se especifica con los materiales nobles invertidos en la
forja de las figuras: pastores de oro, animales de oro y estaño, y tantos
otros prodigios, son todos ellos criaturas del arte. Si hay asombro y
maravilla (*θαῦμα*, 549) en todo esto no es por forzada imposición al
receptor —que tendería más bien a provocar su resistencia—, sino
como clave de la respuesta a la cual se invita a éste, como comporta-
miento adecuado al artificio que se le ofrece; así el mismo poeta se
sitúa ya en esa posición admirativa con respecto a lo que él mismo
refiere.

Por otra parte, el movimiento en cuestión, que ya no podría imputar-
se a una intención de trampantojo poético, tampoco se restringe a un
particular prestigio metafórico, sino que se extiende a la pieza en su
conjunto, de hecho la sostiene de punta a cabo, desde que, consuma-

dos los preparativos, se inicia la fabricación hasta que ésta concluye,
con el compendioso aditamento de la coraza, el casco y las grebas:
todo ese movimiento, que a la vez es múltiplemente nombrado y
realizado por el relato, constituye lo que hace un momento llamaba el
élan de la descripción. La suscripción del arte como principio de este
movimiento lo puntúan rítmicamente los verbos agentes: *ποίει* (482),
ποίησε (490, 573 587), *ἔτευξ[ε]* (483), *ἐτίθει* (541, 550). En este senti-
do, cada uno de los elementos que la descripción hilvana, y que va
grabando simultáneamente con el despliegue de la obra de Hefesto,
no pueden ser considerados sino como momentos de un único, pode-
roso y universal movimiento que la misma descripción trae ante los
ojos del auditor o lector, que en la forja del escudo tal como la ecfrasis
la construye paso a paso asiste a un proceso de generación de la tota-
lidad de lo que es. En estos términos hablo de una ecfrasis cosmogó-
nica.

Todo ocurre como si la ecfrasis del escudo de Aquiles fuese la cele-
bración del arte, y como si la obra de Hefesto fuese el *analogon* de la
obra de Homero. El poema encaja en su seno la obra del dios como
su propio reflejo en miniatura, y la inscripción del “divino aedo” que
con su canto induce el movimiento parece ser, a su vez, la inscripción
de la obra del poeta en la creación del dios. El juego de la *mise en
abîme* se refuerza como clave de la poética de Homero y la ecfrasis es
así el encomio del poder de la poesía y, en última instancia, de la
fuerza del lenguaje que, en su euforia evidenciadora, produce la pre-
sencia de lo que es.

2. UNA ECFRISIS CATASTRÓFICA: HEINRICH VON KLEIST, *EL CÁNTARO ROTO*¹²

Kleist comenzó a trabajar en la que se considera la mayor comedia en lengua alemana en 1802, en ocasión de la que hablaré luego; la composición de tres partes iniciales (las tres primeras escenas) tuvo lugar en 1803, y dos años más tarde se alcanzó una primera, provisoria conclusión. Todavía en 1806 sigue Kleist completando su obra, en Königsberg. Un año después, Goethe dirige la puesta en escena en Weimar, con estructura de tres actos, a diferencia de las trece escenas continuas que había definido el autor. La presentación resulta ser un rotundo fracaso; se conservan comentarios de la crítica y de asistentes que reprueban la excesiva extensión de la pieza, el notorio aburrimiento que indujo en el público, la dudosa moralidad de su contenido y hasta la impericia de Kleist como dramaturgo. Carente de un nuevo montaje en el mediano plazo, la obra se publica como libro en 1811.

De *El cántaro roto* me interesa un pasaje que ofrece una notable ecfrosis del objeto que da título a la comedia y que a mi entender propone un claro contrapunto a la descripción homérica. Pero también creo oportuno prestar atención a un breve texto que se conserva a título de prefacio, pero que permaneció inédito, y que ciertamente tiene que ver, y no poco, con el asunto que me ocupa:

Vorrede.

Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine

Prefacio.

En la base de esta comedia hay probablemente un hecho histórico, sobre el cual no he podido

¹² *Der zerbrochne Krug*, en Kleist, 2001: 175-244. La obra data de 1811. La traducción de este prefacio y de los demás pasajes citados es mía.

nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf – zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, vertheidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war) spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugniß abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehn: und der Gerichtschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mistrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödip[us], als die Frage war, wer den Lajus erschlagen? (*im Manuskript gestrichen*)). Darunter stand: der zerbrochene Krug. — Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister (Kleist, 1991: 259).

hallar ninguna información más precisa. El motivo lo tomé de un grabado en cobre que vi hace varios años en Suiza. Se apreciaba en él primeramente a un juez sentado gravemente sobre el banquillo de magistrado; ante él estaba una señora anciana que sostenía un cántaro, [y] parecía enseñar el agravio que había sufrido; acusado, un mozalbete campesino, al que el juez, a quien estaba entregado, le tronaba, aún se defendía, pero débilmente; una muchacha, que acaso había atestiguado en esta causa (pues quién sabe con qué ocasión había ocurrido el delito), jugueteaba, en medio de la madre y del novio, con su delantal; quien hubiese dado falso testimonio no podría haber estado allí más compungido; y el escribano (tal vez había observado hace un momento a la muchacha) miraba ahora recelosamente al juez, como Creón a Edipo en parecida ocasión [, cuando se formuló la pregunta acerca de quién había asesinado a Layo (*tachado en el manuscrito*)]. Debajo decía: El cántaro roto. — El original era, si no me equivoco, de un maestro holandés.

Este prefacio fue omitido en la versión impresa de su célebre comedia. El lector —haciendo en esto caso omiso del espectador— se vio privado así de una densidad adicional, y ciertamente muy sugestiva, de pretextos e implicaciones que han determinado las intenciones del

autor. Como decía hace un momento, antes de dirigirme al pasaje ecrástico que me interesa, y precisamente porque su carácter y sentido está condicionado de manera importante por lo que se dice en este prefacio, es indispensable examinar el plexo semiótico que en él se presenta.

Lo primero que conviene apuntar atañe a la complejidad de lo que propone Kleist. El prefacio da cuenta del motivo primero que inspiró la obra. La sucinta —pero vívida— descripción de un grabado en cobre que es copia de un modelo pictórico ya sitúa al lector en una suerte de red anasémica de relaciones de representación. Empleo el término “anasémico” que fuera acuñado por Nicolas Abraham en su teoría psicoanalítica no necesariamente para incorporar este registro a la discusión —aunque habría razones de peso para ello—, sino haciéndome cargo del movimiento que el término designa, y que habla de remontarse a la fuente del sentido. Este remontarse tiene, aquí, inevitablemente un importe interpretativo, que bien puede colegirse de lo que dice Kleist: en cierto modo, la obra es la interpretación de lo que el grabado (y el óleo que lo antecede) exhibe, el ensayo de restituir su pleno sentido a la escena graficada, es decir, la historia del sentido que en ella se deja conjeturar. Esta interpretación o reconstrucción ya se da a conocer por las hipótesis que acompañan a la descripción de los personajes: la señora parece exponer el perjuicio recibido; el jovencuelo, acusado, se defiende todavía, pero precariamente; de la muchacha se suponen dos cosas de mayor envergadura: el joven es su novio, y ella —coligiéndose esto de su turbado gesto— ha prestado falso testimonio; por fin, y con implicaciones que quizá son más graves aun, el escribano mira con desconfiado reojo al juez, como Creón a Edipo en similar circunstancia, anota Kleist, trayendo con ello otro registro de sentido que tiene, se diría, carácter ominoso.



La interpretación conjetural de Kleist teje una intriga, esto es, detalla lo que hace un momento llamé la historia del sentido de la escena, intriga que, por decirlo así, metonímicamente, y por concentración de tensiones, acuña la obra plástica. Sería esa intriga la del “hecho histórico” (*historisches Faktum*) al que alude de manera tan incierta como infundada el comienzo del prefacio.

La red de relaciones de representación que, de un modo u otro, sostiene la reconstrucción de sentido es, entonces, no sólo compleja, sino profundamente problemática. Para una mayor claridad, situemos sus hitos en un esquema simplificado:



El diseño circular del esquema intenta dar cuenta del movimiento que insinúa el prefacio de Kleist. Pero, sin duda, la circulación está aquejada de desconexiones flagrantes. Ya la única relación que parece firme —aquella entre el grabado de Jean-Jacques André le Veau (*Le juge ou la cruche cassée*) y el óleo de Louis Philibert Debucourt (*Le juge de village*, exhibida en el Salón de París en 1781)—, y que de hecho lo es, está dañada por la suposición de que la pintura habría sido realizada por un maestro holandés (es en Holanda que Kleist sitúa su comedia).¹³ Sin embargo, esta misma relación remite a otro óleo, de Jean-Baptiste Greuze¹⁴ (*La cruche cassée*), que tiene claras connotaciones eróticas, en que una muchacha cuyo vestido desarreglado descubre un seno, sostiene sobre su vientre un montón de flores envueltas en un paño, mientras cuelga de su brazo derecho una tetera con un gran forado. La alusión a la pérdida de la virginidad parece obvia.



¹³ Greiner acota que Debucourt (1755-1832) fue recibido en la Académie de Beaux Arts de París, en 1781, como “peintre en petits sujets dans le genre des flamands” (véase Greiner, 2000: 82). El grabado lo tenía Heinrich Zschokke, escritor suizo amigo de Kleist, en su casa de Berna. Allí se reunieron ambos con el hijo de Wieland, Ludwig, con el compromiso de escribir cada uno un texto a propósito.

¹⁴ Greuze (1725-1805), miembro de la Academia desde 1769, fue autor de retratos y pinturas alegóricas y melodramáticas.

En la circulación que describía, habría que situar, pues, como en paréntesis, entre el hecho hipotético y el óleo de Debucourt, el modelo inspirador de Greuze. Por cierto, es difícil adivinar cuál sea el nexo específico entre este modelo y el óleo escénico, como no sea por la identidad del motivo de la *cruche cassée*. Las mediaciones —el cambio de género pictórico y quizá algún estímulo literario (para el cual, en la pintura de género, como bien se sabe, no se requiere de un documento efectivo, a causa de su configuración narrativa o dramática)—, las mediaciones, digo, que pueda haber entre uno y otro no están a la vista ni a la mano. (Seguramente habría que cotejar ésta con otras operaciones similares, pero no soy en modo alguno erudito en tales cosas.) La inserción de este antecedente hace más problemática la red de relaciones, que desde este punto de vista puede ser entendida como una red de delegaciones de sentido, que cuestionan solapadamente, a cada paso, el retorno reconstructivo o restitutivo que llevaría a cabo Kleist, o, más bien dicho, desmienten desde dentro que así pudiera leerse lo que hace. Ello, sin mencionar la mañosa alusión al tema de Edipo, cuya incidencia en la comedia no es menor: al comienzo asistimos al efecto que un accidente supuestamente mañanero ha producido en el juez: su pie derrengado a causa de un inopinado tropiezo¹⁵.

La red se espesa más aun con los nombres que Kleist impone a sus personajes: el juez renco, cuya infamia se hace patente a poco andar (perdóneseme el pleonismo), se llama Adán (*Adam*); pregunta su escribano: “Viene usted de un antepasado sueltecito, / Que cayó al

¹⁵ Doble dolencia de los pies: el pie izquierdo, maltrecho, el derecho, pie equino que el juez oculta cuando se trata de averiguar quién de los lugareños podría haber dejado en la nieve cierto rastro acusador. Ciertamente, el pie equino equivale al pie hinchado que da nombre al héroe trágico. Kleist había leído *Edipo Rey* al iniciar su labor en *El cántaro roto*, y parece más o menos obvio que esta pieza juega irónica y casi paródicamente con el modelo de Sófocles.

principio de las cosas, / Y se hizo famoso a causa de su caída; / ¿No es acaso usted—? / ¿Y bien? / ¿Igualmente? / ¡Si yo—? ¡Ya lo creo—!” (Kleist, 1991: vv. 9-13, 287), Eva (*Eve*) es el nombre de la muchacha, hija de la señora Marta (*Frau Marthe Rull*), propietaria del cántaro que también sufrió una caída y su consecuente destrozo. Su novio es Ruperto (*Ruprecht Tümpel*¹⁶), Licht (“luz”, “claro, lúcido”) el escribano, Walter (“soberano”, “señor del ejército”, “administrador”) el consejero de justicia que cumple una visita de inspección en el juzgado y asiste a la revelación del vil engaño que ha tramado el juez. ¿En qué consiste ese engaño? En la mentira con la cual obliga éste a la inocente Eva a ocultar que el responsable de la quebrazón es el mismo juez, en visita furtiva y prohibida a la recámara de la joven, que se ha resistido a sus impropias tentativas de seducción; alertada la madre por el alboroto, se dirige al cuarto y el juez escapa presurosamente por la ventana y cae, lastimándose el pie. Adán revela falazmente a Eva, falso parte mediante, que su novio ha sido llamado a reclutamiento para ser enviado a Batavia, donde le espera una muerte segura. Sobre ello, el juez le ofrece falsificar un certificado médico que eximirá a Ruperto del temido servicio, y éste es el pretexto de que se vale para visitarla en su casa caída la noche con las obvias intenciones que ya señalé y que la joven rechaza con vehemencia. En su huida, el juez destroza el cántaro; al día siguiente, cuando se presenta la madre con la demanda por el estropicio, Adán cuida de advertir a Eva que la revelación del incidente de la noche anterior significaría indefectiblemente la partida (y la pérdida) de Ruperto. Angustiada, la muchacha prefiere el perjurio para salvar a su novio, en una suerte de doble vínculo que le impone la pérdida de la inocencia, la pérdida del

¹⁶ Ruprecht es un antiguo nombre germánico compuesto (de *hrod*, “fama”, y *beraht*, “claro, brillante”); de considerar, acaso, es la forma *Recht*, “derecho, justicia” que está contenida en el nombre. Tümpel significa “charca” o “pozo”; en la variante de la escena duodécima el juez, protestando confusión a propósito del apellido del joven, juega con “Gimpel” (“papanatas”) y “Simple” (“simplón”).

(buen) nombre o la pérdida del amado. Adán y Eva forman aquí una pareja abyecta, cuya unión anómala ha sido forzada por el juez, sobre-determinando la pareja paradisiaca —si puedo llamarla así— de los amantes, mediante la trampa de mendacidad.¹⁷

Precisamente respecto de esta trama, de esta intriga perversa (que hace a la comedia bordear connotaciones trágicas), se define el doble motivo de la caída (que en sí mismo se desdobra, entre la caída física y la caída moral y pecaminosa) y de la rotura. Todo está dominado en la trama por la ley de gravedad en sentido extenso, como si la ley física no sólo rigiera sobre los cuerpos, sino simbolizara también el régimen moral del mundo humano. En todo caso, todo lleva a reparar en la quebradura y el forado, como si éste fuese el lugar entrópico en que el sentido se abisma, tal como parece insinuarlo la circulación fracturada de las representaciones (o delegaciones), imantada por la hipótesis inane del “hecho histórico”. Si el forado es la imagen de la pérdida de la virginidad, habría que inquirir qué virginidad se ha perdido indefectiblemente aquí. Lo formulo en abreviatura, porque son muchas las hebras que habría que tensar para que el tejido mostrase el diseño entero. Hace un momento hablaba de la trampa que

¹⁷ El agravamiento de la intriga, no la que se teje en la comedia misma, sino la que se ha urdido en su trasfondo, lo sugiere el hecho de que la amada novia de Kleist, Wilhelmine von Zenge, después de la ruptura de la relación (motivada por la inestabilidad psíquica del poeta, que la “Kantkrise”, es decir, el efecto devastador que para él tuvo la lectura de Kant y la conclusión de que las vías para alcanzar el conocimiento de la realidad tal como es están cegadas), se casó en 1803 con Wilhelm Traugott Krug, sucesor de Kant en la cátedra de filosofía de la Universidad de Königsberg, que le fue presentado a Kleist en 1806, en la época en que fue completada la composición de *El cántaro roto*. Esta suerte de trampa aciaga, no imputable a ninguna intención humana, sino sólo a la pavorosa impavidez de la coincidencia, es una nueva sobre-determinación que grava el sentido de la obra y la puebla de tintes oscuros. Y ciertamente se deja sentir un hálito trágico que cruza la gran comedia.

Adán ha tendido a Eva y de la pérdida de su honra, de su buen nombre. Dice la madre:

Tu buen nombre estaba en este cántaro, / Y ante el mundo
con él se despedazó, / Y si no fue quizá ante Dios, ante mí y
ante ti (Kleist, 1991: vv. 490-492, 305).¹⁸

Sería, pues, la virginidad del nombre lo perdido, es decir, el estado paradisiaco de perfecta correspondencia entre nombre y cosa, que es a la vez estado de inocencia, pues en esa plenitud no se requiere la mediación del conocimiento, y éste, nunca pleno y perfecto, sería más bien la ruina del estado. Esa mediación, en todo caso, está figurada en la artimaña del juez, y es condición inherente de la caída. Caduca la virginidad del lenguaje, se convierte éste, acaso irrecuperablemente, en medio universal de la equivocidad y del engaño. Y si aquí se da la administración de la mentira como ejercicio abusivo de poder, fácilmente se exagera ella hasta el delirio del malentendido absoluto: “[ú]til definitivamente defectuoso, el lenguaje es menos un medio de comprensión que un instrumento que crea por doquier la discordancia” (Robert, 1981: 100).

Si esto es así, entonces estamos en las antípodas de aquella potencia manifestativa que encarecía Aristóteles, y que determinaba la esencia y función misma del lenguaje. Éste muestra aquí su otra faz, literalmente *maldita*, de mutuo encubrimiento, de añagaza y destrucción. Si concedemos algún valor a mi tema de la “producción del acontecimiento”, ¿qué habría que decir a propósito de esta potencia que

¹⁸ También el nombre del novio está aquejado de quebrazón, como lo revela la conversación en secreto a la que atrae Adán a la muchacha: “En el certificado está / El nombre ahora, en letra gótica (*Frakturschrift*, “escritura fracturada o quebrada”), Ruperto Pozo. / Aquí lo traigo listito (*fix und fertig*, también: deshecho) en el bolsillo; / ¿No lo escuchas crujir, Evita?” (Kleist, 1991: vv. 528-531, 307).

obra desde el revés del lenguaje, y que (en la comprensión de Kleist) no es otra cosa que su condición normal en estado de caída?

El pasaje de la ecfrosis que me interesa puede darnos una idea al respecto. Los querellantes han ingresado a la sala del tribunal que preside el juez avieso, mientras éste, falto de la peluca ceremonial, parte a empolvarse la calva, y luego vuelve para iniciar el procedimiento. Después de las advertencias que aquel dirige en sordina a la pobre Eva y de uno que otro despropósito sobre las formas y trámites del juicio, la señora Marta describe al juez Adán y al consejero Walter lo que se representaba en la superficie del cántaro malogrado:

DER ZERBROCHNE KRUG [<i>Siebenter Auftritt</i>]		EL CÁNTARO ROTO [<i>Escena séptima</i>] ¹⁹	
	[...]		[...]
644	FRAU MARTHE. Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren? Seht ihr den Krug? ADAM.		SEÑORA MARTA: ¿Veis el cántaro, estimadísimos señores? ¿Veis el cántaro? ADÁN:
	O ja, wir sehen ihn.		Pues sí que lo vemos.
	FRAU MARTHE. Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr; Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen. Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, Sind die gesammten niederländischen Provinzen		SEÑORA MARTA: Que no veis nada, permitidme, las trizas veis. El más bello de los cántaros ha sido hecho añicos. Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, Todas las provincias holandesas
650	Dem span'schen Philipp übergeben worden. Hier im Ornat stand Kaiser Carl der fünfte: Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn. Hier kniete Philipp, und empfing die Krone: Der liegt im Topf, bis auf den Hintertheil, Und auch noch der hat einen Stoß empfangen. Dort wischten seine beiden Muhmen sich, Der Franzen und der Ungarn Königinnen, Gerührt die Augen aus; wenn man die Eine		Fuéronle cedidas a Felipe de España. Aquí en galas regias estaba el Emperador Carlos Quinto: De él ya sólo veis las piernas. Aquí se arrodillaba Felipe, y recibía la corona: Está en el cántaro, hasta la parte de atrás, E incluso él recibió su golpe. Allá los ojos se enjugaban Sus dos tías, las reinas de los francos Y de los húngaros, si a una se la ve

¹⁹ Mi traducción.

	Die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben,	Alzar la mano con el pañuelo,
660	So ist's, als weinete sie über sich.	Es como si llorase por sí misma.
	Hier im Gefolge stützt sich Philibert,	Aquí en el cortejo todavía Filiberto,
	Für den den Stoß der Kaiser aufgefangen,	Porque el rey, interpuesto, amortiguó el golpe,
	Noch auf das Schwerdt; doch jetzo müßt' er fallen,	Se apoya en la espada; mas ya tendría que caer
	So gut wie Maximilian: der Schlingel!	Lo mismo que Maximiliano, ¡el bribón!
	Die Schwerdter unten jetzt sind weggeschlagen.	Abajo, las espadas han desaparecido.
	Hier in der Mitte, mit der heil'gen Mütze,	Aquí en la mitad, con la tiara sagrada,
	Sah man den Erzbischof von Arras stehn;	Se veía erigirse al Arzobispo de Arrás;
	Den hat der Teufel ganz und gar geholt,	A él se lo llevó enterito el diablo,
	Sein Schatten nur fällt lang noch übers Pflaster.	Sólo su sombra se alarga aún sobre el empedrado.
670	Hier standen rings, im Grunde, Leibtrabanten,	Aquí estaban en corro, en la base, adláteres
	Mit Hellebarden, dicht gedrängt, und Spießen,	Con alabardas, apretujados, y con picas,
	Hier Häuser, seht, vom großen Markt zu Brüssel,	Casas aquí, ved, del gran mercado de Bruselas,
	Hier guckt noch ein Neugier'ger aus dem Fenster:	Aquí todavía se asoma a la ventana un curioso:
674	Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht.	Mas qué sea lo que ve ahora, eso no lo sé.
	[...] (Kleist, 1991: vv. 646-678, 311-312)	[...]

Si se piensa en comparar este trozo con aquel otro de Homero, una primera cosa que salta a la vista, es el contraste casi perfecto entre ambos: es como si el universo entero que allá se despliega a medida que el poema forja con palabras los elementos, relaciones y eventos del escudo, acá fuese deconstruido discursivamente, si se me permite decirlo así, en el recorrido de los daños sufridos por el cántaro. Pero antes de precipitarme, intentaré hacer acopio de los puntos que parecen relevantes para la lectura de semejante ecfrasis.

Ésta es, sin duda, una escena central de la comedia. Es, si se quiere, la escena de la presentación del cuerpo del delito. Escena de presentación: se trata esencialmente de la *evidencia*, en el sentido que el proceso judicial le atribuye, de traer ante los ojos del tribunal la prueba patente del crimen cometido, pero también en el sentido de la evidencia de la crisis de la verdad. Por su sola presencia, el cántaro roto testimonia su ruina y clama por el castigo del responsable del estropicio. Sólo que en este caso esa presencia está doblemente sobredeter-

minada: por una parte, la ocasión en que ha ocurrido su destrozo daña el buen nombre de Eva, no porque ella hubiese incurrido en falta grave a su honor, sino porque éste ha sido minado a causa de la agresión amorosa, y así lo resiente la madre; por otra parte, lo que pareciera estar verdaderamente en juego no es tanto la quebrazón de un objeto valioso, sino la razón misma de este valor, que no depende necesariamente de la riqueza de su materialidad, sino de la *representación* que adornaba el cántaro. Esto quiere decir, a su vez, que ese valor tiene que ver con la presencia que esa representación evoca, que ella vuelve a hacer presente en la imagen. El destrozo no afecta únicamente a la materia del cántaro, no sólo estropea su entidad de tal haciéndolo inservible —porque en verdad este cántaro no ha estado destinado a la función de receptáculo—, sino que deteriora insanalemente el vínculo entre imagen y cosa (y nombre), entre representación y presencia. Tal es el *quid* del alegato de la señora Marta.

La del cántaro es una representación histórica. Sea éste mi primer punto, y no me resisto a recordar lo dicho en el Prefacio acerca del supuesto “hecho histórico” que reseña el grabado que ha dado motivo a la comedia. Porque aquí la superficie externa del cántaro decorado exhibe la representación de un “hecho histórico” incuestionable y significativo: la cesión de las provincias holandesas a Felipe de España. Sin embargo, la quebrazón ha suprimido la imagen de ese acontecimiento. El modo en que la señora Marta describe su objeto malogrado sugiere que, en su entendimiento, el cántaro mismo es el lugar de tal acontecimiento, o al menos la garantía de su verdad: es lo que señalaba hace un momento, al hablar del vínculo entre representación y presencia. El vínculo está roto; la representación ya no es garantía de presencia alguna; y la presencia ha quedado comprometida por el terrible detrimento de la representación: si puede decirse que el vínculo en cuestión es el crédito de la verdad, entonces es la verdad misma la que esta destrucción ha puesto en entredicho. Y si el

delito que fue causa de ella arranca a la hija del orbe de la inocencia y la arrastra al espacio de la culpabilidad, pasa entonces como si se tramara una vinculación secreta entre la honra y el nombre de Eva — el nombre y la persona, y la imagen de la persona—, es decir, entre su verdad, damnificada irrecuperablemente por la obligación de mentir en que la ha puesto Adán, y la verdad de la historia, convertida ahora en oquedad y falta.

La imagen del acontecimiento se ha perdido, el centro de la representación del cántaro ya no está. “Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, / Todas las provincias holandesas / Fuéronle cedidas a Felipe de España.” Todo lo demás, que ciertamente era el acompañamiento del magno suceso, no es ahora más que un montón de trizas, aunque éstas todavía figuren en las trizas del cántaro. Y trizas es, dice la señora Marta, lo único que se puede ver: en rigor, nada. “Que no veis nada, permitidme, las trizas veis”. Esta palabra (*nichts*) se repite dos veces en el comienzo, cardinalmente, puesto que una vez designa lo que cabe ver, y otra la sustracción —es decir, la nulificación— del acontecimiento. “Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, [...]” Y todavía, al fin del pasaje, cuando nuevamente se trata de ver, como en eco del comienzo, y como si esa mirada sobre el cántaro se reflejara en su inanidad en la mirada del curioso que se asoma desde la ventana de una de las casas del mercado de Bruselas, todavía allí vuelve un *nicht*, un no — “Mas qué sea lo que ve ahora, eso no lo sé.” La ley de gravedad que hizo estrellarse al cántaro precipita también en la nada la idealidad de la representación; como intentaba sugerir, el hueco en el cántaro es el abismo en el cual se hunde entrópicamente toda verdad, y el lenguaje no puede ser sino el testigo inoperante de tal hundimiento.

Es el mundo entero lo que así se describe en su ruina total: su centro ausente, todo en torno se desploma o apenas se sostiene, como si la

caída que ha roto el cántaro fuese la caída del mundo y de todo lo que lo puebla. El discurso de la señora Marta vuelve momentáneamente a vivificar lo que resta —en la persistencia derrengada del mismo Felipe, en la endeble apoyatura de Filiberto, quizá más que nada en el gesto con que una de las “tías” se lleva el pañuelo al rostro para enjugar las lágrimas que llora por ésta su propia desventura—, pero sólo para entregar todo ello definitivamente a la extinción. En sus palabras la catástrofe es de tal magnitud que no se restringe únicamente al hecho memorable que consignaba el decorado del cántaro. Mucho más había allí, como si esta puntual representación y su asegurado vínculo con la verdad de la historia tuviesen metonímicamente encapsulado en sí el orden mismo del mundo²⁰. Y éste es quizá el punto en que críticamente se cruzan la devastada fe de la madre y la pérdida inocencia de la hija. Porque es como si esa inocencia, en la medida en que aún no está expuesta y sometida al poder del pliegue y la fractura del discurso (mendacidad, engaño, intencionada ofuscación, escamoteo del referente), fuese la garantía de la garantía, quiero decir, la garantía de que la representación sea garantía de la presencia: la inocencia que no interpone ni malicia mediación y sombra entre una y otra. Así ocurre, cambiando todo lo que se deba cambiar, en el relato del efebo de *Sobre el teatro de marionetas*: la conciencia de sí, alentada por una imagen especular que compromete la simple evidencia de presencia en la representación, induce, a través del reflejo y la evo-

²⁰ Juega su papel en esto el relato que hace la Señora Marta, apenas terminada la descripción del cántaro, y que da cuenta de su historia —de la historia del cántaro— y de las vicisitudes por las que atravesó, manteniéndose intacto hasta el infortunado momento de su devastación. Antes de presentar su demanda, la Señora Marta ha solicitado al juez explicar la significación que tenía el cántaro para ella: “[l]o que era antes para mí” (v. 643); “bello” (*schön*, v. 679), sin duda, bello por antonomasia, porque para ella es, resistente a las vicisitudes de la historia, a los accidentes que interrumpen o desvían su curso, la constancia misma, es decir, la representación garantida de la historia como orden del sentido, testigo el cántaro, si se quiere decir así, testigo de que la historia es historia de un mundo.

cación de una imagen ejemplar, la reflexión y la vanidad, destruye la inocencia del muchacho y lo empuja por el talud de un destino aciago.²¹ Es, entonces, como si la inocencia fuese la garantía de la integridad de lo que es, en la relación paradisiaca de perfecta correspondencia entre nombre, imagen y cosa. Y si el emblema de esta integridad que conserva la madre en la pureza de la hija y la contextura intacta del cántaro y de su representación es lastimado por un accidente, hemos de entender que hay un análogo en el orden del mundo, un accidente original que ha destruido la integridad de lo que es.

Digo que el lenguaje es inoperante. Lo es, esencialmente, en el contexto universal definido por este accidente primigenio. Es inoperante para recuperar lo perdido. Y es que las palabras con que la señora Marta describe su desdicha, si tienen la marca de la queja, del reclamo agudo, van también inevitablemente acompañadas del bajo tono de la resignación. Donde dan un saldo de vida, lo decía, lo que pueden ofrecer no es más que mera agonía o remedo. Esas palabras sólo constatan: nada pueden reparar. La descripción —esta peculiar *ecfrasis*— no tiene más poder que el de enfatizar la pérdida. Por eso, el reclamo que viene a hacer la señora Marta es una directa interpelación a una potencia del lenguaje, distinta de aquella manifestativa que consiste en decir lo que es, que aquí sólo puede limitarse a reseñar su asolación. Potencia ésta que sería superior, porque puede decretar, ya no lo que es meramente, sino lo que debe ser, y que desde esa eminencia podría restablecer lo desbaratado. Es lo que demanda la madre: la restitución de la integridad perdida, por obra de la palabra que juzga, que dicta sentencia, que establece el imperio del derecho como el golpe diestro del artífice que castiga y endereza el metal o la piedra:

²¹ He abordado este punto en el ensayo “Kleist: las marionetas y la fuga del sentido”, que aún está inédito.

El juez es mi artesano, el esbirro ése / Es el bloque, azotazo,
que necesita, / Y en la hoguera la chusma, / Si ha de saber ha-
cer arder nuestra honra, / Y glasear otra vez este cántaro aquí
(Kleist, 1991: vv. 493-497, 305).

El poder de esta palabra, por su sola y exclusiva eficacia, retrotraería al estado anterior a una ruptura que, como se ha señalado, es originaria. En virtud de esa eficacia podría cumplir esa palabra la restitución, en el lenguaje mismo y como lenguaje, del vínculo de representación (palabra e imagen) y presencia: podría, en una palabra, dar la verdad. Pero la comicidad trágica de la demanda consiste en que aquel de quien se espera semejante *performance* es el mismo que ha quebrantado con la mentira y la obligación de mentir desolada condición parece ser irremontable.²²

La variante principal de la obra presenta complejamente, hacia el final (duodécima y penúltima escena), el estatuto de la verdad. El ministro Walter, que ha puesto al descubierto la maligna mentira del juez Adán, ofrece a Eva una bolsa con veinte *gulden* para rescatar a su novio para rescatarlo del reclutamiento. Todo el intercambio tiene en su centro la crisis total del crédito que ha provocado precisamente esa mentira, el imperio de mendacidad y equívoco que ha instalado, y que sigue prevaleciendo allí donde Walter y Eva dicen creerse uno al otro, confiar en las respectivas palabras. Los *gulden* son una garantía: si Ruperto debe partir a Asia, serán tesoro de Eva; si permanece en el país, como Walter ha asegurado, deberá restituírselos al ministro con pesados intereses a manera de castigo por su desconfianza. Irrumpe Ruperto:

²² Signo de ello es el entrecortamiento de los diálogos, el andurrial de equívocos que provoca la tentativa de completar la frase trunca de uno de los interlocutores que ensaya el otro, la función que cumple lo implícito en ellos.

RUPERTO. ¡Zape! ¡No es verdad! ¡No es palabra verdadera!
 WALTER. ¿Qué no es verdad?
 EVA. ¡Tómela! ¡Tómela! ¡Tómela!
 WALTER. ¿Cómo?
 EVA. ¡Tómela, se lo ruego, misericordioso señor, tómela, tómela!
 WALTER. ¿La bolsa?
 EVA. ¡Oh, Dios mío!
 WALTER. ¿El dinero? ¿Y por qué?
 Genuinos gulden son, recién acuñados,
 Mira aquí la efigie del rey de España:
 ¿Crees tú que el rey te engañará?
 EVA. ¡Oh, querido, noble y buen señor, perdóneme.
 — ¡Oh, ese juez maldito!
 RUPERTO. ¡Ay, ese bribón!
 WALTER. ¿Y entonces, crees ahora que te di verdad?
 EVA. ¿ Si usted me dio verdad? Oh, diáfananamente acuñada,
 Y el resplandeciente rostro de Dios en ella. ¡Oh, Jesús!
 ¡Que ya no pueda reconocer esa moneda! (Kleist,
 1991: vv. 2366-2377, 376).

La exclamación de Eva es terrible: aunque la evidencia (recuérdese el énfasis que me había parecido oportuno poner en esta idea), aunque la evidencia reluzca ante ella como el don divino de la verdad, su (re)conocimiento queda en falta. No se tienen ojos para ella en el mundo que ha sido invadido y tramado en todos sus momentos por la mendacidad, y que tiene a ésta, ahora, como el imperio que desordena todos los sentidos. Kleist ofrece con ello la razón de la comedia, de *esta* comedia y de *la* comedia en general, como obra del arte cuya verdad consiste ahora sólo en evidenciar la pérdida indefectible de la verdad. Así, en la conclusión, como si nada hubiese podido ser zanjado con la verificación de lo ocurrido, la madre anuncia su peregrina-

ción al tribunal de Utrecht para entablar allí la demanda que habría de hacerle justicia al cántaro roto.²³

CONCLUSIÓN

Al comienzo de este ensayo hacía referencia a la teoría aristotélica que, encareciendo la claridad como virtud esencial del lenguaje, reconocía aquel punto superlativo de evidencia en que el rendimiento lingüístico realiza esta virtud originaria provocando el efecto de presencia intensiva de aquello que en él es dicho. Si bien Aristóteles atribuye esta fuerza a la metáfora lograda, no me ha parecido impropio hacerla extensiva a la ecfrosis, en la cual se trata precisamente de traer a presencia casi corpórea lo descrito, es decir, de generar por medio de la descripción misma el efecto que produciría el asistir presencialmente a la cosa descrita.

Un interés principal de esta conexión consiste en apuntar a la cuestión de la verdad, entendida como la medida de la potencia ontológica del lenguaje, su potencia para *decir lo que es en cuanto es* (tal o cual, y, superlativamente, en cuanto ese tal o cual *está siendo*). Sería este decir verdad la ley de la ecfrosis, en la medida en que aquí la función representativa del lenguaje deja de estar sometida al precedente

²³ Última escena:

SEÑORA MARTA. Y dígame usted, justo señor, ¿dónde encuentro en Utrecht la sede de gobierno?

WALTER. ¿Por qué, señora Marta?

SEÑORA MARTA (*quisquillosa*).

¡Hm! ¿Por qué? No sé —

¿Acaso no hay que hacerle justicia al cántaro?

WALTER. ¡Disculpe! Por supuesto. En el gran mercado,
 Y hay sesión martes y viernes.

SEÑORA MARTA. ¡Bien! En una semana me apersono allí.

(*Salen todos.*) (Kleist, 1991: vv. 1968-1974, 358).

de lo representado y lo produce en el discurso. Tal como argüí en la ocasión, lo que importa esencialmente es el modo de esta producción, que es el modo de un efecto: no, ciertamente, la creación actual de la cosa ni su presentación alucinatoria, sino la *impresión* de estar asistiendo a su realización. Producción de presencia o, alternativamente, producción del acontecimiento, que nos da, como lectores o auditores, el sentido intensivo de lo que entendemos por presencia y acontecimiento, en una palabra, la verdad de la presencia, la verdad del acontecimiento.

En este sentido hablaba de un momento de dichosa coincidencia entre la representación y lo representado, entre palabra, imagen y cosa. Pero esta coincidencia lleva suscrita la instancia del lenguaje, puesto que éste refuerza su poder en la fuerza de su representación. El carácter ejemplar de la descripción homérica no sólo tiene que ver con ser el primerísimo documento de una ecfrosis consumada, sino con el hecho de que en ella se cumple también explícitamente esa suscripción. Por eso es válido decir que esta ecfrosis no se limita sólo a ofrecernos el cuadro prodigioso del objeto que el dios confecciona, sino que formula también la idea de la poesía (el *ποίηῖν* del poeta) como operación equiparable a la demiurgia divina, y en esa misma medida contiene *in nuce* el principio constructivo de la obra y, *a la vez*, el principio de comprensión del mundo.

El parangón de este modelo inveterado con su paradójico émulo en *El cántaro roto* de Kleist que he intentado proponer lo que creo ser su perfecto contrapunto. Como trataba de sugerir, la comedia despliega un mundo en estado de caída (ya sugería que este tema determina esencialmente la trama) cuyo sello es una mendacidad que difunde el equívoco como única regla de formación del sentido. Si allá asistíamos a la génesis de lo que es, aquí asistimos al destrozo de lo sido, que por eso mismo ya no puede ofrecer orientación alguna para su

reconstrucción y para la apertura de horizontes de vida, aun allí donde éstos parecieran poder recuperarse. Si allá podíamos confiar en la unidad primigenia de palabra, imagen y cosa en el contexto de un acontecer-mundo, aquí somos testigos inermes de la descomposición de esas relaciones, de modo tal que esa suerte de espacio de post-historia que caracteriza a la precaria acción de la comedia acaba por hacernos cómplices conscientes del hundimiento y habitantes irreparables de algo que podríamos llamar el *in-mundo*. Pero también aquí la ecfrosis funciona semióticamente como principio constructivo de la obra (regida, precisamente, por la fractura del sentido) y como principio de comprensión, la única que resta y que sanciona la impenetrabilidad de lo real, inaccesible a un conocimiento cierto y no restituible a través de la fuerza, aquí impotente, del lenguaje.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1971), *Retórica*, trad. de Antonio Tovar (Madrid: Instituto de Estudios Políticos).
- ____ (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- GREINER, Bernhard (2000), *Kleists Dramen und Erzählungen* (Tübingen und Basel: Francke).
- HOMERO (1920), *Homeri Opera*, in five volumes, ed. by David B. Monro & Thomas W. Allen (Oxford: Oxford University Press)
- ____ (1991), *La Ilíada*, trad., prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos)
- VON KLEIST, Heinrich (1991), *Sämtliche Werke und Briefe* (ed. Klaus Müller-Salget), II *Dramen 1802-1807. Die Familie Ghonorez Die Familie Schroffenstein Robert Guiskard Der zerbrochne Krug Amphitryon*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. von Ilse Marie-Barth und Heinrich C. Seeba (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag).

- PREMINGER, Alex & BROGAN, Terry V. F. (eds.) (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- ROBERT, Marthe (1981), *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist* (Paris: L'Arche).
- SPRAGUE BECKER, Andrew (1995), *Rhetoric and Poetics of Early Greek Ekphrasis: Theory, Philology, and the Shield of Achilles* (Londres: Rowman and Littlefield).

“UNA ENFERMEDAD DE SABIOS”
***Spleen* y filosofía moral en los ensayos de Jeremy Collier**

Andrés Gattinoni

Andrés Gattinoni

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

“Una enfermedad de sabios”: *spleen* y filosofía moral en los ensayos de Jeremy Collier**Resumen**

Este artículo analiza una serie de ensayos del clérigo *non-juror* Jeremy Collier (1650-1726) en los cuales se ocupaba del *spleen*. Se establece una relación entre esos textos y los escritos contemporáneos de William Temple para estudiar el modo en que Collier recurrió a la filosofía moral clásica en su búsqueda de una reforma de las costumbres. Se argumenta que el clérigo realizó una apropiación crítica del estoicismo a partir de la cual concebía al *spleen* como un signo de una crisis moral, frente a la cual era preciso establecer un gobierno de las pasiones basado en la razón y la fe. Finalmente, a modo de epílogo, propone una filiación con la supervivencia del *spleen* en el siglo XIX a partir de la noción de extrañamiento.

Palabras clave

Collier – Temple – Melancolía – Filosofía moral – Mal Inglés

“A Wise Disease”: *Spleen* and Moral Philosophy in the essays of Jeremy Collier**Abstract**

This paper analyses a series of essays by the *non-juror* priest Jeremy Collier (1650-1726) in which he tackled the subject of the spleen. Reading them in connection with the contemporary writings of William Temple, the paper studies the way in which Collier employed classical moral philosophy in his claim for a reformation of the manners. It argues that the priest made a critical appropriation of Stoicism through which he conceived the spleen as a sign of a moral crisis which demanded a government of the passions based on reason and faith. Finally, by way of an epilogue, the article suggests a filiation with the afterlife of the spleen in the 19th century, in terms of the idea of estrangement.

Keywords

Collier – Temple – Melancholy – Moral Philosophy – English Malady

Recibido: 28/07/2017. Aprobado: 22/11/2017.

Se dice comúnmente que el spleen es una enfermedad de sabios, creo que por eso muchos desean contraerlo. Quizás ése sea el único síntoma de juicio que tengan. Pero si un hombre no puede mostrar su inteligencia de mejor manera que preocupándose a sí mismo y a quienes lo acompañan, es preferible que deje de fingir y se ocupe de ser un tonto.

Jeremy Collier, *Del spleen*¹

En 1673, sir William Temple, un reconocido diplomático y futuro mentor de Jonathan Swift, hacía un alto en sus observaciones sobre los Países Bajos para destacar que los industrioses holandeses estaban a salvo de una variedad de la melancolía que, en su Inglaterra natal, era característica de la gente ociosa: el *spleen* (Temple [1673]1705: 186-188). Su país, afirmaríá algunos años más tarde, era “como lo llamó un gran médico extranjero, la región del *spleen*” (Temple [1690] 1770: 426). Esta idea de que esa afección era especialmente frecuente entre los habitantes de Albión mantuvo su arraigo en las décadas posteriores (Doughty 1926). El médico y poeta Richard Blackmore se referiría a aquella como el “*spleen* inglés” (Blackmore 1725: v) y luego el Dr. George Cheyne la llamaría el “mal inglés” (Cheyne 1733).

En ese contexto de una aparente epidemia de *spleen*, un clérigo de la Iglesia de Inglaterra llamado Jeremy Collier publicó un volumen de ensayos sobre diversos temas morales. Allí abordaba tópicos habituales en la reflexión filosófica desde la Antigüedad clásica como la fama, la amistad, la confianza, la libertad, la vejez o el placer. Uno de esos

¹ Todas las traducciones son propias.

escritos estaba dedicado exclusivamente al *spleen*, pero el tema también aparecía en varios de ellos.

Este artículo analiza el lugar del *spleen* en los ensayos de Collier. Se establece una relación con los escritos contemporáneos de William Temple, para poner de relieve la manera en que el clérigo recurrió a la filosofía moral de los estoicos y, además, se destacará el uso polémico que hizo del *spleen* con el objeto de criticar a la sociedad de su época. Por último, como reflexión final, se trazará un vínculo entre los ensayos de Collier y usos más tardíos del *spleen* a partir de la noción de extrañamiento.

1. BIOGRAFÍA DE UN MORALISTA POLÉMICO

Jeremiah Collier (1650-1726) nació en la parroquia de Stow-cum-Quy, en Cambridgeshire, el 23 de septiembre de 1650, hijo de su padre homónimo y Elizabeth Smith.² Aunque fue autor y traductor de numerosos textos teológicos, históricos y filosófico-morales, se lo recuerda principalmente por dos intervenciones públicas. Primero, su oposición a la Revolución Gloriosa de 1688, que le valió dos encarcelamientos y lo llevó a formar parte de una iglesia paralela que desconocía la autoridad del rey Guillermo III. Luego, una serie de panfletos que publicó desde 1698, en los que criticaba la inmoralidad de los teatros ingleses.

La familia Collier tenía una historia vinculada con la disidencia religiosa inglesa. El abuelo de Jeremy había sido ministro en Bradford, una región de Yorkshire reconocida por su población disidente. Si bien no parece haber sido calvinista, en sus sermones de la década de

1630 es posible advertir un antiformalismo contrario al programa de uniformidad que promovió el arzobispo William Laud en la Iglesia de Inglaterra desde 1633 (Boster 2008: 6-8). Jeremy Collier padre desarrolló una carrera auspiciosa en tiempos de la revolución. Tras ingresar al Trinity College de Cambridge en 1636, se graduó en los primeros años del gobierno del Parlamento largo. Beneficiado por las purgas universitarias, en 1644 ingresó como *fellow* al St. John's College y dos años más tarde John Hall lo introdujo al círculo de Samuel Hartlib. Bajo el auspicio de este último, tradujo al inglés la *Civitas Solis* de Tomasso Campanella y *Pansophia Diatyposis* de Comenius. Más tarde puso en práctica sus ideas pedagógicas trabajando como director de la Aldenham School, en las afueras de Londres, entre 1649 y 1653, y luego en la Ipswich School de Suffolk entre 1663 y 1665. Si bien fue expulsado de ambos puestos, posiblemente por sus asociaciones con personas repudiadas durante el Protectorado y la Restauración respectivamente, en 1666 accedió a una vicaría bajo el patronazgo del otrora laudiano obispo de Ely, Matthew Wren.

Nacido en los tramos finales de la guerra civil, y educado en tiempos de la Restauración, el joven Jeremy ocuparía finalmente un lugar ostensiblemente más conservador que sus ancestros en el campo político y epistemológico de su época. No sólo defendería la prerrogativa real del último Jacobo en contra del nuevo régimen parlamentario, sino que en su lucha contra el escepticismo sería un duro crítico de la nueva filosofía natural —que había sido fundamental para los baconianos como Samuel Hartlib— y se opondría al atomismo cartesiano y al mecanicismo newtoniano. Sin embargo, compartió con su padre el oficio de traductor y, luego de la Revolución Gloriosa, tampoco pudo dar su conformidad a la Iglesia establecida.

En 1669, luego de una formación inicial en la Ipswich School bajo la tutela paterna, Collier fue admitido en el Gonville and Caius College

² El siguiente esbozo biográfico se basa principalmente en Salmon 2004 y Boster 2008. Véase también Barham 1840 y Lathbury 1845.

de Cambridge. Ingresó con el auspicio de sir John Ellys en calidad de *sizar* –estudiante que solventaba su estancia trabajando para la universidad o sus colegas más ricos–, al igual que su padre. Durante los años siguientes se graduó, fue ordenado y trabajó brevemente como capellán de la condesa de Dorset, Mary Sackville, hasta que obtuvo un puesto de rector en la parroquia de Ampton, en Suffolk, al que renunció en 1685.

Su notoriedad pública sobrevino con la Revolución Gloriosa de 1688. Collier defendía a Jacobo II. En su panfleto *The Desertion Discussed, in a Letter to a Country Gentleman* (1688) sostenía que el rey se había visto forzado a abandonar Londres, pero no había abdicado, por lo tanto el trono no estaba vacante y Guillermo de Orange era un usurpador. Esto le valió varios meses en la prisión de Newgate. Como miembro del clero, Collier se negó a prestar juramento de lealtad al nuevo monarca, pues consideraba aún vigente el que lo ligaba a Jacobo II. Pasó entonces a integrar el grupo de los *non-jurors* (clérigos “no juramentados”) y, luego de salir de la cárcel, publicó panfletos en los que acusaba a la Iglesia oficial de cismática.³ Posteriormente, en 1713, llegaría a ser consagrado obispo de la iglesia *non-juror*. En ese carácter, promovió un proceso de unión con las iglesias ortodoxas rusa, griega y egipcia, que fracasó luego de la muerte de Pedro el Grande, quien hacía de intermediario. También lideró la facción de los *usagers* en un cisma interno de los *non-jurors*, que abogaba por recuperar ciertos usos litúrgicos del *Libro de Oración Común* de 1549, al cual consideraba más cercano a la iglesia primitiva que el de 1662.

³ Hasta donde he podido indagar, no hay monografías recientes dedicadas a los *non-jurors*, véanse Lathbury 1845 y Overton 1902. Aportes relevantes fueron realizados por Goldie 1982 y Clark 1985.

En 1692, Collier fue encarcelado nuevamente por un breve período, acusado de mantener correspondencia con Jacobo II, y en 1696 evadió el arresto que le correspondía por haber oficiado –junto con otros dos *non-jurors*– una ceremonia de absolución por imposición de manos para sir John Friend y sir William Perkins, quienes iban a ser ejecutados por complotar contra el rey (Lathbury 1845: 114 y 168-177). Desde entonces y hasta su muerte fue legalmente un fugitivo, pero no fue perseguido por mucho tiempo y pronto pudo retomar su vida pública.

En esta misma época comenzó a editar sus colecciones de ensayos (dos tomos impresos en 1694 y 1695, luego reunidos en 1697). Allí expresaba sus preocupaciones por la degradación moral de la sociedad inglesa. Se trataba de una inquietud compartida por distintos sectores políticos que, más allá de las causas que atribuyeran a esa perversión, acordaban en la necesidad de una reforma de las costumbres (*manners*). Por aquellos años, en Londres y otras ciudades se fundaron sociedades voluntarias con el fin específico de reprimir el vicio (Hunt 1999, Hoppit 2000: 238-239) y una preocupación similar por el comportamiento animaba el programa cultural de la civilidad (*politeness* (Pocock 1985, Klein, 1994 y 2002). Esto explica probablemente la extendida aceptación que tuvieron los ensayos de Collier y sus críticas a la inmoralidad del teatro, que en 1698 dieron inicio a la “controversia de los escenarios”.⁴ En esta contienda, en la que se enfrentó a los principales dramaturgos de la época, como William Congreve y John Dryden, el *non-juror* abogó por una reforma del teatro para que se convirtiera en una gran institución moral, que exhibiera modelos de virtud para emular y cooperara con el púlpito en la corrección de las costumbres.

⁴ Sobre la “controversia de los escenarios”, véase Krutch [1924] 1957, Anthony 1937, Hooker 1939 y Hume 1999.

En los años posteriores, Collier siguió publicando obras para sostenerse económicamente y defender la causa de los *non-jurors*. Entre ellas se destacan sus traducciones de las *Meditaciones* de Marco Aurelio (1701) y del *Grand Dictionnaire Historique* del jesuita francés Louis Moréri (1701), y un prefacio para el *De finibus bonorum et malorum* de Cicerón (1702). Además, en 1708 y 1714 publicó una historia eclesiástica de Gran Bretaña en dos volúmenes (Collier 1708), donde los *non-jurors* eran presentados como los herederos del inmutable legado de la iglesia primitiva (Starkie 2005). Esta perspectiva iba acompañada de una recuperación de la patrística –común al alto clero de la Iglesia de Inglaterra– fundada en la creencia de que los Padres de la Iglesia aún estaban asistidos por los dones del Espíritu Santo. Ya en su diatriba sobre la inmoralidad de los escenarios, Collier había recuperado los argumentos contra el teatro desde Teófilo de Antioquía hasta Agustín de Hipona (Collier 1698: III, IV). Posteriormente, en 1716, publicaría traducciones de tratados de Gregorio Nacianceno y san Cipriano (Cornwall 1990: 308 y 318).

2. MELANCOLÍA Y *SPLEEN* EN LA CULTURA INGLESA

Según una antigua tradición del pensamiento médico que se remonta a Rufo de Éfeso y fue retomada por Galeno, existían tres tipos de melancolía según su localización. Una se ubicaba en la cabeza, otra en todo el cuerpo y la tercera en el hipocondrio: la región media del cuerpo donde se encuentra el bazo (Galeno, *De Loc. Aff.* III, X). Respecto de este último caso, se creía que la combustión de los humores –sobre todo la bilis negra– en esa zona generaba gases o vapores oscuros que ascendían al cerebro y provocaban alucinaciones. Varios de los nombres que recibió esta condición en Inglaterra se deben a esta etiología: hipocondría, melancolía flatulenta o ventosa, vapores y

spleen (bazo).⁵ Pero el interés particular que esta afección suscitó en Albión precisa una explicación histórica.

La obsesión inglesa por la melancolía se remonta al período isabelino (Babb 1965). No es que la enfermedad no existiera o fuera desconocida en la isla antes, pero desde entonces comenzó a manifestarse un creciente interés por ella. En los ámbitos cortesanos, la melancolía aparecía como una moda vinculada con Italia y con los viajeros ingleses que regresaban de allí imitando sus costumbres. En el teatro de la época, ellos encarnaban el tipo del *malcontent*: un personaje taciturno y sarcástico, decepcionado por la falta de reconocimiento de sus pares y, en ocasiones, sedicioso (Fink 1935, Babb 1965: 74-75).

La melancolía estaba de moda pues no se la veía sólo como una patología. En el continente hacía tiempo que era tenida en alta estima, pues se la consideraba el temperamento natural del genio renacentista.⁶ Sin embargo, las imágenes eran ambivalentes y no faltaban las representaciones paródicas del *malcontent* como un sujeto presuntuoso que adoptaba una pose afectada para parecer inteligente. Tal era el caso de Stephen en *Every Man in His Humour* (1598), de Ben Jonson, quien pedía un banquito sobre el cual ponerse melancólico (Acto III, Escena I) o el de Jaques de *As You Like It* (1603), de William Shakespeare, quien, apesadumbrado en el bucólico bosque de Arden, alardeaba de poder “succionar la melancolía de una canción como una comadreja succiona huevos” (Acto II, Escena V). Algunos años más tarde, Antonio le reprocharía una impostura similar a Bosola en *The Duchess of Malfi* (1613-1614), de John Webster: “conti-

⁵Al respecto, véase Klibansky, Panofsky y Saxl 1979: 48-55, Jackson 1986: 35-39 y cap. 11, Starobinski 2016: 37-40.

⁶Véase Klibansky, Panofsky y Saxl 1979, Wittkower y Wittkower 2007, McMahon 2013 y Dixon 2013.

núas con esa melancolía pasada de moda” (Acto II, Escena I). En *Del spleen*, Collier retomaría características de este arquetipo del *malcontent* (como el ego herido por la desatención ajena) y la crítica a quienes fingen la enfermedad.

Sin embargo, el teatro no era el único ámbito de manifestación de la melancolía. Por entonces comenzaron a publicarse numerosos libros sobre la enfermedad, que abonaron la sensación de una epidemia (Gowland 2006a: 84-86). El más influyente entre ellos fue, sin duda, la *Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, un clérigo y humanista de Oxford que pretendía compendiar en ese texto todo lo que se había escrito sobre la enfermedad desde la Antigüedad.⁷ Los teólogos se ocupaban de la melancolía no sólo porque era un mal del espíritu, sino por la imperiosa necesidad de discernir si su origen era natural o sobrenatural. Para la demonología era el “baño del diablo”, que predisponía a la posesión o al pacto satánico. Otros veían en ella un efecto directo de la voluntad divina que demostraba su presencia cotidiana en el mundo. Burton, por su parte, si bien reconocía a Dios como motor primario, enfatizaba las causas secundarias (naturales).

Durante los años de la revolución y las guerras civiles, algunos clérigos racionalistas encontraron en la *Anatomy* fundamentos para ridiculizar a los “entusiastas”: aquellos que, como los miembros de las sectas radicales, afirmaban tener acceso a los dones extraordinarios del Espíritu Santo (la inspiración, la profecía, la glosolalia). Para teólogos como el platónico de Cambridge Henry More, los entusiastas no eran santos inspirados sino melancólicos hipocondríacos delirantes y sediciosos (Heyd 1995, Pocock 1997, Klein y La Vopa 1998).

⁷ La bibliografía sobre la *Anatomy* es demasiado extensa para citarla exhaustivamente. Véanse especialmente las introducciones a la obra de Jackson ([1932] 2001) y Maurette (2008), y los estudios recientes de Gowland 2006b, Lund 2010 y Shirilan 2015.

Collier discrepaba en varias cuestiones teológicas con los platónicos de Cambridge y sus sucesores, los latitudinarios, pero sus posturas sobre la melancolía parecen compatibles con las de More en la medida en que ambos ofrecen explicaciones naturales de la enfermedad y enfatizan el rol de la razón como límite a los desbordes de la imaginación (More [1656] 1662: 38-39).

Cuando Collier escribía a fines del siglo, el lenguaje sobre la melancolía estaba cambiando. El vocabulario de la demonología perdía lugar en los discursos sobre la enfermedad, la necesidad de atacar a los disidentes era menos urgente y comenzaba a gestarse cierto consenso favorable al racionalismo y a la tolerancia que impulsaban los latitudinarios. Por otro lado, el desarrollo de nuevas teorías médicas fue introduciendo términos como *hipocondría*, *vapores* o *spleen*, que fueron quitándole protagonismo al de *melancolía* (Gowland 2006a: 113).

Al mismo tiempo, en los novedosos espacios urbanos de publicidad y sociabilidad política —como las casas de café—, resurgía la moda cortesana del *spleen*, asociada ahora a una nueva cultura de la civilidad (Klein 1994 y 2002, Schmidt 2007). Para Collier, polemista marginado de la vida política, éste era un signo de la perversión del nuevo régimen que se debía combatir. Por eso su lenguaje no fue el de la demonología, sino el de la filosofía moral.

3. UNA CRÍTICA ESTOICA DEL *SPLEEN*

El interés de los ingleses por la filosofía moral clásica, por las distinciones entre estoicos y epicúreos, y por las enseñanzas que aquellos pudieran darles para afrontar los problemas políticos y religiosos más urgentes de su época atravesó todo el siglo XVII (Barbour 1998). Sin embargo, con respecto a la caracterización y comprensión de la me-

lancolía, el lenguaje de la filosofía moral comenzó a subsumir al de la demonología especialmente a partir de la Restauración de 1660 (Schmidt 2007: 137). En este contexto, la sabiduría de los Antiguos – recurrentemente llamados a medir sus méritos relativos con los Modernos (Jones 1961 y Levine 1981, 1991 y 1999)– era invocada por quienes veían la necesidad de una regeneración moral que moderara los apetitos desmesurados fomentados por el auge del comercio colonial, la movilidad social y el nuevo estilo de vida urbano.

Tal es el caso especialmente de William Temple, recordado como instigador del episodio inglés de la Querrela entre los Antiguos y los Modernos con su ensayo de 1690: *Upon Ancient and Modern Learning*. Ya desde algunos años antes, cuando elogiaba al pueblo holandeses que “está bien cuando no está enfermo y a gusto cuando no está atormentado” ([1673]1705: 188), reivindicaba el ideal que en otro ensayo le atribuía a los epicúreos de “encontrar la verdadera riqueza en querer poco más que en poseer mucho, y el verdadero placer en la templanza más que en la satisfacción de los sentidos” (Temple [1685]1720: 173). En una obra posterior, se refería a la templanza como “aquella virtud sin orgullo, fortuna sin envidia, que otorga indolencia en el cuerpo y tranquilidad en la mente”:

la diosa tutelar de la salud y la medicina universal de la vida, que despeja la cabeza y limpia la sangre, que alivia el estómago y purga los intestinos, que fortalece los nervios, ilumina los ojos y conforta al corazón; en una palabra, que asegura y perfecciona la digestión, y así evita los vapores y vientos a los cuales debemos el cólico y el *spleen*” (Temple [1690] 1770: 262).

En su mirada crítica, este ideal epicúreo estaba en las antípodas de la desmesura de los modernos, cuya inmoderación en la satisfacción de

los sentidos los hacía propensos al *spleen* y todo tipo de enfermedades (Schmidt 2007: 169-173; Gattinoni 2017).⁸

En términos políticos, las posturas del *non-juror* Jeremy Collier eran completamente opuestas a las de Temple, el diplomático que era amigo personal del rey Guillermo y que había propiciado su matrimonio con María Estuardo en 1677. En cuanto a la filosofía moral, Collier prefería a los estoicos sobre los epicúreos, aunque no era una identificación absoluta pues, para un clérigo preocupado por el avance del escepticismo y el ateísmo, el paganismo de los maestros antiguos era conflictivo (Boster 2008: 85-86 y 101-104). En el prólogo de su traducción de las *Meditaciones* de Marco Aurelio, señalaba que “los estoicos, a pesar de su ventaja sobre las otras sectas, no estaban exentos de errores” (1701: s/n), como el politeísmo o la aceptación del suicidio.⁹ No obstante, elogiaba al emperador romano, ya que “sus pensamientos son, por lo tanto, nobles, poco comunes, y su lógica es muy cierta y exacta” (1701: s/n). De todos modos, Collier y Temple coincidían en la forma de caracterizar el *spleen* y en la necesidad de recurrir a la filosofía moral para prevenirlo a través de la templanza y la indolencia.

Los ensayos de Jeremy Collier abordaban una serie de tópicos misceláneos, habituales en la reflexión filosófico-moral. Entre ellos hay cuatro que resultan particularmente significativos para comprender lo que el autor pensaba sobre la melancolía: *Del spleen*, *De la avidez del deseo*, *Contra la desesperación* y *Del placer*. Esta secuencia, que

⁸Esta apropiación anti-moderna del epicureísmo invita a relativizar la tesis de Greenblatt (2011) sobre el efecto modernizador del redescubrimiento de Lucrecio.

⁹ Sobre la recepción en Inglaterra de las ideas estoicas sobre el suicidio, véase MacDonald 1986.

sigue el orden del libro pero excluye algunos textos intermedios, permitirá organizar el análisis en función del tema de este artículo.

Del spleen presenta la enfermedad como un efecto del deterioro moral del individuo y la sociedad. Su causa inmediata es la vanidad y la debilidad del espíritu: “Un tinte de arrogancia hará que cualquier hombre sea propenso a este mal” (39).¹⁰ Para “quienes sobrevaloran sus pretensiones” (39), “un gesto descuidado, una palabra o una mirada es suficiente para desconcertarlos” (40), “propaga oscuridad por su humor y los hace taciturnos e intratables” (40). Es cierto, dice el autor, que “estos ataques de desazón pueden proceder de causas naturales” (40), como la indigestión, el debilitamiento de la salud o los cambios repentinos del clima. Sin embargo, el riesgo aumenta en un medio social donde se fomenta la ociosidad y donde el *spleen* reporta ventajas sociales.

La asociación entre inactividad y melancolía era un *topos* usado para criticar el estilo de vida de las clases improproductivas. Para Burton, la ociosidad era una de las causas principales de la melancolía. No en vano, concluía su *opera magna* con la máxima “no estés solo, no estés ocioso” (III, 4, II, 6). Aquella inactividad, “la niñera de la mala conducta, la madrastra de la disciplina, la autora principal de todo daño”, era “el emblema de la *gentry*” y “un apéndice de la nobleza” (I, 2, II, 6). Por su parte, William Temple, como ya se adelantó, describía al *spleen* como “una enfermedad de la gente ociosa, o que se considera mal entretenida” (Temple 1705 [1673]: 186) y, más adelante, decía en tono irónico que era “demasiado refinada” para los holandeses “que buscan su felicidad en la tranquilidad común y las comodidades de la vida, o el aumento de su riqueza, [y] no se entretienen con las inven-

¹⁰ Las citas de los ensayos son tomadas de la versión Collier 1732 y, en adelante, se indicará sólo el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

ciones más especulativas de la pasión o los refinamientos del placer” (Temple, 1705 [1673]: 188).

Collier plantea algo similar al identificar el *spleen* “como una enfermedad de sabios” (40), cuya simulación es “una excusa magnífica para muchas imperfecciones” (42). El *non-juror* denuncia a quienes adoptaban una pose hipocondríaca para ocultar las causas verdaderas y vergonzosas de sus aflicciones, como la pobreza, una desilusión inconfesable, el vicio, el orgullo o la desafección (42-43). Aquí es posible advertir, por un lado, una preocupación por la moda del *spleen* que actualizaba la noción humanista del genio melancólico y, por otro, una recuperación de las críticas renacentistas a la impostura. Al afirmar que “el *spleen* le hace un gran servicio a la conversación: hace pasar al malhumor por mala salud, a la insipidez por seriedad y a la ignorancia por discreción” (43), el moralista lanza una crítica a los modos de sociabilidad y comportamiento de la incipiente cultura de la civilidad de su época. Esta denuncia no implica, por cierto, un ataque a la centralidad de la conversación como valor de esa cultura, sino específicamente al énfasis en las apariencias y el artificio social.¹¹

De todos modos, la propuesta de Collier en estos ensayos no apunta explícitamente a un cambio de las prácticas colectivas, sino a una reforma moral individual.¹² “Los males de la necesidad ya son suficientemente numerosos para multiplicarlos por aquellos de la elección” (42). La solución depende del control de sí mismo, por eso,

¹¹ Sobre esta tensión, véase la discusión en Klein 2002: 874.

¹² Por cierto, el gobierno de las pasiones –tópico central de la filosofía estoica del que se hablará a continuación– tenía una proyección en el mundo social y en el gobierno del Estado (Foucault 2006: 109-119; Álvarez Solís 2015: 245-254). Sin embargo, esta relación no aparece de manera explícita en el ensayo de Collier, como en cambio sí sucedía en la obra de Temple (Gattinoni 2017: 214).

ante un ataque de *spleen* “uno debería despabilarse y ocuparse inmediatamente de sus negocios o de alguna distracción inocente” pues, “salvo por la religión, no hay nada como una mente vigorosa” (41). Actualizando la máxima burtoniana, Collier cierra su ensayo afirmando que “quien quiera vivir tranquilo debería siempre poner su mejor empeño en los negocios y la conversación” (44).

El control de sí mismo, entendido como un dominio de las pasiones a través de la razón, era un tema central de la filosofía moral clásica en general y del estoicismo en particular, y constituye el hilo conductor que vincula los ensayos aquí analizados. Collier ya había mostrado una preocupación por este asunto en su primer texto publicado, un sermón titulado *The Difference Between the Present and Future State of our Bodies* (1686). Allí aconsejaba: “debemos ser cuidadosos de mantener la soberanía de nuestra mente, que cuando sea que la razón y la religión lo requieran, tengamos el poder de controlar nuestros sentidos y tener el placer de la victoria. Pero por el contrario, hacer del alma una esclava del cuerpo [...] es un abuso de lo más degenerado y peligroso de un privilegio tan grande” (Collier 1686: 28-29). En el ensayo sobre el *spleen*, el autor afirma que “el modo de prevenir este mal, y curarlo cuando reside en la mente, es no tener esperanzas desmedidas” (43). Eso es precisamente lo que desarrolla en *De la avidez del deseo* y *Contra la desesperación*, que abordan dos polos entre los cuales se debe buscar la vía media: los anhelos desmesurados y la desesperanza.

“El deseo”, dice en el primero de estos dos ensayos, “es un vacío consciente, una capacidad insatisfecha” (45) que se vuelve persistente a causa de la desproporción entre la voluntad y el poder. El problema surge por la incapacidad humana de juzgar apropiadamente el valor de las cosas y su propia aptitud para alcanzarlas. Esto es así especialmente para quienes no pueden estar satisfechos consigo mismos ni

mantener sus anhelos dentro de los límites de su poder. “Desear con avidez es un estado miserable: impulsa un sentido profundo de carencia y hace que la mente divague en busca de objetos extraños” (46). En esa condición, “el objeto está excesivamente embellecido por el cariño de la imaginación, que usualmente pinta sin imitar a la naturaleza y se queda en la superficie, sin tiempo ni capacidad de descubrir la tosquedad que la subyace” (47). Los afectos se imponen a la razón y surge un miedo que es tan fuerte como el deseo mismo. A quien anhela ávidamente “cada nube lo cubre con el *spleen*; y se angustia tanto por obtener como por mantener” (48-49).

La solución que Collier propone para evitar este “estado miserable” se desprende de una frase del rey Salomón (Ec. 1:14): “[Miré todas las obras que se hacen debajo del sol, y vi que] todo ello es vanidad y aflicción de espíritu” (50). La cita bíblica invita a la indolencia, a moderar los afectos hacia aquellos objetos de deseo vanos cuya codicia no produce más que angustia. Al esperar demasiado “no hacemos sino perturbar nuestra tranquilidad, derrochar nuestros pensamientos y hacernos malvados al desperdiciar nuestras vocaciones en estas cosas” (50).

Contra la desesperación aborda el extremo opuesto de aquel anhelo irrefrenable. El clérigo no se ocupa aquí de la dimensión religiosa del concepto de desesperación, un tema polémico de la teología que Collier reserva para el púlpito, al cual Burton había dedicado las últimas cuatro subsecciones de la *Anatomy* (III, 4, II: 2-6) y que durante el siglo XVII se había convertido en un campo de batallas por el sentido (MacDonald 1992: 60). En cambio, el ensayo se dedica a “la desesperación en lo que respecta a los negocios y acontecimientos de la vida”, a la cual define como “una pasión inquieta e imprudente”, que “se alimenta de los órganos vitales, como el buitre de Prometeo” (125-126).

El argumento es prácticamente el contrario al del ensayo anterior. Pues, cuando se trata de un “objeto [de deseo] defendible y justo” (128), Collier aboga por preservar la esperanza incluso más allá del poder humano. “¿No es extravagante esperar un milagro?”, se pregunta para responder inmediatamente: “Para nada. Creo que nos asisten más milagros de lo que somos conscientes” (129). El núcleo terapéutico del texto es el refrán “mientras hay vida, hay esperanza” (127), tomado probablemente de las cartas de Cicerón a Ático a las que había aludido en *Del spleen (Ad Atticum, IX, 10)*. El autor sostiene que “la esperanza es un principio vigoroso” que “mantiene la mente tranquila y expectante, y pone cerco a la ansiedad y el *spleen*” (127). Incluso retoma la expresión que había utilizado en *De la avidez de deseo*, cambiándole el signo valorativo, al decir que la esperanza “a veces es una cualidad tan alegre y gratificante que el placer del anhelo excede al de la satisfacción. Se perfecciona con la riqueza de la vida y pinta sin imitar la naturaleza” (127).

Tanto el deseo excesivo como la desesperanza aparecen como causas del *spleen*: un estado que es real y no fingido, pero que sin embargo brota de una debilidad en el carácter de la persona. En ambos casos, la recomendación terapéutica es gobernar las pasiones a través de la razón y la fe y “no [ponerse] melancólicos a partir de una mirada superficial de las cosas” (130).

Por último, en el ensayo *Del placer* la referencia a la melancolía no es central pero, debido a su objeto, permite complementar la lectura de los anteriores con respecto a su apropiación de la filosofía moral clásica. El texto comienza con la afirmación general de que el placer es un beneficio, “el principal propósito de la naturaleza y el único objeto de la inclinación” (181). Luego señala que, si bien existen grados de felicidad y de sufrimiento, no hay un punto medio entre ellos y que lo que “algunos filósofos llaman indolencia es realmente un estado de

placer” (182). Además, “es el placer que nos reconcilia con el dolor”, y por eso aquél “se persigue incluso allí donde parece haber mayor renuncia y abnegación” (183), como en la pobreza voluntaria, las penitencias y las mortificaciones religiosas.

Hasta aquí, la postura de Collier es más moderada que la de Marco Aurelio para quien, según la traducción del propio *non-juror*, “el placer, estrictamente hablando, no es útil ni bueno” (*Meditationes VIII, X; Aurelio, 1701: 289*) y se acerca incluso a la concepción que tenía Temple de un epicureísmo orientado a la búsqueda del placer en la indolencia (Temple [1690] 1770: 173-174). Sin embargo, Collier pasa enseguida a hablar del peligro de apreciar demasiado los deleites y sostiene que “todos los filósofos paganos, excepto algunos pocos de los cirenaicos y los epicúreos, coincidían respecto de la locura que acompaña a los placeres prohibidos” (184).

A continuación, el autor establece una diferenciación entre los placeres físicos y los intelectuales: reconoce que los segundos son relativamente más valiosos, porque sus satisfacciones son más respetables y controlables y porque son deleites de un tipo más noble, pues están más cercanos a la divinidad. Por su parte, el gozo de los sentidos está sujeto a los límites del cuerpo para soportarlo, de lo cual deriva, no obstante, otro tipo de placer: la abnegación. “Detener un apetito inoportuno, silenciar el clamor de una pasión y repeler un ataque a nuestra virtud es una instancia noble de fuerza, una espléndida prueba de templanza y discreción. Una mente valiente debe entretenerse examinando sus conquistas y siendo consciente de su soberanía” (188).

La metáfora político-militar del gobierno de sí –ya presente en el sermón de 1686 citado más arriba– expresa la necesidad de la razón y el autoconocimiento para llevar una vida saludable y virtuosa.

“Cualquier tipo de placer no es otra cosa que una concordancia entre el objeto y la facultad. Esta descripción bien aplicada nos dará la verdadera medida de nosotros mismos y nos dirá cuál es nuestra estatura” (189). La altura moral de las personas se corresponde con la de sus deleites y quienes disfrutaban con lo más bajo corren el peligro de perder su soberanía: “Ser conquistados por el más mínimo falso entretenimiento no hace más que mostrar nuestra mezquindad” (189).

La alusión a la melancolía en este ensayo está relacionada específicamente con este tipo de disfrutes físicos de menor reputación: “nuestras diversiones son a menudo más vergonzosas que nuestras aflicciones. Sin embargo, como a través de estas distracciones se mantiene la salud y se descarga la melancolía, se las puede tolerar dentro de cierto criterio” (191). La condición es siempre la moderación: “dedicarnos a ellas, hacerlas nuestra profesión y jactarnos de nuestra habilidad en estos pequeños misterios es ser inútiles y ridículos” (191). Como conclusión, Collier sostiene que “el fin del placer es sostener las funciones de la vida, aliviar las fatigas del trabajo, premiar la acción regular y estimular la perseverancia”, pero éste es un privilegio para “quienes respetan el orden de la naturaleza” (191-192). El autocontrol no es sólo una cualidad deseable, es un mandato divino: “todos los excesos y abusos son usurpaciones del placer y deben esperar un juicio ulterior. Con seguridad uno los pagará con arrepentimiento o algo peor” (192).

A lo largo de los ensayos analizados, Collier trata una serie de tópicos recurrentes de la filosofía moral. Entre las escuelas clásicas, su perspectiva muestra mayor afinidad con el estoicismo. Sin embargo, en distintos aspectos pone distancias con respecto a los autores paganos. No sólo por su enfoque cristiano y su repudio del suicidio, sino también por su valoración positiva del placer moderado y por el recu-

rrente énfasis en la convergencia de la voluntad divina con el comportamiento ajustado a la razón.

Con respecto a su percepción del *spleen*, que fue el foco de este análisis, se observa una mirada crítica en dos sentidos. Por un lado, condena la moda del *spleen* que se estaba instalando en los espacios de sociabilidad urbanos y denuncia que su simulación es un intento de ocultar otras bajezas peores. Por otro lado, no niega que sea una condición genuinamente dolorosa, pero llama la atención sobre sus causas profundas vinculadas con un defecto en el gobierno de las pasiones. En ambos casos, como impostura o patología real, el *spleen* aparece como el signo de una crisis moral frente a la cual la única salida es la afirmación de la razón a través de la fe.

4. EPILOGO

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans

Charles Baudelaire, “Spleen”, *Les fleurs du mal*

La palabra *spleen*, tan significativa en la cultura inglesa desde fines del siglo XVII, tuvo una “supervivencia”¹³ notable en la filosofía y la teoría estética a partir de su apropiación por Charles Baudelaire y por las lecturas estimulantes –y a veces enigmáticas– que hizo Walter Benjamin de la obra del poeta. Según Anne-Marie Hansen (2009), el vocablo comenzó a instalarse en los textos franceses más de una centuria antes de la publicación de *Les fleurs du mal* (1857) con la edición de las *Lettres d'un François* del abad Jean-Baptiste LeBlanc en 1745 y hacia el fin del siglo XVIII había sido incorporado al diccionario de la Academia Francesa.

¹³ *Überleben*, en el sentido que le da Benjamin 1971[1923]: 129.

El uso poético que Baudelaire hizo del *spleen* dista mucho de la crítica moral de Collier. En el fragmento citado de *Les fleurs du mal*, el poeta se describe habitado por una acumulación patética de recuerdos, que remiten al lector a la *Melancholia I* de Alberto Durero, donde un ángel contempla un montón de “instrumentos de la vida activa dispersos sin usar” (Benjamin 2012a [1927]: 181). En la interpretación de Benjamin, “el *spleen* interpone siglos entre el momento presente y el que apenas acabamos de vivir. Es quien, incansable, produce ‘antigüedad’” (2012b: 251). Y en otro fragmento apunta: “el nuevo fermento decisivo que, penetrando en el *taedium vitae* lo convierte en *spleen*, es el extrañamiento de sí mismo” (Benjamin 2012b: 247). Para el filósofo alemán, Baudelaire transformó el *spleen* en un procedimiento estético que, mediante la interposición de una distancia temporal, permitía al poeta contemplar críticamente su propio presente.

Volviendo al universo cultural de Collier, el *non-juror* posiblemente se habría horrorizado al ver al *spleen* elevado al lugar de una técnica estética admirable. Las cavilaciones melancólicas del *flaneur* le habrían parecido, acaso, una impostura para ocultar defectos más prosaicos. No obstante, si se quisiera buscar un núcleo de sentido recurrente en la supervivencia del vocablo, éste podría encontrarse en el extrañamiento.

En ese plano, como advirtió oportunamente Carlo Ginzburg (2000), vuelve a ser relevante la figura de Marco Aurelio. En el verso de Baudelaire, el extrañamiento esplenético opera, al igual que en las *Meditaciones*, desvalorizando los objetos cotidianos, los cuales lejos de ser instrumentos útiles se convierten en meros *souvenirs*. Por su parte, el emperador desnaturalizaba el prestigioso vino de Falerno –en la traducción libre de Collier– como “un poco de humedad exprimida del tumor de una uva” y la toga pretexto como “pelos de oveja retorcidos y manchados en la sangre de un pequeño molusco” (*Meditaciones* VI,

XIII; Aurelio, 1701: 243). En los ensayos analizados aquí, el *spleen* no es el procedimiento desnaturalizador, sino el objeto de extrañamiento. No es que el autor asuma la distancia contemplativa que ofrece la melancolía, como en el caso de Baudelaire, sino que su crítica actúa reduciendo el valor social de esa “enfermedad de sabios” y la muestra como lo que (para él) es: una “excusa magnífica para muchas imperfecciones”. Por otra parte, la mirada distante de Marco Aurelio aparece también cuando Collier prescribe los medios para prevenir o curar el *spleen*. El método que recomienda, a partir de su apropiación particular del estoicismo, es una disciplina moral basada en la razón y la fe, que modere los afectos y vea las cosas como son, y no como las muestra la imaginación que “pinta sin imitar la naturaleza”.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ SOLÍS, Ángel Octavio (2015), *La república de la melancolía: política y subjetividad en el barroco* (Adrogué: La Cebra).
- ANTHONY, Rose (1937), *The Jeremy Collier Stage Controversy, 1698-1726* (Milwaukee: Marquette University Press).
- AURELIO, Marco (1701), *The Emperor Marcus Antoninus his Conversations with Himself*, (Londres: R. Sare).
- BABB, Lawrence (1965), *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (East Lansing: Michigan-State University Press).
- BARHAM, Francis (1840), “The Life of Jeremy Collier”, en Collier ([1708] 1840: xiii-lx).
- BENJAMIN, Walter [1923] (1971), “La tarea del traductor”, en *Angelus novus*, trad. de Micaela Ortelli, trad. de Héctor Murena (Madrid: Edhasa).
- ____ [1927] (2012a), *Origen del Trauerspiel alemán*, introducción de Miguel Vedda, trad. y notas de Carola Pivetta (Buenos Aires: Gorla).
- ____ (2012b), *El París de Baudelaire*, trad. de Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia).

- BLACKMORE, Richard (1725), *A Treatise of the Spleen and Vapours: Or, Hypochondriacal and Hysterical Affections. With Three Discourses on the Nature and Cure of the Cholick, Melancholy, and Palsies* (Londres: J. Pemberton).
- BOSTER, Tania (2008), "Better To Be Alone Than in Ill Company". *Jeremy Collier the younger: Life and Works, 1650-1726*, tesis doctoral (University of Pittsburgh).
- BURTON, Robert (2001), *The Anatomy of Melancholy* (New York: New York Review of Books).
- ____ (2008), *Anatomía de la melancolía*, trad. de Agustín Pico Estrada (Buenos Aires: Winograd).
- CHEYNE, George (1733), *The English Malady: or, A Treatise of Nervous Diseases of All Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical Distempers, &c.* (Londres: G. Strahan).
- CICERÓN, Marco Tulio (1702), *Tully's Five Books De Finibus; or, Concerning the Last Object of Desire and Aversion: Done into English by S. P. Gent. Revis'd and Compar'd with the original, with a Recommendatory Preface. By Jeremy Collier* (Londres: J. Tonson).
- CLARK, Jonathan C. D. (1985), *English Society, 1688-1832: Ideology, Social Structure and Political Practice during the Ancient Régime* (Cambridge: Cambridge University Press).
- COLLIER, Jeremy (1686), *The Difference Between the Present and Future State of our Bodies, Considered in a Sermon* (Londres: Sam. Smith).
- ____ (1694), *Miscellanies: In Five Essays... The Four Last by Way of Dialogue* (Londres: S. Keeble).
- ____ (1695), *Miscellanies upon Moral Subjects: The Second Part* (Londres: S. Keeble).
- ____ (1697), *Essays upon Several Moral Subjects. In Two Oarts. The Second Edition Corrected and Much Enlarged* (Londres: R. Sare).
- ____ (1698), *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: Together with a Sense of Antiquity upon this Argument* (Londres: S. Keeble).
- ____ (1708), *An Ecclesiastical History of Great Britain, chiefly of England: from the First Planting of Christianity, to the End of the Reign of King Charles the Second. With a brief Account of the Affairs of Religion in Ireland* (Londres: S. Keble).
- ____ (1732), *Essays Upon Several Moral Subjects. In Two Parts*, 7ma edición (Londres: J. Knapton).
- ____ ([1708] (1840), *An Ecclesiastical History of Great Britain, Chiefly of England...*, new ed., with a life of the author, the controversial tracts connected with the history, notes, and an enlarged index, by Francis Barham, Vol. 1 (Londres: William Straker).
- CORNWALL, Robert D. (1990), "The Search for the Primitive Church: The Use of Early Church Fathers in the High Church Anglican Tradition, 1680-1745", *Anglican and Episcopal History*, 59, 3: 303-309.
- CRUICKSHANKS, Eveline (1982), *Ideology and Conspiracy: Aspects of Jacobitism, 1689-1759* (Edimburgo: John Donald).
- DIXON, Laurinda S. (2013), *The Dark Side of Genius: The Melancholic Persona in Art, ca. 1500-1700* (University Park: Pennsylvania State University Press).
- DOUGHTY, Oswald (1926), "The English Malady of the Eighteenth Century", *The Review of English Studies*, 2, 7: 257-269.
- FINK, Zera Silver (1935), "Jaques and the Malcontent Traveler", *Philological Quarterly*, 14: 237-252.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población*, edición de Michel Senellart, trad. de Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- GATTINONI, Andrés (2017), "Saberes antiguos para problemas modernos: melancolía y filosofía moral en los ensayos de William Temple", *Maggallanica: Revista de Historia Moderna*, 3, 6: 199-225.
- GINZBURG, Carlo (2000), "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, trad. de Alberto Clavería (Barcelona: Península).

- GOLDIE, Mark (1982), "The Nonjurors, Episcopacy, and the Origins of the Convocation Controversy", en Cruickshanks (1982: 15-35).
- GOWLAND, Angus (2006a), "The Problem of Early Modern Melancholy", *Past & Present*, 191: 77-120.
- ____ (2006b), *The Worlds of Renaissance Melancholy. Robert Burton in Context* (Cambridge: Cambridge University Press).
- GREENBLATT, Stephen (2011), *The Swerve: How the World Became Modern* (Nueva York y Londres: W. W. Norton & Co.).
- HANSEN, Ann-Marie (2009), *Une histoire du spleen français au XVIII^e siècle — la transmission, évolution et naturalisation d'un fait anglais*, Tesis de Maestría (Montreal: Université McGill).
- HEYD, Michael (1995), "Be Sober and Reasonable". *The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* (Leiden: Brill).
- HOOKE, E. N. (1939), "Review of The Jeremy Collier Controversy, 1698-1726 by Rose Anthony", *Modern Language Notes*, 54, 5: 386-389.
- HOPPIT, Julian (2000), *A Land of Liberty? England, 1689-1727* (Oxford: Oxford University Press).
- HUME, Robert D. (1999), "Jeremy Collier and the Future of London Theatre in 1698", *Studies in Philology*, 96, 4: 480-511.
- HUNT, Alan (1999), *Governing Morals: A Social History of Moral Regulation* (Cambridge: Cambridge University Press).
- JACKSON, Holbrook [1932] (2001), "Introduction to the 1932 edition", en Burton (2001: xvii-xxix).
- JACKSON, Stanley W. (1986), *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times* (New Haven: Yale University Press).
- JONES, Richard F. (1961), *Ancients and Moderns: A Study of the Rise of the Scientific Movement in 17th Century England* (St. Louis: Washington University Press).
- KLEIN, Lawrence (1994), *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2002), "Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century", *The Historical Journal*, 45, 4: 869-898.
- KLEIN, Lawrence y LA VOPA, Anthony J. (1998), *Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650-1850* (San Marino: Huntington Library).
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz (1979), *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (Nendeln: Kraus-Thomson).
- KRUTCH, Joseph W. [1924] (1957), *Comedy and Conscience After the Restoration* (Nueva York: Columbia University Press).
- KUHN, Reinhard (1976), *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press).
- LATHBURY, Thomas (1845), *A History of the Nonjurors: Their Controversies and Writings; with Remarks on Some of the Rubrics in the Book of Common Prayer* (Londres: William Pickering).
- LEVINE, Joseph (1981), "Ancients and Moderns Reconsidered", *Eighteenth Century Studies*, 15, 1: 72-89.
- ____ (1991), *The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age* (Ithaca: Cornell University Press).
- ____ (1999), *Between the Ancients and Moderns: Baroque Culture in Restoration England* (New Haven: Yale University Press).
- LUND, Mary Ann (2010), *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England. Reading the Anatomy of Melancholy* (Nueva York: Cambridge University Press).
- MACDONALD, Michael (1986), "The Secularization of Suicide in England, 1660-1800", *Past & Present*, 111: 50-100.
- ____ (1992), "The Fearefull Estate of Francis Spira: Narrative, Identity, and Emotion in Early Modern England", *Journal of British Studies*, 31, 1: 32-61.
- MAURETTE, Pablo (2008), "Introducción", en Burton (2008: 11-44).
- MCMAHON, Darrin M. (2013), *Divine Fury: A History of Genius* (Nueva York: Basic Books).

- MORE, Henry [1656] (1662), *Enthusiasmus Triumphatus; or A Brief Discourse of The Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasm* (Londres: J. Flesher).
- MORÉRI, Louis (1701). *The Great Historical, Geographical, Genealogical and Poetical Dictionary* (Londres: H. Rhodes).
- OVERTON, John H. (1902), *The Nonjurors: Their Lives, Principles, and Writings* (Londres: Smith, Elder & Co.).
- POCOCK, John G. A. (1985), "Virtues, rights and manners: A model for historians of political thought", en *Virtue, Commerce, and History* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (1997), "Enthusiasm: The Antiself of Enlightenment", *Huntington Library Quarterly*, 60, 1/2: 7-28.
- SALMON, Eric (2004), "Collier, Jeremy (1650-1726)", *Oxford Dictionary of National Biography* (Oxford: Oxford University Press). En línea <http://www.oxforddnb.com/view/article/5917> [consultado el 19/01/2015].
- SCHMIDT, Jeremy (2007), *Melancholy and the Care of the Soul. Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England* (Hampshire: Ashgate).
- SHIRILAN, Stephanie (2015), *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy* (Farnham: Ashgate).
- STARKIE, Andrew (2005), "Contested Histories of the English Church: Gilbert Burnet and Jeremy Collier", *Huntington Library Quarterly*, 68, 1-2: 335-351.
- STAROBINSKI, Jean (2016), *La tinta de la melancolía*, epílogo de Fernando Vidal; trad. de Alejandro Merlín ; rev. de Fausto José Trejo (México: Fondo de Cultura Económica).
- TEMPLE, William [1672] (1705), *Observations Upon the United Provinces of the Netherlands* (Londres: J. Tonson).
- ____ [1685] (1720), "Upon the Garden of Epicurus; or, of Gardening, In the Year 1685", en *The Works of Sir William Temple, Bart., In Two Volumes*, Vol. I (Londres: A. Churchill).
- ____ [1690] (1770), *The Works of Sir William Temple, Bart.*, Vol. III (Londres: J. Brotherton).
- WITTKOWER, Margot y WITTKOWER, Rudolf (2007), *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (Nueva York: New York Review of Books).

ESTUDIO CRÍTICO

Marie Bardet es Doctora en Filosofía por la Université Paris 8 y en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires). Docente e investigadora de la Universidad Nacional de San Martín, su campo de trabajo es la filosofía de la danza. Es investigadora asociada del LLCP y Soma&Po (Paris 8), Cuerpos y Bienes (IDAES-UNSAM – Paris 8 – Paris 7) y el proyecto IDEA-USACH (Chile). Ha publicado *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (2013). Dirige la colección Pequeña Biblioteca Sensible en la Editorial Cactus.

LA DANZA DE LOÏE FULLER Y EL CINE

Marie Bardet

Universidad Nacional de San Martín

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre un encuentro concreto y conceptual entre dos expresiones artísticas en sus albores, la danza moderna y el cine, a partir de la primera filmación de una danza: *Danse Serpentine* de Loïe Fuller, por los hermanos Lumière en 1896 en Francia. Los solos de Loïe Fuller y la filmación de uno de ellos nos permite volver sobre el problema clásico de la tensión entre imágenes y movimiento analizando uno de sus encuentros paradójicos: una paradoja que no se reduce a una mera oposición entre fijeza de la imagen y dinamismo del movimiento, sino que problematiza esas experiencias de hacer imagen y hacer movimiento en el pasaje del siglo XIX al XX. La presentación de esas experiencias tecno-estéticas de la época entre danza y cine, se acompaña de su problematización a partir de la filosofía de Bergson en primer lugar, de la visión del cine de Virginia Woolf y de teorías de la danza más contemporáneas.

Palabras clave

Loïe Fuller – estética de la danza – Hermanos Lumière – Bergson – Deleuze

The dance of Loïe Fuller and the cinema

Abstract

The present work proposes to think a concrete and conceptual encounter between two artistic expressions at their beginning, modern dance and cinema, from the first film of a dance by the Lumière brothers in 1896 in France: *Danse Serpentine* by Loïe Fuller. The solos of Loïe Fuller and the film of one of them allows us to return to the classic problem of the tension between images and movement by analyzing one of its paradoxical encounters: a paradox that goes beyond a mere opposition between fixity of the image and dynamism of the movement, and problematizes the making-image and the making-movement experiences in the passage from the XIX to the XX century. The presentation of those technical-aesthetic experiences of the time between dance and cinema, is accompanied by its problematization based on Bergson's philosophy, the vision of cinema by Virginia Woolf at the same moment, and more contemporary theories of dance.

Keywords

Loïe Fuller – Dance aesthetics – Lumière Brothers – Bergson – Deleuze

Recibido: 31/04/2016. Aprobado: 25/11/2016.

Le cinéma, pour moi, c'est la captation

Jean Henri Roger (2015)

La danza de Loïe Fuller y el cine naciente se encuentran a fines del siglo XIX en la película titulada *Danse serpentine*, de los hermanos Lumière. Desde los proyectos cronofotográficos hasta las creaciones cinematográficas más recientes y, en el caso de la danza, desde la primera documentación del movimiento de una bailarina por una cámara hasta la multiplicación de creaciones del video-danza, se plantean una serie de preguntas en torno a las imágenes y el movimiento. ¿Se puede filmar, es decir poner en imágenes fijas y luego proyectadas en *simili* continuidad, un arte como la danza, que parecería a menudo definirse como puro movimiento? ¿Se puede fijar algo de una danza, aparentemente definida por lo efímero e inasible a través de su filmación? Volver sobre esa primera vez en la que el cine capta una danza es una ocasión para pensar el problema más amplio del encuentro entre imagen y movimiento, y ver cómo se tuercen, se complejizan y se precisan los términos de ese encuentro paradójico.

Hablamos de paradoja como una situación del pensamiento que reúne elementos en tensión, sin que se adecuen del todo, manteniendo tensiones sin por eso ser una mera contradicción. Gilbert Simondon habla en este sentido de tendencias paradójicas, o “casi contradicción” y les reconoce una potencia singular para el pensamiento. Remonta, de manera un tanto provocativa, hasta Platón lo que identifica como *tendencia* a las paradojas entendidas como ocasiones para pensar y no contradicciones que anularían todo pensamiento posible:

Uno y múltiple, unión significativa de lo uno y de lo múltiple, esa sería la estructura de la forma. [...] *el hecho de aproximarse a la paradoja sin devenir una paradoja, de aproximarse a la contradicción sin devenir una contradicción*. Esto solo puede ser una hipótesis, que supone una analogía entre ciencias de la naturaleza y ciencias del hombre. [...] Esta doctrina podría aplicarse también a la génesis del pensamiento. (Simondon 2005: 499-505).

La filmación de la *Danza serpentina* de Loïe Fuller por los hermanos Lumière puede verse en museos de arte contemporáneo, en clases de historia de la danza, y en Youtube ¹. Esta película puede ser tomada como una puerta de acceso a una tendencia a lo paradójico del encuentro entre danza y cine. En efecto, mucho más que una síntesis entre un carácter supuestamente “fijante” de la imagen opuesto a un supuesto dinamismo esencial del movimiento, o entre la perennidad de la imagen material y lo efímero de un cuerpo en movimiento, este encuentro nos exige a pensar cierta imagen-movimiento que implica una necesaria transformación de la concepción de ambos elementos. A través del caso de la película *Danse serpentine* en 1896, veremos cómo esta paradoja es constitutiva de los dos artes que componen el caso: la danza y el cine. En efecto, produce y está producida por conceptos singulares de imagen y de movimiento y cada una de sus relaciones que se inventa en estas prácticas artísticas.

Para esto es menester adentrarnos en la obra y la figura de la bailarina Loïe Fuller, y en lo que ella misma anuncia como propósito de su hacer artístico: crear un encuentro entre luz y movimiento. Luego volveremos sobre su encuentro con el naciente cinematógrafo, para entender mejor lo que está en juego como paradoja entre imagen y movimiento. Finalmente profundizaremos una dirección de esa pa-

¹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>. Consultado el 17/08/2017

radoja como hacer imagen-movimiento a través de la filosofía de las imágenes y del movimiento de Bergson, que pondremos en diálogo con un texto de la época, de Virginia Woolf sobre el cine, y aportes recientes de la teoría de la danza.

1. “LA LOÏE FULLER”

Loïe Fuller, retrospectivamente reconocida como una de las “pioneras” de la danza moderna, deja los Estados-Unidos para instalarse en París, donde debuta en escenas de cabaret y teatro en 1892. Allí pronto empieza a presentar sus solos en los cuales despliega un amplio vestido dentro del cual ha montado dos varillas de madera en prolongación de sus brazos. La amplitud del movimiento de la tela gracias a este dispositivo permite reflejar los colores cambiantes de varios proyectores que apuntan a la bailarina. Esos solos que van a ser conocidos como danza “serpentina”, “del fuego”, “de la noche”, etc., son obras que constituyen una experiencia novedosa para lo que era, hasta ese momento, la danza de escenario –esencialmente los ballets clásicos, o la danza de cabaret– haciendo de la danza un juego de materialidad concreta de movimiento y luces.

Con el apodo de “La Loïe Fuller”, rápidamente se vuelve famosa y se presenta en muchos escenarios frente a un numeroso público entre ellos muchos artistas como Mallarmé quien hace una descripción de su danza en sus “Crayonnés au théâtre” (Mallarmé 1897).² Empieza a viajar por toda Europa, frecuenta los ámbitos artísticos e intelectuales de la época, en particular a Sarah Bernard, con quien tiene una relación cercana, se familiariza con los *ateliers* de Rodin, de Druet, de

² Recomendamos muy especialmente la lectura del capítulo que Jacques Rancière dedica a Loïe Fuller en *Aisthesis* (2013: 117-134). Su análisis se basa en los escritos de Mallarmé.

Toulouse Lautrec, conoce a los Curie y sus descubrimientos científicos y, por supuesto, a los hermanos Lumière.

En su autobiografía (Fuller [1908] 2002), Loïe Fuller cuenta cómo, al poco tiempo de haber llegado desde Chicago a París en 1892, fue de visita a Notre-Dame. Cruzando la nave central, llega entre los dos rosetones y parada allí, fascinada por los rayos de luz que atraviesan los vitrales de color, saca un pañuelo blanco de su bolsillo y lo mueve entre los haces de luz, haciendo variar los colores que se reflejan en él al ir cambiando la orientación de la tela. Absorbida en semejante encuentro, no repara en el hombre que se está acercando para sacarla afuera *manu militari* de la catedral. Escucha las amonestaciones severas en un francés que aún no entiende del todo, pero lo suficiente para entender la sentencia: “Pero, ¡está loca!”. Queda tan aterrada como fascinada con lo que llama su primer peregrinaje artístico: una experiencia herética y estética de la luz que traslucía por los vitrales de colores cambiantes reflejándose en su pañuelo blanco en movimiento. Es una loca que agita su pañuelo en el lugar sagrado de Notre-Dame, sin entender mucho de las palabras que la rodean, fascinada por un encuentro: el de la materia de una tela en movimiento con la luz de colores cambiantes gracias al filtro que ejercen los vitrales.

Loïe Fuller se interesa profundamente por el encuentro de la luz con el movimiento, en sus búsquedas tanto técnicas como estéticas. Una inquietud que la lleva a inventar continuamente focos, diseños de planta de luces, sistema de filtros de colores y mecanismos para cambiarlos. Entre otras cosas, en 1895 inventa un dispositivo donde focos de luz roja iluminan su vestido por debajo de sus pies, a través de un piso de vidrio sobre el que baila: es la “Danza del fuego”. Ávida de nuevos descubrimientos técnicos al servicio de su creación artística, llegará a registrar varias patentes para sus inventos de iluminación, y hasta a utilizar la luz ultravioleta que descubre durante una visita a

Pierre y Marie Curie, a quienes pide impregnar la tela de su velo de un polvo que reacciona a dicha luz para su “Danza de la Noche”. Loïe Fuller encarna el trastrocamiento tanto de las ideas de lo que es danza, como las representaciones de lo que debe ser una “bailarina” y todos los roles tradicionalmente relacionados con su género en el ámbito artístico, siendo al mismo tiempo coreógrafa, intérprete, ingeniera, teórica, productora, etc.

2. LUZ Y MOVIMIENTO

Explica en su autobiografía (que reivindica como “ensayo teórico”) cómo su arte se desarrolló en torno a una inquietud muy precisa: su interés por el estudio del movimiento y de la iluminación, a la par. Allí denuncia precisamente el hecho de que serían los dos aspectos menos trabajados de toda la historia del arte, en la que se hubiera privilegiado siempre, según ella, el dibujo y la música. Loïe Fuller denuncia fervorosamente el papel accesorio al que ha quedado relegada la iluminación en el arte hasta ese momento, es en cuanto a los dispositivos de iluminación: su crítica va desde la iluminación de los cuadros en los museos hasta las luces de teatro. Esta constatación es la que, según explica, le hizo concebir y producir todos los dispositivos de luz para sus obras, ya que casi nada había sido inventado en ese terreno hasta el momento:

Siempre me pregunté si iba a llegar el día en que esta cuestión de iluminación sería por fin mejor entendida. La iluminación, los reflejos, los haces de luz tocando los objetos son cuestiones tan esenciales que no puedo entender cómo se les presta tan poca importancia. [...]

El color es luz descompuesta. Los haces de luz descompuestos por vibraciones tocan tal o cual objeto y esta descomposición que nuestro ojo fotografía es siempre el resultado químico de diferentes cambios de la materia y de los haces de la luz. Cada

uno de estos efectos se designa por el nombre de un color. Nuestro conocimiento de la producción y de la variación de estos efectos está exactamente en el punto en que se encontraba la música... ¡cuando no existía! (Fuller [1908] 2002: 43-44).

Esta descripción de la luz a partir de la inquietud por la iluminación, escrita en el 1908, se ancla claramente en su época, donde la comprensión del hecho lumínico conoce profundas transformaciones, hasta llegar con Louis de Broglie (1926) a la formulación de la combinación entre las teorías corpusculares que venían de Newton (que entiende la luz como materia) y las teorías ondulatorias propuestas por Christian Huygens (que la concibe como onda). En términos muy generales, el contexto histórico-conceptual que rodea el encuentro estético y técnico entre luces y movimiento está marcado entonces por el marco teórico de la doble naturaleza ondulatoria y corpuscular, al tiempo que por el imaginario fotográfico que acompaña evidentemente el proceso creativo de Loïe Fuller, y que explicita en sus escritos.

Por el lado de la danza el proceso creativo que lleva a Loïe Fuller (Lista 1994) a inventar sus solos de danza y luces empieza con una experiencia en una obra de teatro donde actuaba, todavía en Estados Unidos. Interpretaba el papel secundario de una mujer sonámbula, vestida con un largo camión de noche, al que empieza a imprimir movimientos amplios en su deambulación nocturna. A raíz de la reacción entusiasta del público frente a semejante “danza” con su camión, empieza a presentar solos concebidos como un dispositivo moviente³ reuniendo un vestido/velo y luces cambiantes que se refle-

³ Si bien podría usarse aquí el término móvil elegimos usar la palabra moviente, ya que la forma de participio presente del verbo mover permite nombrar ese carácter del movimiento que se aleja del mero desplazamiento de un objeto móvil en un

jan en él, sin música, y casi sin nombre... el público de aquella primera experiencia empezó a gritar “¡una orquídea!”, “¡una mariposa!”. El nombre de “danza serpentina” sigue la misma lógica y fue atribuido de alguna manera por el impulso público. Estos nombres quedaron luego como títulos de los solos cuando los directores de las salas donde se producía le exigieron poner título a sus obras: danza “de la mariposa”, “del fuego” iluminada por debajo de un piso de vidrio, “de la noche” con luz violeta etc., y por supuesto, la “danza serpentina” que fue la más conocida. La “danza serpentina”, y luego la “de la mariposa”, aparecen en el programa del *Folies Bergères* en París a partir de noviembre 1892. También fueron los directores de teatros y cabarets quienes le van a pedir ponerle una música a sus solos, que no tenían de por sí.

Danzas nombradas por sus efectos, que nacen de experiencias en parte casuales, en una representación en público, sin música, consisten esencialmente en un encuentro entre movimiento y luz. No buscaba tanto representar una mariposa, una serpiente o una flor, sino explorar los potenciales de la iluminación con la danza y los efectos sensibles que produce. La historia de la danza identificará allí una diferencia con la tradición de la danza de escenario de la época, esencialmente el ballet, marcada por la búsqueda de una narración lineal ligada a un libreto de ópera y/o de música. La danza se componía hasta entonces según una sucesión de cuadros ilustrativos siguiendo la narración de un libreto musical. Sin que eso resuma toda la experiencia de los ballets clásicos (ni sobre todo del trabajo de la bailarina), tales eran a grandes rasgos las intenciones compositivas de lo que se podía ver en un escenario de teatro u ópera. El trabajo de Loïe Fuller se aleja de eso. De hecho, ella no tiene ninguna formación de

espacio neutro. Nos referimos implícitamente aquí, explícitamente más adelante, al concepto de Bergson, en particular en *El pensamiento y lo moviente*.

bailarina clásica, ni su perfil académico, ni tampoco su silueta canónica. El rol de “pionera” que la historia de la danza le va a atribuir se puede entender de esta forma en términos de la composición que usa, de las imágenes que crea, del cuerpo que baila, de los roles técnicos y artísticos que asume, y, de manera general, de lo que “hace danza” en su trabajo.

La danza de Loïe Fuller da a ver cambios continuos de colores sobre una tela amplia, plegada y desplegada por los movimientos de sus brazos. Hace danza la experiencia concreta del encuentro entre una materia en movimiento y el cambio de luz. El cuerpo/vestido/velo de la bailarina se mueve, recibe haces de luz que lo colorean, tal es el principio del dispositivo de Loïe Fuller y tal es también el encuentro que “hace” su danza. Imprimir con sus gestos un movimiento al velo soportado por sus brazos, para hacer variar la orientación de la tela que recibe la luz y dejar ver sus tintes cambiantes. Los movimientos del cuerpo están al servicio del encuentro del tejido con la luz cambiante, buscan ampliar con los movimientos el juego de los cambios de colores proyectados sobre la tela por las luces y difundidos por la tela hacia los ojos que la miran. Lo ancho del tejido junto con el ondulante movimiento de los brazos y de todo el torso, soportados por movimientos precisos de los pies, parecen alargar el lugar y el momento en que los colores tocan la tela y el en que llegan hasta los ojos que la miran. Parecen espesar el encuentro de la luz con la materia y volverlo sensible, casi palpable.

La danza de Loïe Fuller ofrece la posibilidad de asir la paradoja entre imágenes y movimiento a partir del encuentro concreto en sus obras entre un cuerpo, una tela y luces en movimiento, entre colores captados y difundidos por una tela.

3. CAPTAR Y PROYECTAR IMÁGENES

Captación de las luces y de las sombras de una escena sobre una película, impresas en una sucesión de cuadros y luego proyección de esos cuadros en un movimiento continuo: el cinematógrafo está dando sus primeros pasos por captación y proyección de luz en imágenes puestas en movimiento. Captación y proyección como operaciones del cine naciente se encuentran con la danza de Loïe Fuller, que era captación y difusión de luces de colores cambiantes en su velo ondulando por los movimientos de su cuerpo. El cartel que figura en la primera imagen de la película lo anuncia: *Danse xerpentine* y la referencia: “Vue Lumière N° 765, © frères Lumière”. Presentada por primera vez en Aviñón el 25 de noviembre de 1896, figura entre las primeras piezas del archivo del arte cinematográfico naciente (Rit-taud-Huttinet 1985: 179). Dicho registro es lo que nos permite hoy volver a ver la danza de Loïe Fuller, a diferencia de la mayor parte de las piezas coreográficas de la historia hasta décadas recientes a las que no tenemos acceso sino por relatos, partituras, o transmisión entre una generación y otra del repertorio de una compañía, etc. El cine nos permite verla bailar a Loïe Fuller; pero ella no es Loïe Fuller. En efecto, existe una filmación de la danza serpentina, pero la Loïe Fuller que vemos bailando en esa película no es precisamente Loïe Fuller, sino una de sus innumerables imitadoras. Gran paradoja la que hace que la excepcionalidad del registro de lo aparentemente inasible coincida con el engaño de una imitadora; que la posibilidad de reproductibilidad del movimiento bailado por las imágenes en movimiento del cinematógrafo coincida con la reproducción de sus solos por imitadoras. En efecto, muchas fueron las bailarinas que se presentaron en teatros y cabaret como “la Loïe Fuller” para proponer sus solos (que son de Loïe y de sus imitadoras...). Fue de hecho, para prevenirse contra esta cantidad de imitadoras, que Loïe Fuller intenta patentar su danza, al igual que sus inventos técnicos, pero sin éxito

(Rancièrre 2013: 117-134). Aclarar esta coincidencia no es tanto explicar una cosa por la otra, sino una vía para pensar conjuntamente aspectos de una época con el sentido de esa coincidencia: la nueva posibilidad de reproducción de una danza a través de su filmación acompaña y es acompañada por un juego de confusiones de la supuesta perfecta separación entre original y copia. Lejos de ser sorprendente, y mucho menos tal vez deplorable⁴, marca una de las paradojas propias de los encuentros que recorreremos aquí.

Lo cierto es que Giovanni Lista subraya que esta imitadora, si bien no tiene la destreza del manejo de un velo más grande aún que, según los comentaristas de la época y algunas fotografías tenía la creadora de la danza serpentina, nos da por lo menos una imagen de esa danza: de todas las imitadoras filmadas luego es la que mejor deja ver el trabajo del velo y el efecto velo/colores cambiantes (Lista 1994). Ahora bien, los colores de esa iluminación tan cara a la Loïe, fueron pintados luego sobre la película, reinventados y plasmados en la filmación. Resulta especialmente interesante pensar cómo esta primera oportunidad en la historia de registrar la danza de una bailarina no en sus poses fijas, con dibujos o fotografías, sino en sus movimientos, desplazamientos y cambios, que le serían esenciales, pone de inmediato en juego superposiciones de las imágenes “verdaderas” y “falsas”, de la verdadera bailarina y de su imitadora, de la película en blanco y negro y de sus colores pintados a mano y cuadro por cuadro.

Esta película es mucho más que una excepcional documentación histórica de la obra de Loïe Fuller, materializa toda una serie de coin-

⁴ En este sentido, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin ([1939] 1989) podemos leer no tanto una gran nostalgia de la autenticidad perdida con la reproductibilidad mecánica, sino la presentación de lo que esta reproductibilidad abre estéticamente, fuera de una simple oposición entre originales y copias, como eje de valoración estética en sí.

cidencias y paradojas entre experiencias sensibles y técnicas: experiencia de la reproductibilidad y de la copia; experiencia del movimiento y de la luz en el viraje entre siglo XIX y siglo XX: un cambio perceptivo y una maquinaria del movimiento. En efecto, “Danza Serpentina” permite asir el cruce entre dos dispositivos de experiencia del movimiento y de la luz: el dispositivo cinematográfico que graba imágenes de la danza por el efecto de la luz sobre una película para luego proyectarlas en un movimiento circular que recrea cierta continuidad del movimiento para la mirada humana; y el dispositivo de un cuerpo en movimiento prolongado por un amplio vestido de tela blanca que recibe y difunde las luces provenientes de proyectores de colores cambiantes en la ondulación de sus movimientos. Laurence Louppe, teórica e historiadora de la danza, observa:

Nacida al mismo tiempo que las tecnologías de la imagen, pronto se establecerán entre ellas alianzas [...]. En los albores de la modernidad en danza, Loïe Fuller invirtió la relación al hacer de su propio cuerpo una pantalla que englobaba la imagen, la recibía, la animaba mediante desarrollos de pliegues cuyos secretos ondulantes solamente sus brazos conocían, anclados al cuerpo, profundamente, desde el cuadrado de la región lumbar. (Louppe 2011: 281).

En este sentido, se puede pensar cómo esta filmación va más allá del problema de saber si y cómo se pueden asir con imágenes los movimientos de la danza. Constituye un encuentro entre dos dispositivos de luces y movimiento, que materializa algo de una inquietud técnica y artística propia de la época, del pasaje de un siglo y el otro y de una creatividad de los encuentros entre luz y movimiento que *hacen imagen*.

Esta preocupación por cierta manera de hacer imagen a partir del encuentro entre luces y movimiento es clave en la obra de Loïe Fuller.

Ciertos estudios de historia de la danza y el muy rico y el meticuloso trabajo de Giovanni Lista sobre Loïe Fuller y su época en particular, suelen describir este momento inicial de lo que la historia va a llamar “danza moderna” como el de una abstracción, que permitiría salir del rol esencialmente ilustrativo de la danza de ballet. Sin embargo, considerando el encuentro entre luces y movimiento que atraviesa la época y la obra de Loïe Fuller, se puede ver cómo, dejando efectivamente de ser ilustrativa, ligada a un libreto o a una partitura musical, es altamente “concreta”. Nos podemos preguntar, en este caso, como en otras artes, en qué sentido se denomina “abstracción” a una experiencia y obra tan concretamente anclada en operaciones técnicas que *hacen imagen*. Desde luego no en el sentido de una gran elevación hacia los cielos abstractos escapando a un mundo demasiado concreto, para salirse de meras referencias ilustrativas: es concreta la búsqueda del encuentro entre luces cambiantes y movimientos del velo; es “concreto” también su acercamiento a la técnica del movimiento en su danza. Podemos entender estos aspectos de la obra de Loïe Fuller en cuanto están atravesados por una misma paradoja: ni representación ilustrativa, ni gramática abstracta, sino cierta manera de *hacer imagen*. Es por lo menos el sentido de lo que escribe Loïe Fuller en su autobiografía sobre el movimiento: su danza no busca la abstracción de una gramática gestual desligada de toda ilustración, sino un uso concreto del sentido del movimiento. Un sentido que fue tan poco trabajado, según ella, como el sentido de la luz y de la iluminación:

Nuestro conocimiento del movimiento es prácticamente tan embrionario como nuestro conocimiento del color. Decimos “aterrado por el dolor” pero en realidad solo prestamos atención al dolor; “transportado de alegría”, pero solo observamos la alegría; “abrumado por la tristeza”, pero solo tomamos en cuenta la tristeza. En todo caso, no damos ningún valor al

movimiento que expresa el pensamiento. (Fuller [1908] 2002: 45).

Loïe Fuller anuncia interesarse por el gesto de estar transportado, estar aterrado, estar abrumado, en cuanto movimientos físicos concretos. Ella, que no tenía formación de bailarina clásica, busca asir la experiencia misma del movimiento, del desplazamiento, del transporte que implica y está implicado por la alegría, la tristeza, el dolor, etc. Lo que Loïe Fuller llama la expresión de su pensamiento no pasa por la representación de una narración, ni por algún vocabulario preciso de referencia de una serie de gestos, sino por la experiencia de lo que hace sentido en un movimiento en las imágenes movientes que nacen del encuentro íntimo y recíproco entre moción y emoción. Así es como aclara que lo que “expresa” el movimiento, no es el *resultado* de un estado de ánimo alegría, tristeza, dolor, ni el vocabulario fijo “de un movimiento convenido, primero con un brazo y una pierna, luego repetición de esta figura con el otro brazo y la otra pierna” (Fuller [1908] 2002: 46).

4. IMAGEN-MOVIMIENTO

Ahora bien, si además de leer a Loïe Fuller, miramos lo que nos llegó de su danza y de su búsqueda de una danza produciendo, y producida por, el encuentro entre luces y movimiento, cabe preguntar ¿en qué medida y de qué manera las luces con movimientos *hacen* algo, que no es ni ilustrar, ni remitir a un vocabulario de gestos hechos? ¿Qué hace y qué hacen esas imágenes?

Para dar la sensación de una idea, intento hacerla nacer por mis movimientos en el espíritu de los espectadores, de despertar su imaginación, sea o no preparada para recibir la imagen. Así, nebulosas de la creación, podemos no digo entender, sino sentir en nosotros, como un impulso, una fuerza indefinida y

vacilante que nos empuja y nos domina. ¡Y bien! Puedo expresar esta fuerza indefinida pero segura de su impulso (Fuller [1908] 2002: 48).

Esta fuerza es “indefinida” y “vacilante”, es un “impulso”, y es este impulso el que se crea en el espectador. No hacerle entender una idea definida, sino, como por capilaridad, hacerle experimentar este “impulso indefinido”. ¿Qué “movimiento” constituye el impulso de una imagen? Una tendencia, una dirección apenas esbozada, una velocidad, o más bien un juego de aceleración y desaceleración, un espiral. Si decimos aceleración y desaceleración no es que las imágenes tienen intrínsecamente que ir más rápido o más lento para dar el impulso, adquirir una velocidad determinada, sino para subrayar que esos impulsos operan por pasajes de umbrales, por intensidades que no se resumen ni en la velocidad absoluta, ni en la cantidad de imágenes por segundo. Busca una fuerza indeterminada y vacilante, que acelerando y desacelerando, indica impulsos, direcciones a punto de ser tomadas, una velocidad jamás alcanzada del todo, una tendencia apenas saturada sin jamás ser total, que se agota sin estar vacía, ni querer decirlo todo. Imágenes propias de esos encuentros materiales, técnicos y poéticos, las imágenes movimiento de la danza de Loïe Fuller son estas intensidades de corporeidad, de materia-cuerpo-velo en movimiento y de las luces cambiantes, que se ven en esa corta filmación, en el encuentro entre danza y cine.

El problema de la captación de un movimiento por una imagen parecía en un primer momento plantearse en términos de fijeza intrínseca de la imagen versus dinamismo esencial del movimiento. ¿Cómo dar algo del movimiento por una imagen instantánea y fija? Tal sería el primer problema de un movimiento en imagen. Una pregunta que empuja a la fotografía hacia sus últimas trincheras cronofotográficas y la persigue hasta su proyección circular y continua: el cinematógrafo.

fo. Es a este problema que el cinematógrafo parece traer una solución innovadora a fines del siglo XIX: por la proyección continua de imágenes fijas, se contesta de manera técnica y estética a este primer aspecto del problema.

Pero más radicalmente el cine parece instalarse en otra capa problemática: más allá o más acá del problema de saber si se puede dar cuenta de un movimiento con imágenes fijas logrando una buena representación del movimiento, surge otro aspecto del problema, el cine busca hacer imagen: ¿cuál es la relación entre movimiento e imagen que comprende también que la imagen sea *al mismo tiempo* lo que produce y está producido por cierto movimiento? Es decir, no sólo saber cómo representar movimientos con imágenes fijas, sino ¿cómo un movimiento produce y está producido por una imagen, o mejor dicho cómo se *hace* imagen-movimiento al mismo tiempo? Es por lo menos lo que nos parece indicar el estudio de este problema en el cruce entre danza y cine con la obra de Loïe Fuller y su filmación por los hermanos Lumière. Se precisa lo que es en este caso la tendencia paradójica del encuentro entre imagen y movimiento: pasa de ser una contradicción entre fijeza y dinamismo, a una producción mutua entre imagen y movimiento. Es el pasaje del tema de la representación de un movimiento por una imagen, al de la producción de una imagen-movimiento, para retomar, después de este otro recorrido, la expresión que Deleuze pide prestada a Bergson.⁵

⁵ “Ya no se podía oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, y la imagen como realidad psíquica en la consciencia. El descubrimiento bergsoniano de una imagen-movimiento, y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias. A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica” (Deleuze 1984: 11).

No se trata entonces de pensar el problema de las imágenes del movimiento en este encuentro decimonónico entre cine y danza en términos de pérdidas sucesivas de autenticidad o alcance cada vez más logrado de la representación del movimiento, sino de seguir la pregunta por un movimiento que hace imagen, imágenes en tanto intermedios movientes entre captar y proyectar, entre lo que produce y lo que es producido, entre sensación y acción, jaqueando la oposición *a priori* entre pasividad y actividad. Dicha oposición entre procesos pasivos y receptivos por un lado, y otros procesos activos y propositivos por otro no permitiría asir la complejidad de la danza de Loïe Fuller hecha de la activación moviente del velo que es a la vez soporte meramente receptivo de los colores. De la misma manera, el cine pone en jaque dicha oposición como marco de inteligibilidad cuando capta y proyecta imágenes en movimiento sobre una tela/pantalla con un solo y mismo aparato. Tal parece haber sido en efecto la clave técnica del éxito histórico de la máquina de los Hermanos Lumière a diferencia de las otras máquinas cinematográficas de la época: usar una misma máquina, un mismo motor para la captación y la proyección de la película. La paradoja se desplaza en términos de imagen-movimiento, de un movimiento que hace imagen, y de una imagen *hecha por y que hace* un movimiento. Que la imagen-movimiento sea operación y operada, acción al mismo tiempo que percepción, es una declinación de esta paradoja para la danza, el cine, y, también, la filosofía.

5. MOVIMIENTOS QUE HACEN IMAGEN. IMÁGENES QUE FUERZAN EL MOVIMIENTO

Efectivamente, podemos aquí remitir a una filosofía de la misma época, no porque hablaría de la danza de Loïe Fuller o del cinema, sino porque desarrolla una concepción de las imágenes con el movimiento singular. No es casualidad si décadas más tarde Gilles Deleuze

se basa en ella para pensar el cine en términos de imágenes-movimiento. La filosofía de Bergson responde a una inquietud fundamental: pensar en un mundo en cambio/movimiento (es equivalente para él) continuo, fundamentalmente por eso múltiple y heterogéneo. Dicho mundo de cambio/movimiento continuo propone pensarlo en término de imágenes. En ese mismo año 1896, en Francia, Bergson describe en *Materia y memoria* las imágenes como conjunto de la materia, en tanto que se sitúan a medio camino, entre la cosa misma y su representación:

[...] es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”. Esta concepción de la materia es simplemente la del sentido común (Bergson [1896] 2006: 25-26).

Bergson forja este concepto de imagen inquieto por no “aplastar” lo radicalmente moviente/cambiante de la materia tanto como de la memoria, en el encuentro moviente entre cierta tendencia de la materia y cierta tendencia de la representación. Este concepto de imagen lo desarrolla en un caso particular: “Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento (...)” (Bergson [1896] 2006: 35). La imagen es pues en este caso una interfaz entre movimientos, movimiento percepción y movimiento acción, en un esquema esencialmente sensorio-motor del cuerpo. Estas primeras páginas de *Materia y memoria* plantean un concepto de imagen como medio, medio camino entre la cosa y su representación, pero

también lugar medio entre movimientos percepción y movimientos acción. Un movimiento-percepción tiende a proyectar, sobre la imagen que toca la imagen-mi cuerpo en una percepción, el movimiento de su potencial imagen-acción. “Imágenes descuartizadas”, dice Deleuze (1984: 95), por el *delay* de las tendencias, de las inclinaciones, de las pequeñas indeterminaciones entre movimiento percepción y movimiento acción que operan entre las imágenes vivientes.

Bergson insiste sobre un aspecto importante para nosotros: las imágenes operan por movimiento y el movimiento/cambio opera a través de imágenes. Claramente su pensamiento, y particularmente *Materia y memoria*, puede tener muchos ecos (y Deleuze lo sabrá) con el cine, que él mismo aborrecía por fundarse en la ilusión de recrear movimiento usando imágenes instantáneas fijas. Pero es tal vez en otra declinación del concepto de imagen en el pensamiento de Bergson, cuando habla del ejercicio de la filosofía misma y no de algún arte, que encontramos un aspecto interesante de la idea de una imagen que produce movimiento, en relación a un movimiento muy particular: el de la intuición. En su “Introducción a la metafísica”, publicada en el *El pensamiento y lo moviente*, describe la tarea del filósofo en términos de imágenes, oponiéndolas a los conceptos en cuanto ideas demasiado generales y abstractas que no “agarran” nada de la heterogeneidad cambiante y moviente de ese real que Bergson quiere pensar. De ese real cambiante, heterogéneo, se puede tener intuición, más que conocimiento analítico, y esa intuición:

[...] se la representaría mucho menos aún a través de *conceptos* [...]. El único objetivo del filósofo debe ser aquí provocar cierto trabajo que tienda a trabar, en la mayor parte de los hombres, los hábitos mentales más útiles a la vida. Ahora bien, la imagen tiene al menos la ventaja de que nos mantiene en lo concreto. Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de especies

de cosas muy diferentes, podrán, a través de la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso en el que hay cierta intuición a captar. Eligiendo las imágenes lo más dispares posible, se impedirá que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición a la que está encargada de llamar, puesto que entonces sería expulsada de inmediato por sus rivales. Haciendo que todas exijan de nuestro espíritu, a pesar de sus diferencias de aspecto, el mismo tipo de atención y, en cierto modo, el mismo grado de tensión, se acostumbra poco a poco a la conciencia a una disposición completamente especial y bien determinada [...]. Pero aún hará falta que ella consienta este esfuerzo. Pues no se le habrá mostrado nada. Simplemente se le habrá emplazado en la actitud que debe tomar para hacer el esfuerzo deseado y llegar por sí misma a la intuición (Bergson [1903] 2013: 187-188).

La imagen, o mejor dicho las imágenes, fuerzan a cierto movimiento, a un movimiento: el de la intuición de la duración que es esencialmente moviente. Pero no es un movimiento determinado, un ejercicio que podríamos aprender y repetir, un vocabulario de movimientos adecuados. Se trata más bien, aquí también, de una tendencia, que “poco a poco” pone al lector en cierta actitud. Aquí tampoco el problema consiste en encontrar una representación adecuada del movimiento/cambio (imágenes *de* movimiento que sería aquí representación *de* la intuición de la duración) sino hacer que un lector de filosofía adopte cierta actitud de intuir, que lo ponga en cierta “tendencia a”. Insiste sobre dos aspectos de estas imágenes susceptibles de producir la tendencia a intuir un cambio, un movimiento, una duración: ambas funcionan por multiplicidad y nos fuerzan a ponernos en cierta actitud de tender, progresivamente, hacia un esfuerzo, un impulso. Así, lo moviente se mantiene como cierto efecto de la multiplicidad de las imágenes que lleva a hacer el esfuerzo de la intuición: en una tendencia hacia.

Producir imágenes que pongan al lector en la actitud de tender hacia, no de entender una idea hecha, sino de emprender un esfuerzo. Algo del “hacer imagen” con movimiento se precisa entonces: no es encontrar la imagen correcta para transmitir, sino producir imágenes múltiples y heterogéneas que fuerzan al movimiento. Cuando Loïe Fuller se preguntaba cómo hacer nacer, a través de sus movimientos, de impulso en impulso, cierta imagen o e-moción en un espectador (que a diferencia de lo que dice Bergson del lector de filosofía, puede o no estar “listo” para ello), parecía buscar algo parecido: no producir un vocabulario de movimientos que transmitiría una idea, sino volver sensible la tendencia, el esfuerzo a través del movimiento. Una pregunta que sigue agitando desde luego la composición en danza en sus desarrollos más recientes y los estudios que se refieren a ella.

Hubert Godard, un pensador actual de la danza, elabora en este sentido el concepto de “contagio gravitatorio” para pensar esa relación: hay cierto impulso compartido entre quien baila y quien mira, una “empatía kinestésica” que no es ni la perfecta comunicación transparente, ni la mera sensación replegada sobre el individuo, ni la gran comunión de una empatía total:

El contagio gravitatorio (...): en el cuerpo del bailarín, en su relación con los otros bailarines, se juega una aventura política (se com-parte un territorio). Una “nueva repartición” del espacio y de las tensiones que lo habitan vienen a interrogar los espacios y las tensiones del propio espectador (Godard 1995: 227).

Cada pequeño ajuste en ese meta-equilibrio (equilibrio hecho de pequeños desequilibrios) que es la postura bípeda, se resiente en una percepción que ya es una acción, un gesto, en una “percep-acción” a través de toda la organización gravitatoria. “Impulso” decía Loïe Fu-

ller, “pre-movimiento” o “anacrusa gestual”, dice Hubert Godard. Ella hablaba de una “fuerza indefinida y vacilante”, él se refiere a las oscilaciones y reajustes de la postura en relación con la gravedad. En ambos casos intentan describir algo que tiñe un gesto de la danza y se comparte con la persona que mira, menos como la transmisión de una idea, o de un gesto en sí, que como cierta “tendencia a”, cierto “esfuerzo hacia”. De nuevo, aceleración y desaceleración aparecen en las descripciones de Godard, pues se dan y se perciben a través de cierta repartición del peso, de cierta organización en la gravedad y de los pequeños desvíos [écarts] del eje de gravedad de un cuerpo danzante/mirante. Una percepción activa del movimiento, por empatía, suscita un esfuerzo, del mismo modo que Bergson decía que lo podía hacer la lectura de imágenes filosóficas; las cuales ubican al que mira/lee en una tendencia, en un esfuerzo a punto de tomar una dirección, en la actitud (actividad) receptiva. No una imitación, no tener exactamente la misma intuición que el filósofo, no moverse igual que el bailarín, sino entrar en una tendencia compartida.

Resonancias de esas “tendencias” que se comparten a través de las pequeñas distancias [écarts] (desvíos gravitatorios o diferencias entre imágenes múltiples) y no resultan de ninguna imagen única y cerrada transmitida por sí misma. Aparecen en eco, gestos como imágenes-movimientos en el sentido particular que se desprende en este punto: activo/pasivas al mismo tiempo (miran y hacen, captan y proyectan), movientes por aceleraciones/desaceleraciones (incluso inmóviles), múltiples, y que fuerzan a esbozar un movimiento.

Potencia de hacer imágenes, por aceleración y desaceleración, produciendo impulsos y tendencias en el encuentro entre danza y cine. Potencia de *hacer imágenes* con fuerzas que tiemblan, vacilan, temblequean, tales son precisamente, del lado del cinema, los términos que usa Virginia Woolf para describir sus primeras experiencias de

espectadora de ese nuevo arte. Si logra emanciparse de la narración literaria y teatral, el cine tiene una potencia propia: hacer imágenes por cierto encuentro concreto entre la materialidad de la proyección de luces en movimiento con una tela... dice la autora literaria. El cine pierde, según ella, su fuerza por buscar imitar la retórica literaria, mientras puede “salvajemente”, adueñarse de sus propios medios. Expone en un escrito corto una visión singular del cine y una alabanza a su “*picture-making power*”, publicado en junio de 1926, luego de asistir a una proyección de *Dr. Caligari*. Una potencia de hacer imagen tomando sus distancias con las palabras y la expresión psicológica de los personajes, revelando su fuerza de pensamiento con imágenes:

Si dejara [el cine] de ser un parásito, ¿cómo caminaría erguido? En la actualidad, solo a partir de indicios puede uno formarse una conjetura. Por ejemplo: el otro día, en un pase del *Dr Caligari* apareció una sombra en forma de renacuajo en una de las esquinas de la pantalla. Se fue hinchando hasta alcanzar un tamaño descomunal, tembló, se sobró, volvió al cabo a ser inexistente. Por un instante, pareció encarnar una imaginación monstruosamente enferma en el cerebro de un lunático. Por un momento pareció que pudiera ser transmitida con más eficacia por medio de la forma que por medio de las palabras. El monstruoso, temblequeante renacuajo parecía ser la encarnación misma del miedo, y no la proclama de “Tengo miedo”. De hecho, la sombra era mero accidente, el efecto no era intencionado. Pero si una sombra en un momento determinado puede llegar a sugerir tanto más que los gestos y las palabras reales de los hombres y de las mujeres que son presas el miedo, parece evidente que el cine tiene en su poder innumerables símbolos de la emoción que hasta el momento no han encontrado el cauce de expresión más idóneo. Además de sus formas habituales, el terror tiene la forma de un renacuajo: se hincha, prospera, tiembla, desaparece. La cólera deja de ser tan solo despotricar y retórica, caras colora-

das, puños cerrados. Tal vez sea una línea negra que culebrea sobre una sábana blanca. Ana y Vronsky ya no tienen que hacer muecas. Tienen a su entera disposición... ¿el qué? ¿Hay acaso, nos preguntamos, un lenguaje secreto que sentimos y vemos, que nunca decimos? En tal caso, ¿puede ser visible? ¿Hay alguna característica que posea el pensamiento y que pueda plasmarse visiblemente sin ayuda de las palabras? Tiene velocidad y tiene lentitud; tiene las virtudes de una flecha, a la par que una circunlocución vaporosa. Pero también tiene, especialmente en los momentos de emoción, el poder de plasmarse en imágenes [*the picture-making power*], la necesidad de cargar su pesado fardo sobre otros hombros, de que una imagen corra a su lado (Woolf [1926] (2005): 255-256).

El pensamiento singular que Woolf atribuye a la potencialidad del nuevo arte cinematográfico funciona, dice ella, por ese “*the picture-making power*”. Vemos aquí la expresión explícita de esa “potencia de hacer imagen” para caracterizar el cine. Una fuerza de luces, sombras y pantallas, imágenes que temblequean, aceleraciones y desaceleraciones, líneas que aparecen y desaparecen, juegos de luces y sombras que vacilan y cambian, tantas imágenes que corren al lado de ese pensamiento sin palabras y reciben un poco de su peso. Dejar que imágenes corran a su lado, descentrar en ellas parte de la línea de gravedad de un pensamiento e-moción: esa “potencia de hacer imagen”, la describe a partir de los cambios de repartición del peso del pensamiento, particularmente con la e-moción. Se transfiere cierto peso de las palabras que expresan sentimientos hacia las imágenes que se mueven, corren, sobre la pantalla, fuera de la expresión en palabras o en vocabulario de “muecas”. Notemos que insiste en varios aspectos de esas imágenes nacientes del cine, que recuerdan fuertemente las imágenes-movimiento tal como emergieron hasta ahora en el encuentro entre la danza de Loïe Fuller y la película de los hermanos Lumière y la filosofía de Bergson: creación por estar en el medio

entre cambios de luces/sombras y una tela-pantalla, entre captación y proyección; composición por multiplicidad heterogénea; cambio permanente por desaceleraciones y aceleraciones; vacilaciones y temblequeos, tendencias, impulsos compartidos, de cierto modo, con el que mira / lee.

6. CONCLUSIÓN

La danza de Loïe Fuller en su encuentro con el cine naciente a fines del siglo XIX constituye una ocasión para pensar cierta tendencia paradójica de la imagen-movimiento, en cuanto no remite tanto al problema de una representación adecuada o inadecuada de un movimiento que sería esencialmente dinámico a través de imágenes que serían fundamentalmente fijas, sino más bien a la situación de una experiencia estética de lo que hace imagen con movimiento: unas luces de colores cambiantes sobre un velo movido por una bailarina cuya danza se vuelve enteramente vector de este encuentro; una danza como elemento material para hacer imagen, en movimiento, de impulso a impulso. A su vez, la tendencia a la paradoja de la imagen-movimiento que obra en la creación del cine lo asocia menos a la búsqueda de una resolución de la contradicción entre lo lamentablemente fijo y lo milagrosamente moviente, entre la desgracia de lo inerte y la nobleza de lo vivo, entre la bajeza de lo reproductible y la dignidad del original, y mucho más a la fuerza de una pregunta técnica y estética, que cada vez, en cada caso, busca cómo hacer imagen-movimiento. Potencia de hacer imágenes en tanto nos ponen en la actitud concreta, la postura corporal, la tendencia indeterminada hacia hacer un esfuerzo, de leer, de escuchar, de mirar, de actuar, de pensar.

REFERENCIAS

- AA.VV. (2002), *Loïe Fuller, danseuse de l'art nouveau* (París: Réunion des Musées Nationaux).
- BERGSON, Henri [1896] (2006), *Materia y memoria*, trad. Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus).
- ____ [1903] (2013), *Introducción a la metafísica, El pensamiento y lo moviente*, trad. de Pablo Ires (Buenos Aires, Argentina: Cactus).
- BENJAMIN, Walter [1939] (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus).
- BROGLIE (DE) Louis (1926), *Ondes et mouvements* (París: Gauthier-Villars).
- DELEUZE, Gilles (1984), *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, trad. de Irene Agoff (Buenos Aires: Paidós).
- FULLER Loïe [1903] (2002), *Ma vie et la danse* (París: L'œil d'or).
- GINOT, Isabelle y MICHEL, Marcelle (1995), *La danse au XXème siècle* (París: Borda).
- GODARD, Hubert (1995), “Le geste et sa perception”, en Ginot y Michel (1995: 224-229).
- LISTA, Giovanni (1994), *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque* (París: Stock/ Somogy).
- LOUPPE, Laurence (2011), *Poética de la danza contemporánea*, trad. Antonio Fernández Lera (Salamanca: Universidad de Salamanca).
- MALLARME, Stéphane (1897), “Crayonnés au théâtre”, en *Divagations*. (París: Eugène Fasquelles).
- RANCIERE, Jacques (2013), *Aisthesis*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial).
- ROGER, Jean-Henri (2015), “Neige à Barbés”, entrevista con Laurent Laborie. (París: Paris-Louxor) [URL: <http://www.paris-louxor.fr/quartier-louxor/neige-a-barbes-avec-jean-henri-roger>].
- RITTAUD-HUTINET, Jacques (1985), *Le cinéma des origines* (Ceyzérieu: Champ Vallon).

- SIMONDON, Gilbert (2005), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, trad. y notas Pablo Ires (Buenos Aires: Cactus).
- WOOLF, Virginia [1926] (2005), “El cinema”, en *Horas en una biblioteca*, trad. Miguel Martínez-Lage (Buenos Aires: El Aleph).

FILMOGRAFIA

- LUMIERE, Auguste Marie Louis et LUMIERE, Louis Jean (1896), *Danse Serpentine*, (Lyon: Archivo Lumière) Vue 765,1. [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>. Consultado el 17/08/2017]

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

Clément Canonne (comp.). *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*. Sampzon: Éditions Delatour France, 2017, 279 páginas.

Esta compilación recientemente publicada, a cargo del musicólogo francés Clément Canonne, reúne siete artículos de siete autores que proponen, en cada caso, una mirada filosófica sobre diferentes géneros y estilos musicales incluidos bajo la categoría francesa de “músicas actuales” (*musiques actuelles*). En su conjunto, el libro busca proponer una serie de líneas de análisis tentativas para esta gran sección de la música que, del rock a la *world music* y del jazz al *noise* o al *dance*, agrupa estilos lo suficientemente heterogéneos como para hacer legítima la pregunta por la posibilidad de plantear un pensamiento filosófico unitario acerca de ellos.

En su “Introducción”, Canonne parte justamente de este interrogante. En este sentido, señala que la clase “músicas actuales” fue acuñada por los cuadros administrativos franceses para referir a aquellas expresiones musicales que no forman parte ni de la música académica ni de la música folklórica y que, si bien este origen parece infundirle cierta artificialidad en tanto responde a fines prácticos de la

política cultural, se pueden encontrar, desde una mirada teórica que apunte ahora a su estudio, algunas características comunes a todos los géneros que caen bajo su espectro; éstas, a su turno, se reflejan desde su punto de vista en algunas actitudes compartidas para abordar dichos tipos de música, rastreables en los artículos compilados. En primer lugar, Canonne apunta el rechazo de las definiciones esencialistas acerca de los géneros musicales tratados por parte de los autores y lo vincula al hecho de la imposibilidad de pensarlos por fuera de la práctica musical particular en cada caso. En segundo lugar y en relación con esto último, observa que los objetos producidos por las diferentes “músicas actuales”, se articulan a prácticas que los transforman constantemente. Esta movilidad extrema de las obras exige el estudio, según Canonne, desde una ontología líquida que tenga como categoría central de análisis la noción de proceso. Canonne destaca como tercera característica la centralidad que adquiere la corporalidad en el ámbito de estas músicas, en tanto

involucran una escucha en donde la presencia del cuerpo es fundamental para la experiencia, cuestión visible, desde su punto de vista, en la importancia dada al *groove*, al *swing* y al baile. Una escucha así “encarnada” pide a la reflexión estética, según Canonne, que también ella tome carne. Finalmente, el compilador subraya la heteronomía distintiva de estas músicas, en tanto encuentra un entrelazamiento estrecho entre la práctica musical y su entorno, que involucra en ciertos casos aspectos éticos. En relación con esta última característica, apunta que todas ellas dicen algo acerca del mundo actual y que esto se muestra en los desarrollos de cada uno de los artículos que forman parte del libro. Tal aspecto explica, según Canonne, el hecho de que hayan sido más investigadas por las ciencias sociales que por la musicología, disciplina que se apoya sobre la idea de la autonomía de lo musical y que empobrecería, de acuerdo a su punto de vista, el análisis de estos géneros, siempre y cuando sostenga en la premisa de la autonomía.

Los artículos permiten hacer un recorrido bastante completo por el abanico de géneros y subgéneros incluidos entre las músi-

cas actuales. “La especificidad expresiva del jazz”, de Jerrold Levison (en traducción al francés del compilador), reconduce las características distintivas de esta música a su especificidad expresiva, en el marco de una teoría más general sobre la expresividad musical que se apoya sobre la idea de que un idioma musical determinado tiene límites en su expresividad y es mejor, en este sentido, para expresar algunos estados psíquicos específicos que otros. Por su parte, “*Turing ex tempore*: ¿puede una computadora improvisar música?”, de Pierre Saint-Germier, presenta una interesante discusión, que surgió durante un Test de Turing llevado a cabo por una ex-filósofa devenida especialista en informática e inteligencia artificial, acerca de la capacidad de una computadora para improvisar. El diálogo entre la mujer y la máquina permite adentrarse en cuestiones relativas a la definición de la improvisación libre, remitiéndonos una y otra vez al problema de la libertad humana —el artículo tiene, además, el particular encanto de jamás aclararnos cuál de los interlocutores era la persona y cuál la inteligencia artificial. “Del concepto de improvisación a la práctica de la improvisación

libre”, de Canonne, continúa el tratamiento de la misma temática, relacionando el concepto general de improvisación con el de improvisación musical libre, para luego ligar las características particulares de la práctica de esta última con una dimensión ética que la subyace y que podría ser tomada, sugiere, como modelo de conducta general. Desde otra perspectiva, Julien Labia retoma este matiz ético en “¿Es pertinente hablar de autenticidad en el caso de la *World Music*?” y relaciona el modo de funcionamiento de la noción de autenticidad en las prácticas de este género con la experimentación del sentimiento moral del otro. Los dos siguientes textos, a su turno, trabajan el vínculo musical con el cuerpo desde dos estilos y dos puntos de vista diferentes. Por un lado, “La escucha del *harsh noise*: de la fisiología a la estética”, de Catherine Guesde y Pauline Nadrigny, encuentra la especificidad del *harsh noise* en el tipo de escucha —experta y distante— que sus oyentes practican y el modo de placer —de satisfacción en la resistencia y en el sostenimiento de la propia integridad— que experimentan. Por otro lado, Bastien Gallet articula, en “Instrumento, goce, espacio: una teoría del

club”, una revisión de la música de los clubes desde su consideración como un juego multisensorial en el marco de un espacio específico, regido por una estética de la intensidad según la que el DJ produce, sostiene y aumenta la fuerza kinestésica en diálogo con los oyentes danzantes. Finalmente, “Estética Glitch” de Frédéric Bisson cierra el libro con una elaborada lectura acerca de la música *Glitch* que la define en relación directa con la potencialidad más propia de las máquinas y que tiende lazos con la micro-política.

En los primeros párrafos de su Introducción, Canonne señala como principal cualidad común entre las llamadas músicas actuales el hecho de pertenecer a la periferia filosófica, cualidad que impone, desde su punto de vista, una serie de desplazamientos a una reflexión filosófica desde siempre centrada en la música académica occidental. Sobre el final de su presentación, agrega que los aspectos musicales que provocan estos desplazamientos, en definitiva, nos dicen algo de la música *tout court*. El conjunto de textos reunidos en *Perspectivas filosóficas sobre las músicas actuales* ofrece, en este sentido, además de una interesante aproxi-

mación a una variedad de músicas que reclaman una cita cada vez más ineludible para la teoría, un haz de claves para pensar,

Byung-Chul Han. *Shanzhai: El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, traducción de Paula Kuffer. Buenos Aires: Caja Negra Editora, Colección Futuros Próximos, 2016, 86 páginas.

Reconocido como uno de los más prolíficos críticos contemporáneos del neoliberalismo, Byung-Chul Han (Seúl, Corea del Sur, 1959) estudió filosofía en la Universidad de Friburgo, así como literatura alemana y teología en la Universidad de Múnich. Entre sus obras más destacadas, se cuentan *Agonie des Eros* (2012), *Topologie der Gewalt* (2011), *Müdigkeitsgesellschaft* (2010) y el libro cuya traducción al español aquí comentamos: *Shanzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch* (2011).

A grandes rasgos, la crítica cultural de Han se centra en la alienación que produce, en las sociedades contemporáneas, el optimismo de la unanimidad masiva, esto es, el borramiento de toda alteridad y oposición por la consagración de un discurso homogéneo. En este infierno de lo

desde la filosofía, la música en su totalidad.]

Sol Bidon-Chanal
CONICET-UNSAM

igual donde se exagera el narcisismo de la mismidad –sostiene Han– no hay lugar para la diferencia, para la delimitación negativa del otro. Esta violencia positiva, invisible y totalizante conlleva una autoexplotación asfixiante basada en la optimización, que desemboca en una forma de enajenación que la psiquiatría ha tipificado como el “Síndrome de Burnout”, consistente en trastornos por déficit de atención con hiperactividad, depresiones e implosión del organismo.

La obra de Han se construye en una constante conversación con Sigmund Freud, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Jean Baudrillard y Martin Heidegger. No sin un profundo pesimismo romántico, Han advierte sobre las consecuencias a las que se enfrenta la modernidad

tardía, desde la mercantilización del amor, que clausura la experiencia erótica convirtiéndola en pornografía, hasta el imperio técnico: internet y las redes sociales, que se imponen como medios de cohesión social a través de arquetipos brindados por la información y el *Big Data* como progresivo remplazo del *Big Brother*.

Shanzhai: El arte de la falsificación y la deconstrucción en China se concentra en la relación conceptual del arte oriental y occidental a través de sus similitudes y diferencias. La principal tesis de Han es que el arte, como técnica cultural creadora de la verdad en Occidente produce un fenómeno que vulnera e inmoviliza todo posible cambio a través de las ideas de originalidad y trascendencia.

El libro se organiza en cinco capítulos, cada uno de ellos precedido de un ideograma chino. En el primero, “*Quan: Derecho*”, Han desarrolla una contraposición entre la idea de ser (*ousia*) como permanencia, sustrato o esencia, como principio absoluto y origen que presupone el comienzo de un sentido estricto, y la idea de “deconstrucción negativa”, que sería inherente al pensamiento chino, representada por

la imagen del “vacío” (ausencia de permanencia) en el budismo o la de “camino” infinito en el *Tao*, “proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte” (p. 13).

En el segundo capítulo, “*Zhenji: Original*”, Han examina la copia como creación, partiendo de la noción de “huella mnémica”, que toma de una observación de Freud sobre los mecanismos psíquicos. La huella, apunta, “está sometida a un reordenamiento y transcripción constantes”, comporta una transformación incesante “que no admite una fijación esencialista” (pp. 20-21).

En los dos capítulos siguientes, “*Xian Zhang: Sello del ocio*” y “*Fuzhi: Copia*”, Han profundiza el análisis entre las diferentes técnicas de producción cultural, la restauración de monumentos y templos, la museificación del pasado y la sustitución de “valor cultural” por el “valor expositivo”, según la distinción de Benjamin, que convierte estas obras en atracciones turísticas y fija un valor de conocimiento que rechaza toda modificación.

El último capítulo, “*Shanzhai Fake*”, da título al libro. El neologismo chino resalta el fenómeno cultural de la falsificación creativa y singular, que abre espacios

para la novedad en una suerte de juego dadaísta. Ante los monopolios y el poder económico del capitalismo occidental, Han reivindica las posibilidades transformadoras del pensamiento chino, antiesencialista, que no da lugar a fijaciones ideológicas y que, en su opinión, permite la liberación de las energías antiautoritarias y subversivas.

El libro se completa con un considerable número de ilustraciones en blanco y negro que trazan un fascinante recorrido a través de la tensión, pocas veces

advertida, entre los polos de la falsificación y el original: copias realizadas por Van Gogh, Paul Cézanne, Édouard Manet y Paul Gauguin, obras de Han van Meegeren, uno de los falsificadores más famosos de Occidente y ejemplos del empleo de la técnica china de la creación de módulos para la producción de figuras en cantidad o para la “clonación” de templos enteros con la renovación de sus tesoros.

Leandro Turco
UNSAM

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 originales e 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, *KrVA* 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245)

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

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *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:

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/>

