
BOLETÍN DE ESTÉTICA

KITSCH Y NEOKITSCH

Andrea Mecacci

LA FUNCIÓN ANTIMODERNA

Filología y estilística como modelos de investigación
humanística en Héctor Ciocchini

Maximiliano Crespi

Nota crítica

MESURA Y GRANDES RELIEVES:

William James, Víctor Hugo y Correggio

José Jatuff y Fabio Campeotto

Comentarios bibliográficos

KITSCH Y NEOKITSCH

Andrea Mecacci

LA FUNCIÓN ANTIMODERNA
Filología y estilística como modelos de investigación
humanística en Héctor Ciocchini

Maximiliano Crespi

Nota crítica

MESURA Y GRANDES RELIEVES:
William James, Víctor Hugo y Correggio

José Jatuff y Fabio Campeotto

Comentarios bibliográficos

AÑO XIV | INVIERNO 2018 | N° 44

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 (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

Secretario de Redacción

Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)

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), LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO) y SCOPUS (indización aprobada y en trámite).

<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

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2018

SUMARIO

Artículos	5
Andrea Mecacci Kitsch y neokitsch	7-32
Maximiliano Crespi La función antimoderna. Filología y estilística como modelos de investigación humanística en Héctor Ciocchini	33-63
Nota Crítica	65
José Jatuff y Fabio Campeotto Mesura y grandes relieves: William James, Víctor Hugo y Correggio	67
Comentarios Bibliográficos	99

ARTÍCULOS

Andrea Mecacci es Profesor Asociado de Estética en la Università degli Studi di Firenze, vicedirector de la revista *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* y miembro de la Società Italiana di Estetica (SIE). Ha publicado ensayos sobre estética alemana, con particular referencia a la figura de Hölderlin, entre ellos el volumen *Hölderlin e i greci* (Pendragon, 2002) y *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin* (Pendragon, 2006), y ha tenido a su cargo ediciones italianas de Cassirer y Gadamer. Actualmente, sus estudios se centran en algunas categorías, conceptuales y operativas, de los procesos de estetización de la contemporaneidad: el pop, el posmodernismo, la estética difusa, el kitsch. Entre sus publicaciones se cuentan: *Introduzione a Andy Warhol* (Laterza, 2008), *L'estetica del pop* (Donzelli, 2011), *Estetica e design* (il Mulino, 2012), *Il kitsch* (il Mulino, 2014) y *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa* (Donzelli, 2017). Correo electrónico: andrea.mecacci@unifi.it

KITSCH Y NEOKITSCH

Andrea Mecacci

Maximiliano Crespi es Licenciado en Letras (Universidad Nacional del Sur) y Doctor en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Es investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), docente e investigador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-FaHCE-UNLP) e Investigador Inicial en la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT). Integra el Observatorio de Literatura Argentina Contemporánea (OLAC). Ha publicado numerosos textos críticos y teóricos en revistas especializadas. Es autor de *Grotescos, un género* (2006), *Viñas crítico. Notas, apuntes, variaciones* (2008), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (2011) y *Jaime Rest: función crítica y políticas culturales (1953-1979)*. *De Sur al CEAL* (2013), *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* (2015) y *El sentido del mundo. Literatura, ideología y comunicación en León Rozitchner* (2018). Correo electrónico: maxicrespi@gmail.com

Andrea Mecacci

Università degli Studi di Firenze

Kitsch y neokitsch

Resumen

El *kitsch* no es solo una categoría que ha definido una de las posibles gramáticas estéticas de la modernidad, sino también una dimensión antropológica que ha tenido diferentes configuraciones en el curso de los procesos históricos. El ensayo ofrece una mirada histórico-crítica sobre las transformaciones que condujeron desde el kitsch de principios del siglo XX hasta el *neokitsch* contemporáneo: desde la génesis del kitsch hasta su afirmación como una de las manifestaciones más tangibles de la cultura de masas. Integrándose con la estética posmoderna, el kitsch se transforma en neokitsch, una estética que utiliza el kitsch como su propia sintaxis en el complejo escenario de la estética contemporánea.

Palabras clave

Gusto – romanticismo – cultura de masas – postmodernismo – estetización

Kitsch and Neokitsch

Abstract

Kitsch is not just a category that has defined one of the possible aesthetic grammars of modernity, but also an anthropological dimension that has had different configurations in the course of historical processes. The essay offers a historical-critical look at the transformations that led from the early twentieth century kitsch to the contemporary neokitsch: from the genesis of kitsch to its affirmation as one of the most tangible manifestations of mass culture. Integrating with postmodern aesthetics, kitsch turns into neokitsch, an aesthetic that deliberately uses kitsch as its own syntax in the complex scenario of contemporary aesthetics.

Keywords

Taste – romanticism – mass culture – postmodernism – aestheticization

Traducido del italiano por Facundo Bey (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de Buenos Aires)

Recibido: 19/03/18. Aprobado: 09/04/18.

De oscuro sustantivo del léxico estetológico alemán de comienzos del siglo veinte a sinónimo abusado y aproximativo de mal gusto y pseudoarte, el término *kitsch*¹ ha atravesado los últimos cien años registrando en sí, desde el punto de vista estético, las contradicciones más agudas y el paso definitivo de una cultura elitista a una de masas. Muchos fenómenos han concurrido a su difícil definición. En primer lugar, el kitsch es una categoría no sólo atribuible a los objetos, o sea a aquel inmenso universo que va del *souvenir* turístico al *bestseller* del momento, sino que también es asociable a los sujetos. Sosteniendo esta doble naturaleza del kitsch, es posible ensayar entonces, como aproximación preliminar de definición, una ecuación quizás simplista, pero indudablemente útil para nuestro discurso: el kitsch es a la estética lo que la estupidez a la vida. Y ya que cada uno de nosotros en la existencia propia realiza elecciones o acciones estúpidas es, en ese sentido, fácilmente comprensible que ninguno de nosotros sea ajeno a la fuerza extensiva y penetrante del kitsch. Se debe a Milan Kundera la insistencia de este subrayado antropológico (y ético), de la naturaleza profunda del kitsch. En *La insoportable levedad del ser* y en el *El arte de la novela* Kundera ha entrevisto, en el gran tema de la obra de Flaubert, la *betisé*, la tontería complacida de la burguesía del siglo XIX, la raíz social de una torpeza

¹ Este artículo propone una cartografía histórico-crítica de la estética del kitsch y del neokitsch, que se integra en una investigación iniciada hace muchos años: Mecacci 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2016c.

existencial que sólo en el siglo siguiente y marcadamente en la reflexión de Hermann Broch encontrará en la palabra kitsch su fórmula estética definitiva.

Toda la literatura crítica sobre el kitsch no ha puesto jamás en discusión la ligazón entre este fenómeno y la burguesía, al punto tal de hacer del kitsch la misma ideología estética, primero de la burguesía ascendente del siglo XIX y luego de la pequeña burguesía de masas del siglo siguiente. En consonancia con Abraham Moles, es posible afirmar pues que el kitsch se ha coagulado, a caballo entre los siglos XIX y XX, alrededor de tres grandes macrofactores de la cultura: la afirmación del fetichismo como traducción tangible de la centralidad de los objetos en la civilización industrial, el predominio del esteticismo como un gusto que tiene en el propio centro el culto de lo bello como un fin en sí mismo y la legitimación del consumismo como práctica cotidiana del sujeto burgués (Moles 1971).

Estas premisas conducen a un primer interrogante: ¿antes del kitsch existía un fenómeno que de algún modo manifestara sus mismas características? En otras palabras: ¿más allá de la palabra “kitsch”, ha existido siempre el kitsch o sólo es un producto de la modernidad? La tentación de afirmar que el kitsch es un fenómeno que siempre ha acompañado las prácticas y los gustos estéticos del hombre está perpetuamente al acecho. Pero es difícil, por ejemplo, imaginar el kitsch en la cultura griega clásica, una cultura estética en que, tal cual se encuentra en Aristóteles, la estimulación de los efectos y el carácter artístico de la producción estética son valores constitutivos y no descalificantes y registrables, como sucederá en la estética moderna, en cuanto mejor sentimentalismo y simple falsificación. La construcción de una categoría estética como el kitsch es una construcción histórica

moderna en la que las acusaciones que se le dirigen son el producto de una cultura específica que ha visto sus coordinadas fundacionales, por un lado, a partir del siglo XVIII, en la escisión penitencia entre un buen gusto y un mal gusto y, por otro lado, en la centralidad de la autonomía del placer estético. El kitsch es, por tanto, un fruto de la estética moderna en el cual es posible identificar algunas de las dimensiones que lo han engendrado. Una operación que no es simple, pero sí necesaria. En esta red embrionaria que aproximadamente cubre casi una centuria (de la mitad del siglo XVIII hasta la fatal introducción de la palabra “kitsch” en los mercados de arte de Múnich hacia 1860) se entrelazan la ya señalada estigmatización de un mal gusto transgresor de los códigos del buen gusto, la concomitante difusión del dilettantismo como práctica operativa del gusto, la deriva del sentimiento romántico en sentimentalismo, la clasificación de lo banal como elemento de lo feo, la falsificación como emblema del pseudoarte y el tornar estereotipados gustos y comportamientos estéticos por su fácil dispensabilidad social.

1. GÉNESIS DE UNA CATEGORÍA ESTÉTICA

El siglo XIX se podría definir como un largo período de incubación del kitsch que sólo en sus últimos años, más allá de asumir un nombre propio, manifestó claramente sus peculiaridades. Sobre los orígenes de este fenómeno pesa, y probablemente pesará siempre, la influyente lectura de Hermann Broch que vio antes que nadie una relación de parentesco directa entre Romanticismo y kitsch (Broch 1950). El gusto, el gran fuego prospectivo de la estética dieciochesca, fue reemplazado por otra dimensión en el movimiento romántico, el sentimiento, que se torna, al mismo tiempo, forma y contenido del nuevo siglo. El Romanticismo construyó un complejo sistema de especularidad entre

interioridad y exterioridad en el cual el sentimiento podía ser tanto una expresión de la subjetividad como un reflejo del mundo sobre esta misma subjetividad, que tenía en el sentimiento de la naturaleza, en particular en el paisaje nocturno, su paradigma absoluto. Estas dinámicas eran traducciones de un sentido de extravío e inquietud de frente a lo inédito y a lo inesperado que la realidad le ofrece al hombre. Piénsese, como único ejemplo entre muchos posibles, del cual quizás se ha abusado un poco, en las pinturas de Caspar David Friedrich.

Las tensiones del espíritu romántico en el kitsch resultan, por así decirlo, congeladas y estereotipadas. Lo estético se resuelve en una única dimensión, la perpetua búsqueda de lo emotivo. Nace de este modo uno de los principios de la representación y del alma kitsch: el sentimentalismo. Modelo absoluto de esta auto-complacencia del sentimiento es una de las figuras decisivas del arte decimonónico, Emma Bovary. En la heroína de Flaubert se concreta, por un lado, la *bêtise* del sentimentalismo en una serie infinita de fantasías, de imágenes ya consumadas, de pequeños sentimientos que se embozan de nostalgias y anhelos y, por otro lado, se verifica una dialéctica decisiva: la soñadora burguesa se trastoca en la protagonista de la novela, mientras que la heroína de la novela se ha vuelto, a su vez, la soñadora burguesa que lo lee.

Todo aquello que no está contenido en el universo de la emoción es descartado por el kitsch. Da perfectamente testimonio de ello el análisis bosquejado por Goethe y Schiller en un fragmento de 1799 dedicado al tema del diletantismo (Goethe y Schiller 1799). Tanto los destinatarios del kitsch (las futuras Emma Bovary) como sus productores (los diletantes) cumplen, según Goethe y Schiller, una operación tan evidente como obtusa: intercambian,

en la experiencia estética, el punto de partida con el punto de llegada y viceversa. El sentimiento, una vez objetivado en la obra de arte, ya no es una apertura de sentido, ya no expone una nueva visión del mundo, sino que es solamente la traducción de aquello que será identificado como uno de los mecanismos básicos del kitsch: el efecto. El sentimiento del artista no encuentra al del destinatario después de la compleja estructuración recíproca de forma y contenido, la configuración de la obra, sino que al destinatario le es dado aquello que ya su sentimiento solicita. Así, el pintor diletante cree que una obra verdaderamente conmovedora sea pintar un niño y un cachorro de perro, una obra en la que sea reconocible una idea de lo patético (el niño, el cachorro) adquirida previamente por los destinatarios. Diferente es el caso, para permanecer en el ejemplo del cachorro, de la pintura de Goya *El perro*, en la cual un can, al cual sólo se le ve el hocico, es envuelto en un espacio indefinido. Todo el peso de la lectura interpretativa cae sobre el destinatario que reelabora en sí un nuevo sentimiento de él mismo y del mundo (Saura 2013).

El Romanticismo, sin embargo, había documentado también la crisis de la belleza como criterio orientativo del arte y de la experiencia estética en general. Tal como había notado Friedrich Schlegel, en lo moderno, al contrario de lo que sucedía en la antigüedad, no era lo bello la categoría que definía el espíritu del tiempo sino lo interesante, lo fragmentario, lo informe, lo característico y lo feo. Este pasaje epocal (de lo bello a dimensiones que lo negaban) fue vivido desde el gusto compartido, pero a través de una nueva necesidad de belleza. Lentamente el kitsch ocupó el lugar vacante de lo bello, dándole una versión tranquilizadora, apacible. La estética Biedermeier fue una primera prueba de ello. El kitsch, por tanto, no es una categoría específica de lo feo y del mal gusto, como a menudo hoy se tiende a pensar, sino que desa-

rolla un rol compensatorio en una cultura que, a pesar de no encontrar más lo bello, continúa buscándolo. El kitsch acompaña esta búsqueda colocándose como sucedáneo (*Ersatz*) no neutral, sino activo en una nueva reconfiguración del gusto que ya no es más malo y ahora puede caracterizarse con el adjetivo banal. No es casual que Karl Rosenkranz en su *Estética de lo feo* defina lo banal como una declinación específica de lo feo: lo banal es la reiteración cotidiana de códigos estéticos ya conocidos, lo estético que se desliza en el ejercicio del aburrimiento.

Es interesante notar como la cultura decimonónica rusa provee dos términos para caracterizar del mejor modo el surgimiento de esta nueva categoría estética: *poddelka* (falsificación) y *pošlost* (vulgaridad). En su cáustico ensayo de 1897, *¿Qué es el arte?* ([1897] 2010), Tolstói muestra en la falsificación la estrategia mimética decisiva de la modernidad. Forzando su análisis, el escritor identifica todo el arte moderno con la falsificación y señala con el dedo a Wagner como el ejemplo máximo de esta deriva. Según Tolstói en las obras de Wagner siempre se activan los cuatro principios de la *poddelka*: el préstamo, la imitación, lo sensorial y lo atractivo. Las obras falsificadas, diríamos hoy kitsch, se apoyan por lo tanto sobre una estética del artificio (el préstamo y la imitación) y del efecto (lo sensorial y lo atractivo). En la *poddelka* tolstoiana permanece en la sombra la fatal proximidad entre kitsch y mercantilización: el arte falsificado es, en efecto, un gigantesco mecanismo de prostitución de lo estético y de fácil consumo acrítico por parte de una masa cada vez más retrasada con respecto a sus propias necesidades espirituales.

Si la *poddelka* es una indagación centrada en los objetos, el *pošlost* es una disposición del sujeto. Se debe a Vladimir Nabokov la connotación estética de este término de traducción imposible:

«“*Pošlost*” es la versión rusa de la banalidad, un típico aroma nacional hecho de metafísica y alta moralidad y una mezcla de elementos sexuales y espirituales. Esta única palabra incluye trivialidad, vulgaridad, promiscuidad sexual y falta de espiritualidad» (Boym 1994: 41). Nabokov reconoce en la *pošlost* el rasgo distintivo del universo antropológico ilustrado por Gogol en *Almas muertas* y *El inspector general*. En los personajes de estas obras la *pošlost* se revela la manifestación de un conjunto de poses, de actitudes de personas que buscan, a través de precisas prácticas socio-estéticas, la propia legitimación social: hablar francés, tocar el piano, citar poesías, un enorme muestrario de «pensamientos aprendidos de memoria». La *pošlost* anuncia el kitsch precisamente en su carácter de pretenciosidad y ficción. Como ha escrito Nabokov, intentando dar una definición más convincente de esta categoría del alma rusa: la *pošlost* es «no solo aquello que es ordinario de modo obvio, sino también aquello falsamente importante, lo falsamente bello, lo falsamente inteligente, lo falsamente atractivo» (Nabokov [1944] 2015: 72).

2. BANALIDAD DEL GUSTO Y BANALIDAD DEL MAL

Cuando el término «kitsch» comenzó a difundirse en los mercadillos de arte de Múnich se refería a obras mediocres a bajo precio, reproducciones de pinturas. Era por tanto una locución aparentemente circunscrita al universo del arte de escasa calidad. Hasta los mismos artistas lo utilizaban como sinónimo de incapacidad artística. Pero lentamente esta palabra se emancipó siniestramente de su origen y acabó por significar algo distinto. Y como no dejó de notar Musil ([1937] 2014) el kitsch, nacido en el estrecho mundo del arte en rebaja, era en realidad una dimensión paralela a la estupidez. Fue justamente este pasaje el que fuera analizado por casi treinta años, durante las primeras tres décadas del siglo

XX, por parte de muchos exponentes de la *intelligentsia* centroeuropea. Por comodidad expositiva se pueden identificar dos configuraciones que permiten una mirada de conjunto sobre este complejo debate: la primera ofrecida por Norbert Elías y la segunda por Hermann Broch.

En su ensayo de 1935, *El estilo kitsch y la era del kitsch*, Elías interpreta el kitsch como el mínimo común denominador de la estética burguesa. En la aparente imposibilidad de la edad burguesa para combinar un estilo aglutinante, considerada la continua atomización de los gustos, Elías identifica en el kitsch el único estilo capaz de expresar el propio tiempo. El kitsch, en efecto, es la única dimensión que logra comunicar una estética especializada (la de los artistas) con una de masas. Una intuición que adelanta unos veinte años el rol medio del kitsch en la cultura de masas como empalme problemático entre alta cultura y baja cultura. Sin embargo, es otro aspecto el que será relevante en el análisis de Elías: el kitsch es la respuesta estética equivocada a instancias espirituales justas (Elías 1935). En los progresivos procesos de alienación a los que es sometida la masa en el universo reificado del capitalismo industrial, el sujeto moderno busca una satisfacción emotiva, necesita un acto catártico. Vuelve la idea ya aparecida en Schlegel de una dimensión de liberación estética a la que el sujeto no puede renunciar. El kitsch, en la estructura económica de la sociedad capitalista, que como Marx recuerda en las *Teorías sobre la plusvalía* es por su naturaleza contraria a ciertas ramas de producción intelectual como el arte y la poesía, reviste este rol compensatorio, de sucedáneo estético. Un ejemplo que parece certificar esta tesis había sido expuesto por el psicoanalista Hanns Sachs tres años antes en su contribución *Kitsch*. Para Sachs el kitsch, fenómeno exclusivamente moderno y particularmente disponible desde un punto de vista estético

en el cine, «es la explotación (*Verwertung*) de fantasías por parte de aquellos que no han tenido nunca una» (Sachs 1932: 456). Claro proceso de sublimación, el kitsch no es tanto un fenómeno objetivo como una manifestación de lo vivido por parte de los sujetos. Una lectura como la de Sachs podría acercarse, con las debidas diferencias, a aquella compleja interpretación del surrealismo que Benjamin elaboró con la noción de «*Traumkitsch*», Benjamin 1927).

La posición de Hermann Broch es mucho más radical. El escritor austríaco puede ser considerado, sin correr demasiados riesgos de desmentida, el más grande enemigo del kitsch. La tesis de Broch, expresada en otras ocasiones y en más puntos de su obra, es clara: el kitsch es el mal en el arte (Broch 1933). Así como existe un mal de matriz ética, del mismo modo existe un mal estético. El kitsch, engendrado en el seno del culto del sentimiento romántico, encarna el disvalor de un arte que pierde sus propios propósitos éticos. El fin del arte para Broch no es la belleza sino el bien. El artista kitsch no hace otra cosa que perseguir la belleza como meta de la misma búsqueda estética sin comprender que lo bello sólo es un medio en vista de otra cosa. Además el arte kitsch se ha podido consolidar progresivamente porque ha encontrado en su precisa antropología a su propio terreno fértil. Broch se encuentra entre los primeros en comprender la naturaleza socio-antropológica del kitsch introduciendo la nefasta noción de *Kitsch-Mensch*. El hombre kitsch de Broch, en nada distinto del pequeño burgués ilustrado por Ernst Bloch en los mismos años, es el primer retrato de una subjetividad que sin saberlo mistifica los valores estéticos y, en esta mistificación, reconoce la propia ideología. Pero, más allá de la producción ensayística de Broch, es en su novela más famosa, *La muerte de Virgilio*, que el ataque al kitsch es al mismo tiempo transfigurado y mudado en algo aún

más desesperado. En la descripción de la agonía del poeta, Broch inserta el sentido de fracaso de un arte que, buscando la perfección estética, el culto de lo bello, comprende haberse traicionado a sí mismo: es la obsesión del aplauso incondicional, de la lisonja complacida, del reconocimiento y de la fama. La decisión de Virgilio de quemar la *Eneida* «porque es solamente bella» choca contra la voluntad de Octaviano Augusto de preservarla justamente porque es bella: el culto de la belleza del poema equivale a la glorificación misma del poder imperial. La búsqueda de consenso del artista se proyecta, paralela y complementaria, a la búsqueda de consenso del emperador: el consentimiento estético también es un consenso político y viceversa. El artista y el político se encuentran ambos atravesado por un mal: gustar a todos. Y solo en esta aprobación encuentran su razón de ser. No es difícil entrever en el gran fresco de Broch una metáfora de la Alemania nazi, en la que, como había ya notado Benjamin, el hombre kitsch, cada vez más hombre masa, se pierde a sí mismo en un proceso de autoalienación estética, la estetización de la política.

La manifestación de este mal estético en su alianza con la ideología política se tradujo efectivamente el 18 de julio de 1937 en Múnich (no por casualidad en la ciudad de origen de la palabra “kitsch”). El régimen nazi inauguró la Casa del Arte, un proyecto en estilo neoclásico de Paul Ludwig Troost, con la exhibición *Große Deutsche Kunstausstellung*. La masa acudió a reflejarse en la iconografía del régimen: estatuas de mármol que exaltaban la plasticidad de los cuerpos arios, pinturas que recuperaban los valores del pueblo germánico, una celebración infinita de la *Volksgemeinschaft* hitleriana. En un espacio contiguo fue preparada estratégicamente otra muestra, sobre el arte degenerado, *Entartete Kunst*. Las obras de la vanguardia fueron ridiculizadas con leyendas ofensivas. Una picota en la que se hizo desfilar uno

junto al otro a Chagall, Klee, Kandisky, Kokoschka. Un comentario definitivo de este episodio central del siglo XX artístico lo da (y no sólo él) Ernst Bloch:

No se había visto aun una proximidad tal entre el Bien y el Mal, la podredumbre y el futuro, el museo del kitsch y la pinacoteca. Así como no ha habido hasta entonces ningún régimen parecido en la historia, tampoco se había tenido nunca perversión de valores similar. En el «templo», banalidad indecible. [...]. En el «pabellón», por el contrario, se encuentra ensartado en la horca todo cuanto ha dado al arte alemán nuevo esplendor y renombre, maestros de fama mundial. [...] El ataque lanzado en el campo del arte es ante todo un nuevo medio para capturar al pequeño burgués, halagando simultáneamente el mal gusto y la estupidez llena de rencor (Bloch [1962] 1992: 63-65).

3. AL CENTRO DE LA CULTURA DE MASAS

La contraposición de Múnich había mostrado en sumo grado una de las mayores tensiones que el siglo XX estaba registrando en su interior: la conflictividad entre una cultura que experimentó las posibilidades de la *mimesis* (la vanguardia) y otra cultura que se atrincheraba en los ya raídos códigos del gusto más retrógrado (el kitsch). Éste fue el bosquejo de fondo del famoso ensayo de Clement Greenberg *Vanguardia y kitsch* (Greenberg 1939), la primera contribución no alemana sobre el kitsch en tener una influencia perdurable. La cultura del siglo pasado ante los ojos del crítico estadounidense se encontraba escindida en dos dimensiones incommunicables entre sí que se reflejaban en prácticas artísticas igualmente incommunicables. La vanguardia representa un arte constantemente ocupado en un ejercicio metalingüístico, de reflexión sobre los propios procesos: un arte que tiene como

objeto al arte mismo. Si la vanguardia le provee al receptor «un efecto reflejo», una posibilidad de recomposición subjetiva de la obra, cuyos valores siempre están, por tanto, incluidos «en segunda instancia» (*at a second remove*), el kitsch activa el proceso inverso. La fruición es inmediata, totalmente centrada sobre el efecto, la plena capacidad de reconocer el elemento mimético. Cada vez, se podría añadir siguiendo el razonamiento de Greenberg, que el receptor no exclama, incluso silenciosamente, la fatídica frase “no lo entiendo”, dispara la alarma del kitsch.

El análisis de Greenberg asimila el kitsch a aquel vasto proceso de erosión crítica que la cultura de masas, en sus dos variantes propias del siglo XX (el capitalismo de las sociedades liberales y las ideologías de los totalitarismos), ya estaba configurando en toda su visibilidad. Un diagnóstico, el de Greenberg, no disímil del duro enfrentamiento, llevado adelante por casi cuarenta años, de Adorno contra el kitsch, o mejor, contra el sinónimo acuñado y utilizado por el filósofo alemán, la industria cultural. Enorme, penetrante sistema de mistificación, la industria cultural representa la forma en que el kitsch se devela dispositivo de legitimación ideológica al interior de los procesos de tecnologización de lo estético. Cine, radio, periódicos, televisión convergen en el proveerle al hombre masa no otra cosa que sucedáneos, *cliché*, lugares comunes. Ya en un fragmento inédito de 1932, titulado *Kitsch*, Adorno recogió la esencia social y no sólo estética del fenómeno:

El momento social le es [al kitsch] constitutivo de modo esencial. En efecto, el kitsch, suministrándoles a los hombres estructuras formales del pasado como si fueran actuales, posee una función social: engañarlos sobre su verdadera situación, mistificar su existencia, hacerles apare-

cer en un fulgor fantástico objetivos gratos a poderes determinados. Todo el kitsch es esencialmente ideología (Adorno 1932: 792).

Adorno mantendrá esta postura hasta la *Teoría estética*, obra en la que el kitsch es señalado de modo definitivo como «parodia» de la catarsis, falso proceso de liberación emotiva y real estrategia de represión social. En la lectura de Adorno, podríamos añadir, la industria cultural es la declinación del kitsch en el momento en que este último se manifiesta a través de las nuevas comunicaciones de masas. Y será justamente este nexo el que constituya el centro del debate estadounidense en los años cincuenta.

La contraposición de Greenberg en un cierto momento pareció ineficaz para bosquejar la sociedad contemporánea en sus múltiples articulaciones. Quien lo notó fue Dwight Macdonald, que por casi una década se empeñó en analizar las estratigrafías sociales de la cultura contemporánea alcanzando por fin en 1960 la identificación de una nueva categoría: el *midcult*. Ya no más dos mundos contrapuestos, sino tres, ambiguamente comunicados. El mismo sujeto contemporáneo no pertenece más a una esfera cultural explícitamente opuesta a otra, sino que oscila, descubre una identidad anfibia propia, que ya no es rígida y definida. A mitad de camino entre el *highbrow culture* (la cultura de *elite*) y el *masscult* (la baja cultura de masas) se sitúa, casi como si fuese un impalpable intersticio, una zona opaca, el *midcult*. Es la cultura mediocre, empapada de recuerdos dogmáticos y fórmulas agotadas, constituida por un gusto que, a un mismo tiempo, hostiliza a las complejidades de la alta cultura y a la inmediatez vulgar de la cultura de masas, una doble desconfianza que encuentra su lugar propio en la burguesía mediano-pequeña, la clase social ya dominante en el occidente liberal.

Tal forma intermedia –que llamaremos *Midcult*– posee las cualidades esenciales del *Masscult* –la fórmula, la reacción controlada, la ausencia de cualquier criterio de medida excepto la popularidad–, pero las esconde públicamente con una hoja de parra cultural. En el *Masscult* el truco es descubierto –gustar a las muchedumbres con ayuda de cualquier medio. Pero el *Midcult* contiene una doble trampa: finge respetar los modelos de la Alta Cultura, mientras efectivamente los diluye y vulgariza (Macdonald [1960] 2002: 69-70).

El cortante juicio de Macdonald no perdona tampoco, sólo para dar un ejemplo, a *El viejo y el mar* de Hemingway, considerado el prototipo absoluto de esta categoría. El *midcult*, como se deduce fácilmente de las argumentaciones de Macdonald, coincide con el kitsch. Son la misma cosa, como no dejará de subrayar Umberto Eco en 1964 en *Apocalípticos e integrados*. Atento lector de Greenberg y Macdonald, Eco señala en el kitsch una poética que enlaza entre sí mal gusto, procedimientos artísticos banalizados y banalizantes, y sentimiento previamente empaquetado: el kitsch en efecto «es la definición del mal gusto en arte como *prefabricación e imposición del efecto*» (Eco [1964] 2005: 66). Para enmarcar mejor la estrategia mimética del kitsch, Eco analiza los cuadros de Giovanni Boldini. El «boldinismo» (la fórmula introducida por Eco) se podría definir como la típica modalidad del kitsch de citar fuera de contexto una referencia estética y artística. Así los retratos de Boldini exhibían una suerte de estrabismo: los rostros pintados, en particular aquellos femeninos, eran morbosamente seductores, mientras que los vestidos eran pintados con estilo impresionista. Si el rostro estimulaba el efecto (el deseo), el vestido ambicionaba el estatuto artístico (en este caso el impresionismo): mientras el cliente estaba contento porque se encontraba satisfecho en su idea de belleza, el artista se sentía

partícipe del mundo del arte citando las direcciones artísticas a la moda.

Pero el análisis de Eco no era aislado. Los años sesenta representan el momento en que el kitsch no sólo es interrogado sobre el plano ideológico, sino sobre todo en su identidad estética y antropológica. Las decisivas contribuciones de Ludwig Giesz, Gillo Dorfles y Abraham Moles dan comienzo a una nueva fase. El kitsch es ya una gramática reconocible que parece anacrónico interpretar como negación del gusto (el mal gusto) o del arte (el pseudoarte). Los esfuerzos estarán ahora dirigidos a una comprensión más destacada de este fenómeno extendido y penetrante que lentamente está cambiando de aspecto, delineándose como vector decisivo de la estética posmoderna.

4. EL NEOKITSCH

Un punto prospectivo privilegiado para tener una mirada sinóptica sobre el análisis del kitsch de los años sesenta en adelante puede ser la antología curada por Gillo Dorfles en 1968: *El kitsch. Antología del mal gusto*. Este afortunado y célebre texto lograba conjugar dos grandes tendencias que encontrarán en otros dos importantes estudios su ápice: la antropología fenomenológica tematizada por Ludwig Giesz en *Fenomenología del kitsch* (1960) y la taxonomía del objeto kitsch desarrollada por Abraham Moles en *El kitsch. El arte de la felicidad* (1971).

En estas contribuciones el kitsch era atribuido tanto al sujeto como al objeto y los innumerables pliegues de los análisis que presentaba la antología de Dorfles daban testimonio de esta doble pertenencia. Además de textos canónicos (Broch, Greenberg) también encontraba allí su lugar el análisis de John McHale sobre

la fetichización del arte en la réplica kitsch, el de Karl Pawek sobre el kitsch religioso, el de Lotte Eisner sobre la relación entre kitsch y cine, las investigaciones de Ugo Volli sobre el porno-kitsch, las de Gregotti sobre el kitsch arquitectónico y, finalmente, la identificación de Aleksa Čelebonović del kitsch tradicional, el universo infinito de las bagatelas. Para completar esta reseña se suma una pieza de Giesz sobre el kitsch turístico que exponía del mejor modo la aproximación fenomenológica del autor alemán. Esta gama de declinaciones confirmó el carácter penetrante del kitsch y su capacidad de acompañar de hecho cada experiencia cotidiana del sujeto contemporáneo. Y es justamente a la luz de esta presencia casi implícita en lo cotidiano que Giesz, rechazando una configuración demasiado clasificatoria del fenómeno, se atrevió a afirmar que el kitsch exhibía en sus múltiples manifestaciones «una unidad estructural de la experiencia humana en general» (Giesz [1960] 1994: 88-89).

Casi al contrario de Giesz, en una suerte de complementariedad ideal, el estudio de Abraham Moles por muchos años ha gozado de mayor incidencia en Italia en la interpretación del kitsch, gracias a la traducción que tuvo en el 1979, a diferencia del texto del primero que ha tenido menos circulación en ausencia de una traducción. Moles ha dado casi una imagen clásica del kitsch focalizándose exclusivamente en la identificación del objeto. *El kitsch. El arte de la felicidad* es un inmenso documento de identidad del objeto kitsch, un eficaz esfuerzo de síntesis que busca formular sus características, sus principios guía. En este sentido, Moles se relaciona con la crítica al kitsch llevada a cabo por el funcionalismo y el modernismo en los primeros treinta años del siglo XX. Tanto es así que el texto que más se acerca al de Moles es el voluminoso libro de Gustav Pazaurek de 1912, *Buen y mal gusto en las artesanías*. Pazaurek, miembro del *Deutscher Werkbund*, se

propuso componer una verdadera gramática de la antifuncionalidad técnica y de los disvalores estéticos que podían corromper la pureza del objeto de *design*. El kitsch formaba parte a título pleno de esta mastodóntica y enciclopédica reseña del mal diseño proyectual. Es necesario subrayar también cómo Moles en parte trasladada al objeto la misma metodología que Walther Killy usó en su *Deutscher Kitsch* de 1962 para los textos literarios. Se trata de rigurosas taxonomías que han dado vida a principios aun hoy muy en boga: la inadecuación, la acumulación, la sinestesia, la mediocridad, la comodidad.

Paralelamente al nuevo estatuto epistemológico que estos análisis estaban dando al kitsch, el fenómeno, sin embargo, estaba perdiendo lentamente sus propios límites: justo en el momento en que fue tomado en su especificidad por los intérpretes más agudos el kitsch se tornó una ubicua «categoría cultural», tal como intuyó Baudrillard en 1970. De síntoma disfuncional de la cultura de masas el kitsch se transformó en elemento constitutivo y estratégico de una cultura posindustrial, posmoderna, en la que las jerarquías verticales de original y copia que regularon los valores de lo moderno perdieron sentido. Al interior del universo citacionista y transformista de lo posmoderno el kitsch se encontró como modelo y no más como degeneración: el neokitsch exhibió el mayor grado de cambio del kitsch, ahora ya centro operativo sea del gusto de masas sea del gusto más experimental de algunos sectores del arte contemporáneo, del *design* y de las más variadas prácticas que materializan la estética actual.

Con el término neokitsch es posible definir un gusto o una dirección artística que hace deliberadamente propios los contenidos de la estética kitsch, cuyos valores ya no son discutidos o debatidos, sino utilizados y explotados por cualquiera operación estética, artística o comercial. A menudo es inclasificable dentro de las

más típicas manifestaciones de la estética posmoderna y, en sentido amplio, de los actuales procesos de estetización.

La noción de “neokitsch” ha sido introducida por Moles (1971: 168-169), para indicar una nueva fase de la estética del kitsch: por un lado, la superación del funcionalismo como estética exclusiva del objeto moderno; por el otro lado, el reconocimiento de una nueva visión del arte que incorpora en sí de modo definitivo los atributos de lo banal y del mal gusto. El neokitsch se delinea pues, en la lectura de Moles, como la estética de la época del consumo de masas. Emergiendo como una de las expresiones más reconocibles de la estética posmoderna, el neokitsch invierte de este modo el tradicional mecanismo jerárquico que veía en el kitsch el sucedáneo y en el arte el modelo y, como ha notado muchas veces Baudrillard, se abre una fase en la que se opone victoriosamente a la estética de lo bello y de la originalidad la fuerza penetrante de la simulación kitsch que, una vez implantada en la realidad social de la sociedad de consumo, no hace otra cosa que registrar la parodia del gusto (el kitsch) y de la técnica (el *gadget*) como representaciones propias. Es en este escenario que el neokitsch da testimonio definitivamente de la afirmación del kitsch como categoría no sólo estética, sino cultural. Perfectamente orgánico a la poética citacionista de lo posmoderno, el neokitsch encuentra terreno fértil en la idea del presente como distorsión amplificada del pasado. El valor de la unicidad se dispersa en la retórica de la réplica permanente y el sucedáneo se cambia por el original de sí mismo: el simulacro se vuelve una copia desprovista de su modelo. Una idea que ya se había arraigado en la estética pop, capaz de transformar cada objeto (y cada experiencia) en «*expendable icon*», según la fórmula de John McHale, forma y contenido del nuevo *continuum* de transmisiones de los valores estéticos, el network mediático: «El libro, la

película basada en el libro, el libro basado en la película, el *musical* basado en la película, el libro basado en el *musical*, la versión televisiva o las historietas del *musical*, o como sea que este ciclo se dé, es en cada estadio una transformación que altera sutilmente el original» (McHale [1968] 1990: 111).

En esta red de referencias el neokitsch se manifiesta ejemplarmente ya no en la singularidad del objeto, sino en aquel objeto plural que es la ciudad. El neokitsch se cambia en estilo posmoderno dándole a realidades urbanas como Los Ángeles y Las Vegas la tarea de testimoniar este nuevo registro, las dos ciudades que han exhibido este cambio señalado por Eco y Baudrillard con el término de «hiperrealidad». La falsificación ya no es el estatuto de la copia sino aquel del original. Los procedimientos del kitsch internos a la cultura de masas ahora son reinterpretados a la luz de un nuevo paradigma, «el falso absoluto», con el cual el simulacro se sitúa como la única matriz cultural reconocible y capaz de ser compartida. Es esta “Aesthetics of Fake” (Mecacci, 2016c) la nueva perspectiva que manifiesta plenamente como en el neokitsch se define el desplazamiento de la ideología de la función (modernismo) a la dimensión de la ficción (posmoderno y/o neokitsch). La capacidad de penetración contemporánea del neokitsch probablemente fuerce no tanto a hablar del kitsch en singular, sino de un kitsch en plural que configura la estética actual, aquella de la estetización o del «capitalismo artístico» (Lipovetsky y Serroy 2013: 312-324).

Es innegable que el neokitsch es sobre todo observable como estética operativa. La noción de *double-coding*, introducida por Charles Jencks, puede ejemplificar la poética de hibridación del neokitsch como el intento de superar las aporías del modernismo, para el cual el kitsch es el máximo adversario: la capacidad

de hacer convivir en un texto, en un edificio, en una obra de arte dos niveles de comunicación —aquel dirigido a las masas y aquel otro dirigido a los especialistas— llevando adelante una continua cita del pasado y una evidente mezcla estilística. Eso es evidente en el texto de 1972 que conjuga hiperrealidad, neokitsch y posmodernidad: *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi y Denise Scott Brown, escrito con la colaboración de Steven Izenour. Las Vegas es la ciudad en que el principio de la acumulación se vuelve horizonte urbano, casi una cifra ontológica; es un ininterrumpido decálogo de contradicción estilística en el que el sucedáneo se emancipa y se convierte definitivamente en arquetipo. Las Vegas da del kitsch una versión ulterior: el kitsch se reconoce como práctica al mismo tiempo «antológica» y «metalingüística». La idea del kitsch como poética inclusiva para el *design*, abierta y, en última instancia, creativa, es lo que al final de los años setenta Alessandro Mendini ha propuesto bajo la fórmula de «proyecto amoral». El gusto pequeño burgués, o sea el kitsch, ya no debía ser juzgado, atacado y condenado, sino que, por el contrario, debía ser interpretado como posibilidad operativa, como «método de trabajo». La difusión masificada de lo banal representa para el diseñador la propia «toma de conciencia proyectual del kitsch», la elaboración de «un kitsch culturalmente conocido para sí mismo». Símbolo del neokitsch (o «kitsch consciente») es *el sillón de Proust*, en el que la poética del *double-coding* está presente al máximo de su reconocibilidad:

Intentaba llegar a la forma de un objeto, partiendo por un camino “literario”. Habiendo leído e indagado el mundo “visual y objetual” de Proust, he creído realizar un posible sillón de ese mundo. Del mismo modo en que otras veces había imaginado un “sillón de Giotto” o un “sillón de Cezanne”. En cuanto a Proust, me he referido, por un lado, a sus descripciones de lugar y al sentido que él da al pasado

y, por otro lado, al ambiente pictórico que él frecuentaba, el impresionismo. Así es que he encontrado un eficaz *ready-made* en un sillón de forma dieciochesca, y he elegido el detalle de un prado de Signac como textura que invade todo el sillón, tanto en las partes tejidas como sobre aquellas de madera, deshaciendo sus formas en una especie de nebulosa. Además de la idea de obtener un objeto “heterodoxo” de *design* partiendo de un *input* que no es propio del normal procedimiento proyectual, quería también alcanzar este tipo de paradoja: es decir, hacer un objeto estéticamente interesante partiendo de uno falso, porque precisamente el “*redesign*” en cuestión se realiza sobre un sillón kitsch, producido en serie “falso-antigua” (Mendini: 1988, 60).

El neokitsch se volvió un estilo reconocible también en algunos artistas estadounidenses de los años ochenta, en un fuerte clima de *pop revival*. El kitsch sobre todo fue explotado programáticamente en la escultura. Lo inauténtico, lo vulgar, la copia, lo infantil, definieron la poética de esta tendencia. Entre 1982 y 1984 Allan McCollum ideó una serie de imitaciones en yeso de cuadros: *Plaster Surrogates*. Todavía más fiel al kitsch es la obra de 1988: *Perfect Vehicles*, reproducciones de floreros caracterizados por la serialidad y la desmesura. En *Ultra Red #2* (1986) de Haim Steinbach el principio de acumulación es fetichizado a través de la utopía del orden: sobre una repisa se encuentran dispuestos muchos objetos del mismo tipo. Máximo exponente del arte neokitsch es Jeff Koons: el objeto banal (Koons prefiere el adjetivo “banal” al de “kitsch”) no es otra cosa que un pretexto para explorar los gustos de la clase media, aquellas convenciones estéticas que el mundo del arte considera de hecho como no artísticas y vulgares. En 1988 en la serie *Banality* el objeto kitsch es artistizado, mientras que aquel otro de lujo es transformado en prosai-

co: «*My work has no aesthetic values, other than the aesthetics of communication. I believe that taste is really unimportant*» (Koons 1992: 31). Ejemplificación ulterior de la noción de «capitalismo artístico» es la obra del fotógrafo británico Martin Parr en la que el imaginario contemporáneo, a través de experiencias estéticas cotidianas como el turismo, la comida o la moda, ilustra el marco consumista en que el neokitsch actúa como referencia estética absoluta. En el neokitsch el centro no es más el objeto (o la obra) en sí o su mistificación, sino la exploración del gusto medio, de la construcción de su imaginario y de sus proyecciones en objetos considerados extra-artísticos o en comportamientos que trasgreden el gusto codificado. Mostrando una vez más la imposibilidad de cristalizar una categoría estética más allá de los propios contextos históricos, la parábola del kitsch indica sobre todo los cambios de un gusto colectivo que se enfrenta cotidianamente con una realidad cada vez más estetizada y, justamente por ello, cada vez más difícil de circunscribir en análisis restringidos o académicos.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1932), *Kitsch*, en Adorno (1984: 791-794).
 — (1984), *Gesammelte Schriften*, vol. XVIII (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
 BAUDRILLARD, Jean (1986), *Amerique* (Paris: Grasset et Fasquelle).
 BENJAMIN, Walter (1927), *Traumkitsch*, en Benjamin (1977: 620-622).
 — (1977), *Gesammelte Schriften*, Band II (Frankfurt am Main: Suhrkamp).
 BLOCH, Ernst [1962] (1992), *Eredità del nostro tempo*, trad. de Laura Boella (Milano: il Saggiatore).
 BOSONI, Giampiero y CONFALONIERI, Fabrizio (1988), *Paesaggio del design italiano: 1972-1988* (Milano: Edizioni di Comunità).
 BOYM, Svetlana (1994), *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge Mass.: Harvard University Press).
 BROCH, Hermann (1933), *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, en Broch (1955, I: 311-350).
 — (1950) *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, en Broch (1955: 295-309).
 — (1955), *Dichten und Erkennen. Essays*, Band I (Zürich: Rhein-Verlag).
 DORFLES, Gillo [1968] (1990), *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, (Milano: Mazzotta).
 ECO, Umberto [1964] (2005), *Apocalittici e integrati* (Milano: Bompiani).
 — (1977), *Nel cuore dell'impero. Viaggio nell'iperrealtà*, en Eco (2004: 13-70).
 — (2004), *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, (Milano: Bompiani).
 ELIAS, Norbert (1935), "Kitschstil und Kitschzeitalter", *Die Sammlung*, 2, 5: 252-263.
 GIESZ, Ludwig [1960] (1994), *Phänomenologie des Kitsches* (Frankfurt am Main: Fischer).
 GOETHE, Johann Wolfgang (1948), *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. XIV (Zürich: Artemis).
 GOETHE, Johann Wolfgang y SCHILLER, Friedrich (1799), *Über den Dilettantismus*, en Goethe (1948: 729-754).
 GREENBERG, Clement (1939), "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, VI, 5: 34-49.
 JENCKS, Charles (1977), *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli).
 KILLY, Walther [1962] (1978), *Deutscher Kitsch* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
 KOONS, Jeff (1992), *The Jeff Koons Handbook* (London: Thames & Hudson).
 LIPOVETSKY, Gilles y SERROY Jean (2013), *L'esthétisation du monde* (Paris, Gallimard).
 MACDONALD, Dwight [1960] (2002), *Masscult and Midcult*, trad. de Adriana Dell'Orto y Annalisa Gersoni Kelley (Roma: Edizioni e/o).
 MCHALE, John [1968] (1990), *Il Partenone plastico*, en Dorfles ([1968] 1990: 101-113).

- MECACCI, Andrea (2014), *Il kitsch* (Bologna: il Mulino).
- ___ (2015), "Il kitsch. Un profilo storico-critico", *Nuova Informazione Bibliografica*, 2: 285-298.
- ___ (2016a), "Sublimare il sublime. Kitsch e modernità", *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 8: 105-112.
- ___ (2016b), "Kitsch antropologico", *Materiali di Estetica*, III, 2: 122-134.
- ___ (2016c), "Aesthetics of Fake. An Overview", *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 9, 2: 59-69.
- MENDINI, Alessandro (1988), *La poltrona di Proust*, en Bosoni y Confalonieri (1988: 60).
- MOLES, Abraham (1971), *Le Kitsch. L'art du bonheur* (Paris: Maison Mame).
- MUSIL, Robert [1937] (2014), *Über die Dummheit* (Stuttgart: Reclam).
- NABOKOV, Vladimir [1944] (2015), *Nikolaj Gogol'*, trad. de Cinzia De Lotto y Susanna Zinatto (Milano: Adelphi).
- PAZAUREK, Gustav (1912), *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt).
- SACHS, Hanns (1932), "Kitsch", *Psychoanalytische Bewegung*, 4: 455-461.
- SAURA, Antonio (2013), *El perro de Goya* (Madrid: Casimiro).
- TOLSTÓI, Lev ([1897] 2010), *Che cos'è l'arte?*, trad. de Filippo Frassati (Roma: Donzelli).
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven (1972), *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge Mass.: MIT Press).

LA FUNCIÓN ANTIMODERNA
Filología y estilística como modelos de investigación
humanística en Héctor Ciocchini

Maximiliano Crespi

Maximiliano Crespi

Universidad Nacional de La Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La función antimoderna. Filología y estilística como modelos de investigación humanística en Héctor Ciocchini**Resumen**

El presente artículo sintetiza un conjunto de investigaciones inéditas realizadas en torno a la producción del crítico literario argentino Héctor Ciocchini. La perspectiva de enfoque pone en discusión sus aportes disciplinarios dentro del ámbito de la filología y la estilística con un análisis de su función y política intelectual en el espacio institucional. La lectura crítica se concentra en demostrar de qué modo, paradójicamente, el carácter antimoderno de Ciocchini terminó definiendo su vanguardismo académico encauzado en un conjunto de funciones institucionales ejecutadas en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur hacia una perspectiva de trabajo interdisciplinario e integrador de los saberes e investigaciones humanísticas.

Palabras clave

Estética argentina- crítica literaria- Rimbaud- Valéry- Warburg

The antimodern function. Philology and stylistics as models of humanistic research in Héctor Ciocchini**Abstract**

This article synthesizes a set of unpublished researches developed around the production of the Argentine literary critic and academic intellectual Héctor Ciocchini. The critic approach perspective puts in tension its disciplinary contributions in the scope of philology and stylistics with an analysis of its function and intellectual politics at the institutional work space. The work demonstrates how, paradoxically, Ciocchini's antimodern character ended up defining his academic vanguardism by channeling institutional functions at Instituto de Humanidades of Universidad Nacional del Sur towards a perspective of an interdisciplinary and integrative approach to humanistic knowledge and research.

Keywords

Argentine aesthetics- literary criticism- Rimbaud - Valéry- Warburg

Recibido: 03/07/2018. Aprobado: 11/08/2018.

*Ciocchini, el único "warburgiano"
que en la Argentina ha sido.*

—José Emilio Burucúa

El 20 de abril de 1957, José Bianco, por entonces secretario de redacción de la revista *Sur*, escribe al joven e ignoto filólogo argentino Héctor E. Ciocchini una curiosa misiva. En ella le comunica que "la señora Victoria Ocampo ha recibido la carta de Mme. Émilie Noulet" que acto seguido le transcribe. En riguroso francés, Bianco cita a la célebre especialista en poesía simbolista con la intención de transmitirle el interposición pedido.¹ La crítica belga, esposa del poeta catalán de reconocida militancia republicana Josep Carner, estaba preparando un curso dedicado a *Une Saison en Enfer* en la Universidad Libre de Bruselas y solicitaba a Victoria Ocampo que le hiciera llegar el primer artículo publicado por Ciocchini en *Diálogo*, una revista de perfil ideológico opuesto al de *Sur* que no pudo sostenerse más que un par de números bajo la dirección del sacerdote Julio Meinvielle —quien por entonces interpretaba la guerra civil española como "Guerra Santa encabe-

¹ Dice literalmente el texto de Émilie Noulet citado por Bianco en la carta a Héctor Ciocchini, [1957] "Suis-je inopportune en vous demandant une petite chose qui me rendrait un grand service? J'ai, entre les mains, un article qui m'intéresse fort de H. E. Ciocchini. Il est intitulé: 'Itinerario de Rimbaud' et a paru dans *Diálogo* (Buenos Aires, n° 2, verano de 1954). Mais l'article que j'ai -je ne sais pourquoi- est coupé à la dernière pag. à cette phrase: 'Pero ya aquí no entra en nuestro dominio. No podemos hablar ya de...' Je voudrais avoir la fin de cet article... car il s'agit, je pense de la conversion ou de la pseudo-conversion de Rimbaud, et l'article très sérieux, très juste de l'auteur me fait désirer savoir ce qu'il dit en conclusion de cet événement in extremis" (AAVV (1998: 274).

zada por Franco en nombre de Dios". En la carta a Ciocchini, el siempre diplomático y siempre cortés Bianco –que no tenía ningún contacto o referencia previa del autor del artículo– alegaba el “extravío” del requerido número de *Diálogo* (“llegado a la redacción de *Sur* tres años atrás”), reconocía haber dado con su dirección en la Librería Vázquez (donde tampoco había podido conseguir el ejemplar de la revista) y solicitaba a Ciocchini le hiciera el favor de enviar por correo directamente el artículo completo a la profesora Noulet.

El trabajo constituye la primera intervención pública de Ciocchini en el campo intelectual vernáculo. Se realiza en 1954 (en el momento de mayor recrudecimiento de los enfrentamientos entre las medidas de gobierno del segundo peronismo y la Iglesia)², en una revista católica de cuño abiertamente conservador. No llama la atención que pueda ser leído, aun reconociendo su distinción erudita, dentro de su vector ideológico. Para dar una idea de la naturaleza de ese perfil basta con leer el texto con que el sacerdote inaugura el primer número de la revista donde, en abierta

² La relación entre el gobierno de Juan Domingo Perón y la Iglesia Católica, que hasta comienzos de la década del 50 había sido de estrecho vínculo, empieza a resquebrajarse a partir de 1952 y termina por quebrarse a fines de 1954, tras la sanción de la Ley N° 14394, en cuyo artículo 31 contemplaba la legalización del divorcio vincular. A comienzos de 1955, el enfrentamiento se hace público y abierto. El 22 de marzo de 1955 se suprimen todos los feriados de fundamento religioso (con excepción de Navidad y Viernes Santo), en mayo el Senado deja sin efecto la exención de impuestos a las instituciones religiosas y, una semana después, el Congreso aprueba convocar a una convención constituyente para tratar la reforma de la Constitución con el objetivo de separar completamente la Iglesia del Estado. La mayoría de los historiadores que han reconstruido el conflicto –desde Caimari a Buchrucker, de Frigerio a Gambini, de Bianchi a Verbitsky–, en mayor o menor medida, coincide en afirmar que el apoyo político de la Iglesia Católica al golpe de Estado de 1955, se inscribe en este esquema de pujas e intereses de carácter estrictamente político.

discusión con las hipótesis del teólogo ecuménico Ivés Congar, además de cuestionar las escatologías del “mundo laico-proletario” en tanto resultante de una “historia profana” propia de la degradación que estaba “convirtiendo a Europa en un cadáver agusanado y putrefacto”, ratifica su propia posición política en un contexto global de transformaciones históricas y sociales. Citar *in extenso* sólo dos párrafos de esa invectiva contribuirá en efecto a despejar dudas sobre la naturaleza de las convicciones del padre Meinvielle:

El socialismo, monstruo del terror racionalizado, no puede aparecer en cualquier momento de la historia humana, sino cuando ésta ha alcanzado un determinado grado de degradación. Cuando ha perdido el sentido de Dios, el sentido de la majestad de la autoridad pública, el sentido de la santidad de la familia, el sentido de la dignidad personal del hombre. El comunismo es término y resultado de un secular proceso de degradación en que la sociedad, desligada de los valores sobrenaturales, encarnados en el sacerdocio, de los valores de dignidad política, encarnados en la nobleza, de los valores de eficacia económica, encarnados en la burguesía, explota los bajos instintos del resentimiento de las clases más desheredadas pretendiendo edificar sobre el odio de éstas todo el edificio social.

¿Qué queda del hombre cuando se le despoja de su dignidad religiosa, de su dignidad política, de su dignidad económica, sino un átomo desintegrado? Quienes más profundamente se perjudican con esta degradación progresiva son las inmensas multitudes, colocadas en el grado ínfimo de la escala social, las cuales, al no encontrar en sí mismas el principio de dignificación ni recibirlo, como antes, de los grupos depositarios de cada una de esas dignidades, quedan en una condición cada vez más infortunada. El absurdo perverso y nefasto del socialismo estriba preci-

samente en que quiere nivelar por debajo todos los valores y clases sociales. Todos los hombres igualmente ateos, todos igualmente libres de ataduras políticas, todos sin propiedad económica; vale decir, todos proletarizados, esto es, desintegrados. Y como los átomos desintegrados no pueden coexistir solos, un poder férreo, duro, implacable los obliga a agruparse en un gran Todo, homogéneo y colectivo, fundado y sostenido en el terror permanente. Esta es la sociedad socialista, resultado lógico e inevitable de las causas de disolución que viene poniendo el hombre hace ya cuatrocientos años. (Meinvielle 1954: 14-15)³

Aunque sin atribuirlo a la imposición de un régimen político específico sino más bien al “desgaste” en la matriz del “pensamiento iluminista”, la lectura que Ciocchini ensaya hace foco en el “antiguo drama religioso” que subyace a la poética de Rimbaud y en cierto sentido flirtea con el diagnóstico de decadencia del mundo occidental moderno esgrimido en el cuerpo general de la revista. En su “primer encuentro” con este universo poético, el joven crítico reconoce al “bárbaro vencido”, que “aceptaba a Dios, el pecado original y aun la posibilidad del orden y la salvación”. Lee todas las experiencias de *Una temporada en el Infierno* como formas fallidas de una búsqueda de redención. Ve en los versos de Rimbaud la “desesperación” del hombre moderno que ha desencadenado una fuerza que no puede detener, un sentido que no puede aceptar, el absurdo imperativo de una razón vital que no puede ser dominada. El destino de “los nuevos hombres” –dice allí el joven Ciocchini– se organiza a partir de la intuición de una “medida secreta” (“la palabra”, “el movimiento”, “el gesto evocador” que permitirá educar a “las nuevas criaturas”). La lectura

³ En este pasaje de su editorial, el sacerdote hace explícita alusión al artículo titulado “Jésus-Christ en France” de P. Congar, aparecido en París en febrero de ese mismo año, en *La Vie intellectuelle*.

crítica transforma el texto rimbaldiano en el protocolo de experiencia de una fallida búsqueda religiosa que se presenta como una suerte de resistencia a un escenario de decadencia histórica y de pérdida de soberanía que, como Bataille, Ciocchini sitúa en el triple proceso que define la modernidad occidental (capitalismo, democracia y secularización). En tal contexto, la obra de Rimbaud no es leída en términos de autonomía estética sino en el marco de una suerte de vuelta al paganismo, sus valores cívicos, morales y estéticos. “Su drama –dice Ciocchini– no es literario ni poético, aunque ambas cosas sean medios de intentar el asedio a otra realidad. Su drama encuadra en el plano trascendente. Hasta su evolución ofrece la ambivalencia de lo repugnante y lo sublime que caracteriza al hecho religioso”. Pero lo que resulta singular es el hecho de que, en ese diagnóstico poético, “Dios” es el punto de atracción pero también el punto de extracción de ese proceso de decrepitud en que, para el poeta, aparece sumido el mundo moderno:

Rimbaud no quiere intermediarios. Dice: Dios. Su desafío está directamente dirigido a Él. Busca el cuerpo a cuerpo con Dios. Ese Dios, al que insulta y concita con palabras y acciones sacrílegas, con toda una batería terrible, para que se revele, para que cambie y altere el orden decrepito del mundo. Continuamente solicita el milagro. Romper la ley humana, su inflexibilidad. “Un crimen, pronto –dice–, que caiga en la nada, más allá de la ley humana”, o bien: “Me rebelo contra la muerte”.

Un yo trascendente se ha perdido. El diluvio ha borrado las huellas de ese mundo mágico que relucía como un cristal inflamado. Su infancia va tras un mundo perdido. (Ciocchini 1954: 37)

A juicio del joven crítico, a las puertas del desastre, Rimbaud intuye la gravitación de esa fuerza trascendente aun sin conocer su rostro: “se debate en el centro de su misterio” y, engeguécido en su desesperación, “rechaza de plano la vida” casi exigiendo su existencia. Su poesía se le revela en efecto como una búsqueda, como una demanda religiosa no institucionalizada. El llamado de Rimbaud –dice Ciocchini– no acepta ningún tipo de “intermedios”: “tradicción cultural, religión, autoridad espiritual, palabra”. Por ello, en su insistente asedio a una realidad que lo trasciende, más que un drama poético o literario, lo que el crítico ve es una evolución que “ofrece la ambivalencia de lo repugnante y lo sublime que caracteriza al hecho religioso”. El desafío de la poética rimbaldiana –sostiene Ciocchini– está siempre dirigido a la figura de lo trascendente: busca un “cuerpo a cuerpo” con ese Dios “al que insulta y concita con palabras y acciones sacrílegas, con toda una batería terrible, para que se revele, para que cambie y altere el orden decrepito del mundo” (1954: 38). Pero la demanda permanece siempre insatisfecha. El hombre abandonado a su suerte “continuamente solicita el milagro”: “romper la ley humana, su inflexibilidad” no está nunca en sus propias manos (1954: 39).

La lectura de Ciocchini se afirma en la paradoja. El ingreso al mundo de Rimbaud “exige borrar nuestro contacto con las realidades usuales”: para reconocer su alcance trascendente es preciso despegarse de los criterios históricos naturalizados con los que el investigador corre el riesgo de juzgar moralmente una obra que se inscribe en otro horizonte imaginario. Pero su sentido –asegura el crítico– está íntimamente ligado a un desorden naturalizado, a la vez aterrador y fascinante, que se hace tangible en la cotidianidad de la vida moderna: “la realidad convencional atravesada por el soplo de las bohemias, el paisaje humano, su Venus Anadiomena, el espectáculo del mundo que alza su flora-

ción terrible, tentadora como un dorado abismo” (1954: 39). En un movimiento propio de la lógica del comentario, la crítica del poeta se incorpora a la crítica de la lectura. La ceguera y la pérdida del hombre remiten en ella a un mundo en abierta descomposición que, como en la imaginación laicista del padre Congar según Meinvielle, empieza a corromperse desde su propio centro: desde París. Lo que está en juego en esa lectura antimoderna es también “el despertar violentamente a una realidad poblada de seres abyectos, a la miseria y a la crápula, a una suciedad que lo estremece. Ciocchini describe en efecto de qué manera –“lúcida, despiadadamente”– Rimbaud pone al descubierto “ese mundo de lepra y podredumbre”, “esa especie de aquelarre que anuncia el clima cerrado del infierno” y que, como en las oscuras visiones de Hieronymus Bosch, muestra a París como “una inmensa letrina”: “el vientre angustiado de Europa” (1954: 40).

Lo que Ciocchini reconoce en Rimbaud es pues el desconcierto y el desencanto del poeta ante esa “época de la ira, del orgullo y la sangre, el horror por la patria, el tiempo de los asesinos, el pueblo poseído por la fiebre y el cáncer, la destrucción y el caos”, una época donde “el índice de distorsión del individuo” se puede percibir en “esa legión de horribles trabajadores” que compone la “inmensa masa” que es la “fuerza ciega” sobre la que se afirma el orden de producción moderno. Pone en el centro de la escena el carácter decepcionante de esas fuerzas de administración progresista de la modernidad. Lee a contrapelo de lo tipificado la célebre exhortación rimbaldiana: *Il faut être absolument moderne*, en la cual, muchos años después (2005), Antoine Compagnon percibiría, más que un grito de guerra modernista, el giro irónico y paradójico de una *boutade*, una reacción fascinada, una “radicalización por rechazo” de origen antiliberal, antiprogresista y antimoderna. La lectura del joven Ciocchini comparte y por eso

mismo subraya en el texto de Rimbaud el juicio despiadado a un proceso que intuye todavía más despiadado. Eso no lo transforma en un simple conservador o en un caprichoso y efusivo reaccionario como el director de la revista *Diálogo*. Pero la evidente identificación con el punto de vista del poeta –que se puede percibir a lo largo de toda la nota– lo pone sin duda del lado de los modernos desencantados, de los intempestivos, de los modernos incómodos, de los que no terminan nunca de ceder a lo que Paul Valéry bien describió como “el conformismo de los modernos”. La operación de integración propia del comentario es sutil y permite al crítico tomar una posición ambivalente, desarraigada incluso del contexto sobre el que se produce la propia lectura. No se trata de un gesto aislado o caprichoso. Ese además de vacilación –por momentos deliberada– se afirma en *Temas de crítica y estilo*, aparecido en 1960, cuando el marxismo y el estructuralismo empezaban ya a disputarse la hegemonía del escenario teórico. La pulsión antimoderna decanta en efecto, tanto en un intento de renovación formal y discursiva de la disciplina estilística (desplazando sus técnicas a otras series del plano de la investigación humanística), como en un énfasis recurrente a las oscuras visiones y agoreros diagnósticos de Baudelaire, Gide, Valéry, Claudel, Proust, Saint-Exupéry, Pound, los Goncourt, Genet, Michaux y Char en torno a las múltiples consecuencias de la modernidad. Ciocchini vuelve una y otra vez a esas literaturas cuya resistencia ideológica es prácticamente indisoluble de su singularidad literaria y defiende con ellas –y desde ellas– un tipo de conocimiento humanístico que no desprecia lo sensible y lo intuitivo por el mero hecho de estar inmerso en una metodología de inteligencia racional. Sus temas serán entonces los temas del bajo materialismo de Georges Bataille, Michel Leiris y Roger Caillois: el sueño, el rito, la muerte, la soledad, la melancolía, la incomunicación, el desastre. Las constantes y eruditas referencias a Cur-

tius, Spizer, Hatzfeld, Langer o Habberley Price estarán siempre mediadas por los apuntes sobre alquimia tradicional y topología sagrada de René Alleau, el tematismo sensible de Jean-Pierre Richard, las teorías del espacio dinámico bachelardiano y las investigaciones de Mircea Eliade (sobre el origen de las mitologías y los temas órficos y pitagóricos) y de Carl Jung (sobre la simbología alquímica y las derivas de la tradición ocultista). La promiscuidad es deliberada. La confluencia epistémica aparece incluso enunciada muchas veces en el contexto de su trabajo con un aire de justificación efectiva y estratégica: “no cabe duda que Eliade trabaja como lingüista”, dice Ciocchini (1960: 8); y no se priva de afirmar –con tono deliberadamente irónico– que “las teorías de Spitzer sobre la estilística genética coinciden cronológicamente con las experiencias de la teoría de la *Gestalt*, teoría de organicidad u organización” (1960: 15) pero en su estadio último también debe ser remitido a “los mitos más primigenios que informan una cultura”, a su *Urmärchen*, para recobrar su sentido (1960: 17). La articulación de saberes, el cruce disciplinario y la composición por ensamble de los “posibles modelos” sobre los que se establecerá la arquitectura de *la nueva estilística* se realiza sobre la discreción, el criterio electivo y la elaboración creativa de un investigador que descubre su propia libertad no en lo novedoso o renovador de una técnica o un saber específico, sino en la remoción y la actualización de esa técnica a partir de la incorporación de los saberes y prácticas invisibilizados o marginados de la época, saberes y prácticas cuyo origen y presencia permiten explicar aspectos denegados de los objetos con los que se construye y explica el capital simbólico reconocido como tradición y proyectado como cultura.

La antimodernidad de Ciocchini no es la de la negación, sino la de la resistencia a la hegemonía irrestricta de lo moderno entendido

como un horizonte de administración, parcelación y división socio-económica del trabajo intelectual para la universalización del saber —es decir, como reemplazo efectivo del modelo de sabio erudito tradicional. No se guarece en la autonomía del especialismo sobre el que descansa protegido pero encadenado el saber del intelectual específico. Todo lo contrario: a la manera en que lo hace Leo Spitzer, abre su propio espacio de saber a la interpretación del sentido integrador de la *Stimmung* en que se halla inmerso (véase Spitzer 2008). Hay que subrayarlo: Ciocchini no toma nunca el atajo de la colocación posmoderna. No argumenta ni sostiene sus lecturas desde una perspectiva relativista; al contrario: su programa de investigación siempre se proyecta sobre un deseo de totalización ecuménica de los saberes. Tampoco licúa la función de los contextos en la producción de los sentidos culturales. Al contrario: parte de la convicción de que el sentido de toda semántica histórica depende necesariamente de la articulación y la concurrencia de matices de percepción y saberes sobre los que se constituye el mapa conceptual de una época. Su formación es clásica, académica, pero antimoderna. Ciocchini es un erudito políglota que escribe en una prosa elegante y de un refinamiento casi aristocrático. Su pulsión de lectura es obsesiva y, como la propuesta por el Leonardo de Valéry, de un *ostinato rigore*: el rigor propio de un arqueólogo minucioso y exigente que, en cada uno de los objetos de lectura, ve emerger la densa e intrincada historia de las ideas estéticas. Es esencialmente un “Hombre de Letras” en el sentido clásico del término. Mantiene con respecto a la tradición y el saber acumulado una relación incómoda, a la vez respetuosa y combativa, pero siempre activa y recurrente. Se aferra a la convicción de que el trabajo de la lectura está prendado a ella puesto que los textos de la cultura se presentan siempre como lo ya-leído, aun en los casos en que esa condición se disimule bajo un semblante de inmediatez. Y todo el

tiempo se muestra convencido de que leer es actualizar un valor y un sentido mediante una inmersión y una remoción de capas sedimentadas en las interpretaciones previas, a través de los hábitos de lectura y de las categorías asentadas que han alimentado esas “imperativas tradiciones heredadas”. Es, en efecto, un antimoderno porque trabaja siempre a desconfianza, poniendo a distancia la seguridad naturalizada de los saberes adquiridos y la infalibilidad de las matrices sobre las que aquellos fueron producidos. Pero también lo es por su disposición atenta a los momentos de mixtura, yuxtaposición y simbiosis de elementos heterogéneos donde lo marginado retorna, donde lo sumergido emerge para imponer una actualización y un enriquecimiento. Su mirada es pues la del erudito excéntrico: la que puede posarse, no sin cierto dejo de provocación, sobre formas y materiales antiguos y no necesariamente prestigiados, cuyo significado parece “naturalmente” perdido o caduco, para producir allí la convergencia de un sentido pleno e integrador.

El “accidente de imprenta” (que había cercenado su primer texto publicado convirtiéndolo irónicamente en “una lectura sin final”) pone a Ciocchini en contacto con Noulet. Pero la deriva de sus conclusiones alimenta el fluido y generoso diálogo que, de ahí en adelante, unirá a ambos sobre una coincidencia de intereses y una convergencia en las posiciones de lectura. Sus sucesivos intercambios epistolares versarán en efecto sobre el mismo conjunto de problemas: la articulación entre los saberes que componen la tradición clásica y las tensiones y transformaciones producidas por la pulsión de muerte del mundo moderno. Rápidamente, sus discusiones pasarán de Rimbaud a Valéry y sus hipótesis sobre la crisis del hombre y la cultura en “el vendaval de la modernidad”. En el contexto de esos recurrentes intercambios, debatirán con especial énfasis acerca de la interpretación de *Eupa-*

linos ou l'Architecte, el diálogo imaginado entre Sócrates y Fedro, a propósito del arte de construir y de imaginar estructuras, edificios y monumentos. Teniendo como punto de referencia la *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Noulet sostendrá que en el texto (escrito para la prestigiosa revista *Architecture* y aparecido en 1923) lo que prevalece es una vez más el rasgo clasicista propio de toda su obra: “el progresivo conocimiento de sí mismo a fin de alcanzar el grado sumo de conciencia” para afrontar la complejidad del mundo moderno (Noulet 1944: 60). Apoyándose en los argumentos centrales de *L'Âme et la danse*, *La Crise de l'Esprit*, *Propos sur l'intelligence* y en los de los luminosos ensayos reunidos en la serie *Variété*, Ciocchini señala por el contrario el pliegue manierista por el cual ese espacio de conciencia y consistencia se presenta siempre redoblado como en una maritanga que lo proyecta a una desconfiada distancia. Su lectura invierte la argumentación de Noulet: en vez de una sumisión del método a la conciencia objetiva (Eupalinos), lo que su planteo subraya especialmente el trabajo de Tridón, el constructor de buques que se preocupa por la resistencia de las maderas y los materiales con los que trabajará pero también de las mareas, de los peces, de las corrientes marinas, es decir, de la diversidad de condiciones contextuales en que se desarrollará su propia vida útil. Como Tridón, Ciocchini entiende que, en cierto sentido, la nave “debe ser creada por el conocimiento del mar, casi como hechura de la misma onda” (Valéry 1944: 154). Sabe que la incorporación de tal conocimiento supone, en principio, “reemplazar el mar en nuestro razonamiento por las acciones que ejerce sobre un cuerpo, de modo que ya se trate para nosotros de hallar las demás acciones que a tales se opongan, sin que ya debamos tratar más que de un equilibrio de poderes, unos y otros tomados de prestado a la naturaleza donde no se combaten útilmente” (Valéry 1944: 155). Acción y reacción aparecen aquí puestas al

servicio de una imaginación antimoderna del mundo. No se trata de volver a una instancia previa a la irrupción de lo nuevo, sino de una integración que transforma la materia existente disponiendo de nuevas formas y nuevas fuerzas: “a la forma incumbe tomar al obstáculo”, “pero sin tomar más que lo que menos entorpezca el móvil” (Valéry 1944: 157). Cada objeto crea las condiciones de la lectura. La lectura será más fiel a su objeto cuantas más capas semánticas incorpore, cuantas más dimensiones sea capaz de integrar en su afán por dar cuenta de su irrenunciable singularidad y su denso sentido histórico.

El conjunto de argumentos que subyace a las posiciones teóricas adoptadas por Ciocchini es, en principio, el que puede leerse en *Marcel Proust – Paul Valéry* de Ernst Curtius, el filólogo y romanista alemán fallecido unos años antes de la aparición de su artículo en *Diálogo*. Pero lo que rige el intercambio con Noulet es, en efecto, la hipótesis de ese especialista en comparatismo cultural para quien el esquema estructural (arborescente, en la manera en que Valéry piensa e interpreta el complejo escenario de la modernidad) es el que permite establecer “una teoría universal para la transformación, la transmutación y la reorganización” (Curtius 1941: 185). Si el sentido del arte –como Valéry sostiene al pensar la arquitectura y la danza– es “transformar la vida fugaz en algo firme”, la función del crítico es la de hacer de su propia disciplina un espacio de absorción de la diversidad de saberes que remiten a esa ‘ley del mundo’ que es la metamorfosis” (Curtius 1941: 188). La nave se conforma de acuerdo a las relaciones que es capaz de producir y soportar en la elaboración del sentido. La metáfora naval, que en su sentido clásico remite a la arquitectura del Estado y su conducción política, resuena también en la organización institucional de los Saberes. Conocimiento y método se articulan en efecto en una estructura dinámica que subyace

a la diferencia y a la mutabilidad de las cosas y, en cierto modo, exorciza la dispersión y el extravío. La tradición es fuente de un saber acumulado que orienta el conocimiento futuro e impide perderse en el desastre de una noche sin referencias. Lo dice el Sócrates de Valéry: “extra-víanse algunos pueblos en sus pensamientos; mas para nosotros (los griegos) todas las cosas son formas. Sólo sus relaciones conservamos; y como encerrados en clarísimo día, levantamos, parecidos a Orfeo, mediante la palabra, templos de ciencia y de sabiduría que bastarían a todos los seres razonables” (Valéry 1944: 116). Y si para los griegos todas las cosas son formas, el constructor debe pensar y definir la estructura de la nave a partir de sus relaciones con las fuerzas del contexto. Es por ello que, en esa misma pendiente crítica, Ciocchini iniciará una serie de intercambios epistolares que luego se consolidarán en relaciones personales con figuras determinantes en la constelación de su propio itinerario intelectual como Gastón Bachelard, René Char, la erudita poetiza británica Kathleen Jessie Raine, el célebre historiador del arte y director del Warburg Institut de Londres (entre 1959 y 1976) Ernst Gombrich y Joseph Burney Trapp, su sucesor en dicha institución y Profesor de Historia de la Tradición Clásica en la Universidad de Londres entre 1976 y 1990.

Gombrich y Trapp recibirán en sucesivas ocasiones a Ciocchini en el Warburg Institute (primero como becario y luego como profesor invitado). En el marco de su contención institucional el joven investigador tomará contacto con la historiadora inglesa, especializada en temas esotéricos y ocultos del Renacimiento Francés, Amelia Yeats. Visto a la distancia, ese primer contacto resultará determinante en la orientación que tomará su trabajo futuro. No sólo porque marcará el pulso vital y la disposición poligámica de su proyecto filológico. También porque en el plano

intelectual e institucional le permitirá proyectar y organizar, en pleno auge de las especializaciones disciplinarias, junto a Vicente Fatone (a quien dedicará su *Temas de crítica y estilo*), y con el aval y financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), el Instituto de Humanidades en la Universidad Nacional del Sur, siguiendo el modelo formal y funcional del Warburg Institute. En ese espacio abierto a la investigación heterodoxa, Ciocchini pudo en efecto promover vínculos entre saberes en apariencia distantes, o estimular maridajes a veces excéntricos entre campos disciplinarios en apariencia heterogéneos. Pero no como precursora de la reconocida apelación posmoderna a la “interdisciplinarietà” (que produce una saturación de géneros fetichizando el sentido del cruce y la concurrencia de los saberes), sino por plena convicción en el carácter necesariamente complementario de un trabajo humanístico de ambición holística y disposición arqueológica. Es decir: por adhesión a un modelo de investigación que no reproduzca la arbitrariedad con que el modelo enciclopédico excluye el valor de los discursos no legitimados en su racionalidad.

Incómodo ante la exigencia pragmática del paradigma científico moderno, Ciocchini resiste. Vuelve al siglo XV, al XVI y al XVII desplegando eruditos estudios que exigen una amplia y variada competencia disciplinaria. En el ámbito del Instituto de Humanidades, absorbe saberes lindantes pero heterogéneos y desarrolla una filología histórica que articula perspectivas e hipótesis que enriquecen la crítica y la historia cultural comparativa. Allí produce el grueso de sus investigaciones en torno a sellos, talismanes, “impreses” y emblemas que reunirá, a fines de la década del sesenta en *Los trabajos de Anfión*. En la página inicial de ese delgado volumen, publicado por Cuadernos del Sur y el propio Instituto de Humanidades, Ciocchini no sólo dejará impreso su pro-

fundo agradecimiento a Yates, a quien virgilianamente ilustra como “mi guía a través de los tesoros bibliográficos del Warburg Institute y mi mentora en la tarea realizada en un lugar de tanta incitación cultural”, sino que también dejará manifiesta la incidencia fundamental de su experiencia de trabajo en esa casa de estudios en la redefinición de su perspectiva crítica y del desafío todavía pendiente para los estudios humanísticos en el contexto latinoamericano: articular como un valor ese carácter a la vez legítimamente científico e inevitablemente provisional, a un tiempo necesario y contingente. El trabajo del crítico –apunta allí Ciocchini– no consiste en juzgar sino en reconstruir las condiciones sobre las que sería posible disponer de un juicio:

Recobrar el gesto creador que está más allá de las palabras; he aquí nuestra utópica tarea, nuestra empresa. Y el precio será un lento trabajo, un asedio del que no siempre conocemos la legitimidad, pero que nos hace de jueces, personajes, protagonistas de lo mismo que queremos interpretar, sin que apenas notemos nuestro paso hacia una ficción que nos lleva la vida. Quienes hayan vivido en las universidades sabrán la semejanza de los trabajos de Anfitrión con los de Hércules. Sabrán que, como toda empresa que no se proyecta en resultados, está destinada al fracaso y a la ironía de la burla. Pero quizá las fuerzas de Hércules y de Anfitrión provinieron de que ellos mismos anticipaban su fracaso, porque su tarea estaba colmada por un fervor sagrado, era un acto religioso al margen de los resultados humanos. Con tal espíritu trabaja el *investigador cultural* en Latinoamérica, donde el desconcierto desde las bibliotecas hasta las instituciones le hace poco menos que imposible la tarea. En esas labores, el saber por anticipado nuestro fracaso ha sido nuestra fuerza, y la conciencia lúcida la manera de conjurarlo, buscando así otros caminos. (Ciocchini 1969: 9)

El pasaje citado subraya ciertamente el valor de una férrea tenacidad vocacional pero también la indigente condición y el desastre sobre el que esa vocación debía sostenerse. No llama la atención por ello que el punto de vista de Ciocchini haya sido siempre tan reticente a la falta de audacia intelectual como a los balbuceos de especulación ideológica, que constituían –a su juicio– un error práctico aun cuando se apoyaran en una verdad teórica. En su perspectiva, el valor de la investigación cultural estaba en efecto apoyado en el hallazgo de una red de convergencia y no en el énfasis de una afirmación. Tras desembarazarse de las mistificaciones ideológicas del nacionalismo vernáculo y su estrecha concepción del compromiso crítico y literario,⁴ discute con un escenario donde la pauperización de las condiciones materiales en que deben desarrollarse los estudios académicos se sopesa –o se conjura– con una suerte de voluntarismo ideológico que presume el semblante de crítico. Es el pasaje de la especificidad de la filología y la estilística –todavía vigente en ciertos textos de *Temas de crítica y estilo* (1960)– a un modelo de indagación siempre *en desarrollo*,⁵ centrado en la interpretación de los estados de

⁴ Ya en las primeras páginas de *Temas de crítica y estilo*, Ciocchini se pronuncia categóricamente al respecto: “Un enfoque nacionalista y una crítica ignorante prescriben la obligatoriedad de ciertos temas y de ciertos compromisos, ya sean sentidos o no por el creador o por el crítico. La consecuencia es la falta de diversidad de expresiones, tanto creadoras como críticas, la apariencia de una literatura planificada. Las literaturas hispanoamericanas hondamente politizadas sufren este impacto [...]. A mi juicio, para el crítico tampoco existe una obligatoriedad en la elección de los temas. La tiranía de “lo nuestro” que no puede serlo cuando no es hondamente mío y de todos, es, en la mayoría de los casos, más una razón de limitaciones que de auténtica vocación crítica” (1960: 11).

⁵ En la óptica de Ciocchini la definición de un estilo sólo puede plantearse *operativamente* como un “modelo de desarrollo”, es decir, “un modelo productivo surgido del descifre de situaciones concretas y no un modelo óptimo preliminar

la cultura en que se concretan las manifestaciones estéticas: una apuesta a no resignar ni el rigor disciplinario ni el compromiso crítico. Ciocchini asume allí una concepción sintética del trabajo intelectual y humanístico. A comienzos de los años sesenta define el trabajo de la nueva estilística como una operación de lectura y “síntesis esencialmente valorativa” donde se contraponen los datos “no de las historias o manuales, sino de las artes o retóricas o académicas de época y la valoración del bien hablar o escribir de una época” de modo que sea posible distinguir, por esa misma confrontación, “el índice de originalidad, de dislocación que un autor opera sobre su materia” (1960: 9). Pero, ya en el umbral de la década del setenta, Ciocchini se asume sin pruritos como un “investigador cultural” –cuyo “saber-fuente” es de cuño filológico. Como Spitzer, se muestra convencido de que el horizonte de incumbencia de esa disciplina excede los límites de la departamentalización académica (Starobinski 2008: 44).

En el marco de un paradigma de integración como el elaborado por Henri Berr a comienzos del siglo XX, Ciocchini da primacía a la integración humanística por sobre la distinción y la autonomía disciplinaria implícita en el paradigma de la ciencia moderna. Tratando de establecer un espacio de síntesis científica, el Instituto de Humanidades (que, no casualmente, muestra importantes semejanzas con el proyecto implementado por Alexandre Cioranescu en la Universidad de Tours) desarrolló sus activida-

tomado como hipótesis de trabajo. Los *catálogos de casos* y su estudio *cualitativo* deben preceder a toda definición, que debe, a su vez, por su relatividad, ser lo más abierta posible y lo más receptiva a los grados de sensibilización en su aspecto comunicativo. En ese sentido el modelo surge, diferente a la suma de las partes, de una larga confrontación de situaciones estilísticas concretas, semejante a una hipotética prefiguración biológica susceptible de los más diferenciados posibles.

des específicas y consolidó un fluido y estimulante intercambio intelectual con los institutos afines que coordinaba el Centre International de Synthèse. El eje unificador se sellaba sobre la asunción de que la verdad de los procesos, los sujetos, las obras y los acontecimientos era siempre histórica. Aun la propia investigación historiográfica quedaba prendada a ese axioma: los trabajos allí desarrollados asumían pues la fusión de horizontes como una experiencia de cruce en que la investigación humanística se articulaba en torno a una “tensión esencial” entre tradición e innovación –en una perspectiva no del todo distante de la que el joven Thomas Kuhn presentaba en 1959. En ese trabajo erudito de integración sintética el Instituto de Humanidades contó con la participación activa de investigadores locales con perfiles científicos e ideológicos diversos (como Hernán Zucchi, Manuel Lamana, Antonio Camarero Benito, Jaime Rest, Mario Presas, Ricardo Maliandi y Carlos Ronchi March, Nicolás Sánchez Albornoz, Víctor Massuh o Antonio Austral). Todos ellos contribuyeron en cierta medida al eficaz funcionamiento de ese modelo de investigación compleja, formulando proyectos y dirigiendo investigaciones conjuntas. Como el propio Ciocchini aseguró en varias ocasiones, el Instituto era una herramienta para “dar lugar a un espacio de investigación que, a la manera de los *topoi* de E. R. Curtius, permitiera que las diversas ramas de la investigación humanista pudieran dialogar y corresponderse” (Ciocchini 1969: 134).

Pero mientras el “desprenderse de Francia”, de París y la tradición iluminista constituye en Curtius un redescubrimiento de Roma, de la *Roma aeterna*, de “la Ciudad Santa, no sólo en cada una de sus capas históricas, sino en su esencia psíquica, o sea en un sentido supra-histórico”, se concentra en el Palatino y “la idea imperial de Roma como patrón eternamente válido de la huma-

nidad” (375), sobre la base de “un nuevo Humanismo” que “no debe enlazar ni con la Antigüedad ni con el Renacimiento sino con la Edad Media y que, por consiguiente, “no debe ser un clasicismo, sino un medievalismo y una actitud de restauración” (Curtius 1959: 373-375), en Ciocchini el viraje está también marcado por otros condicionantes epistemológicos. Sus objetos lo van cambiando. El paso de las palabras a las imágenes –y el reconocimiento de la palabra como imagen– le abren pues un horizonte de dimensiones nuevas para la interpretación. Cada vez más exigen de su formación una competencia más abierta y más integradora. Cada investigación le exige un conocimiento más amplio de los rasgos distintivos de un periodo, de un movimiento y de una concepción del mundo que el historiador debe articular en una suerte de *Geistesgeschichte*. Como Spitzer, Ciocchini ha llegado a un punto en que no puede representarse su propio trabajo de investigación más que en una convergencia de planos y series. El modelo de investigación que desarrolla en sus trabajos –y promueve en el Instituto– se despliega en círculos concéntricos: la estilística de una obra no necesariamente tiene que ser representativa sino que, en algunos casos, también puede asumir –en la presentación de motivos y rasgos distintivos precisos– el perfil singular de una excepción. Pero lo cierto es que, aún en ese caso, la excepcionalidad deberá ser ratificada por la investigación histórica, por la regularidad de un patrón socio-estilístico sobre el cual esa obra se distinga. El estilo de una obra, considerado incluso en su más pura inmanencia, bien puede ser un desvío, pero no puede dejar de ser un desvío con relación a una norma implícita o explícita en el contexto preciso de la desviación. Por eso Ciocchini considera a cada obra como un índice histórico de representación y de desviación de acuerdo con el grado de violencia que opere sobre sus múltiples y heterogéneas convenciones contextuales. No es raro que se apoye en la premisa warburgiana

según la cual la aproximación estetizante de la historiografía enciclopédica del arte y la literatura es –por lo menos– insatisfactoria. Para dotar de sentido y autenticidad a la diferencia es preciso dar cuenta de la complejidad y la conflictividad de los contextos sin naturalizar para ellos un semblante de estabilidad o generalidad simplificadora. En el desarrollo de esa empresa crítica, Ciocchini incorpora, en la interpelación de objetos y acontecimientos del arte y la cultura, cocientes filosóficos, religiosos, políticos y antropológicos, no para establecer análisis interdisciplinarios sino para distinguir matices y zonas de encuentro entre “pensamiento mágico” y “pensamiento racional”, entre lo tradicional y lo innovador, entre motivos sociales y motivaciones metafísicas. Sobre este punto trabaja ya en su primera lectura antimoderna de Rimbaud pero también en sus investigaciones desarrolladas luego en el marco del Warburg Institute.

El impacto de las investigaciones producidas en el Instituto dirigido primero por Gertrud Bing (1954-1959) y luego por Ernst Gombrich (1959-1976) resulta determinante y afianza la convicción antimoderna presente en las lecturas del joven Ciocchini. La propia Frances Amelia Yates, investigadora principal del Instituto, responde a Ciocchini el envío de *Los trabajos de Anfión* con una especial dedicación. En carta membretada, lo elogia subrayando la sensibilidad poética de su escritura y la elección del título y le marca puntualmente una serie de aspectos de plena ascendencia antimoderna –en especial, su continua búsqueda de conexiones siempre secretas entre poética y hermética cuyas formulaciones subrepticias el ensayo de Ciocchini pone en escena con lucidez y pertinencia. Lo mismo ocurre con el estudio sobre el Marqués del Vasto, donde el análisis de los “impresos” llevan a Yates a reconocer ciertas hipótesis similares a las que presenta su *The Art of Memory*, el libro que acaba de dar a imprenta y que

Penguin publicará ese mismo año. No es una carta de cortesía. La estima que la historiadora renacentista profesa por la labor de Ciocchini es genuina, al punto en que no vacila en coincidir interesadamente con el modelo de enfoque propuesto en la lectura:

I am particularly interested in your study of Petrarca's images as memory images. I quite agree with you that allegory is not the right word for Petrarch's poetry; he works with intensely defined images which have the power of penetrating to different levels, or of 'opening the black diamond doors' in the psyche, as Giordano Bruno might say. (AAVV 1998: 267)

La carta no deja dudas: Yates lo trata como a un par. Le confiesa no conocer la obra del dramaturgo surrealista André Pieyre de Mandiargues y le señala su intención de leerlo. Pero además le dedica una última y aguda línea acusando recibo de que, en el pie de legales del libro enviado –en letra prácticamente ilegible–, se consigna su cargo de director del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, y lo felicita por ello. En el corazón del Warburg Institute, Ciocchini había encontrado en efecto la interlocución que se le hacía difícil encontrar en el país. Allí su trabajo y su perspectiva antimoderna eran reconocidos y valorados por investigadores especializados en historia del arte, las literaturas y el pensamiento comparado a los que él mismo admiraba. No sorprende que, conminado por el filósofo orientalista Vicente Fatone –rector interventor de la casa universitaria– a formar un Instituto de Humanidades, Ciocchini tomara como modelo al Warburg Institute que, articulado sobre los legados del propio Aby Warburg, Fritz Saxl y Ernst Robert Curtius, había llegado a reunir a figuras capitales, como Ernst Cassirer, Erwin Panofsky o Edgar Wind, y a una estela de humanistas formada por Rudolf Wittkower, Otto Kurz, Henri Frankfort, Arnaldo Mo-

migliano, D. P. Walker o Michael Baxandall –llegando a acoger incluso, en diversos periodos, a reconocidos investigadores contemporáneos como Charles B. Schmitt, Anthony Grafton o Carlo Ginzburg.

En ese contexto institucional, ejerció lo que él llamaba su “magisterio abierto”, basado en un deseo de erudición voraz. En su autobiografía de lector, José Emilio Burucúa describe cómo su contacto con Ciocchini le permitió comprender el poroso polimorfismo de la teoría general de la cultura diseñada por Warburg y el “carácter arborescente, aluvional incluso por definición, de los resultados de su método”. Ciocchini, “el único ‘warburguiano’ argentino”, explica Burucúa, lo había hecho carne al punto que no vacilaba en organizar en su propia casa, durante la década del ochenta, en los años finales de la dictadura militar, “legendarias” reuniones “que congregaban a lectores de poesía clásica y moderna, estudiosos de la filosofía entre el Renacimiento y el Romanticismo, artistas, músicos y *connoisseurs*”. Él, agrega con acierto Burucúa, que había atravesado su exilio en Londres “protegido por sus amigos del Instituto Warburg” (Frances Yates, Christopher Ligota, Enriqueta Harris, Kathleen Raine, etc.), “hizo de los ensayos de Aby la luminaria de las preguntas y los proyectos intelectuales de quienes lo visitábamos en su departamento-biblioteca de la calle Talcahuano 57” (Burucúa 2017: 96-97).

A diferencia de la crítica modernista que llegaría a volverse hegemónica en la década del setenta y cuyo objetivo fue siempre el sustituir los significados culturales heredados por significados nuevos, la filología antimoderna proyectada en la obra de Ciocchini trabajaba siempre superponiendo planos e incorporando matices. Se trata de una disposición teórica ya presente en el Leonardo humanista –quien, como bien afirma Burucúa, fue ca-

paz de amar a los antiguos sin dejarse absorber enteramente por ellos– a la cual Ciocchini agregaba una militante pasión por los modernos, por los modernos que habían comprendido que la verdad de su presente no estaba desligada de la de su pasado. Es decir,

por los modernos que han investigado su vínculo con los antiguos, para venerarlo y quebrantarlo al mismo tiempo, conscientes de que el mundo por construir y celebrar ha de ser un territorio desconocido, radicalmente nuevo, cuya exploración suele conducir a la muerte o a la extinción dolorosa (nos reencontramos con Baudelaire, Rimbaud, Kafka, Simone Weil, René Char y, yo diría, el propio Ciocchini). (Burucúa 2017: 175)

La elección de sus objetos daba pues la pauta de una determinación abierta y enfocada al estudio de fenómenos y procesos culturales complejos, plagados de desgarramientos, contradicciones y paradojas. Ante ellos, la disposición ética de la nueva filología no podía ser la de trocar o imponer nuevos significados a los objetos de estudio (celebrando implícitamente su polisemia) sino la de instituirse ella misma como una suerte de paráfrasis activa y exhaustiva –aunque inevitablemente inacabada– de todo lo que en la tradición va siendo borrado u olvidado con el paso del tiempo. Tomaba entonces de manera deliberada la forma del comentario que, más que recurrir al desplante fugazmente provocativo de la novedad, envuelve pacientemente a los objetos de la cultura y apela a la restitución de los sentidos perdidos en la pérdida de los contextos. Por eso se sabía *progresiva* (sin enroscarse en el progresismo), *articuladora* de saberes (pero al mismo tiempo resistente a las ideologías de lo científico), *antimoderna* (sin por ello refrendar el relativismo de la compulsión posmo-

derna) y, finalmente, *estabilizadora* (sin atarse a la repetición ni a la sistematicidad).

Tanto los estudios reunidos en *Temas de crítica y estilo* (1960) como los que forman parte de *Los trabajos de Anfión* (1969) y los compilados en *El sendero y los días* (1973) guardan en este punto una sorprendente coherencia ética y temperamental. En ellos se pueden percibir –con mayor o menor énfasis– al menos cinco de las seis figuras de la antimodernidad descrita por Compagnon: 1) la reticencia a aceptar el valor necesariamente positivo de las transformaciones históricas impulsadas por la burguesía (especialmente las que suscriben la universalización de los principios jurídicos y políticos establecidos a partir de la Revolución de 1789), 2) la reticencia filosófica a la suscripción de la idea de progreso y a las virtudes implícitas en el paradigma científico elaborado desde la Ilustración, 3) la adopción moral y existencial de un cierto pesimismo crítico como trinchera de resistencia y argumentación solitaria, 4) el rechazo religioso –o, mejor dicho, teológico– de una impureza de lo concreto en pro de una pureza presumida en la promesa de la trascendencia, 5) la afirmación plena de una estética de lo sublime y 6), más excepcional en el caso de Ciocchini, cierta tendencia a un estilo desdeñoso de las posiciones parcializadas y simplificadoras de los fenómenos que se instituyen como objeto de las investigaciones humanistas (Compagnon 2007: 23-24).

Vale la pena repetirlo: los antimodernos aman la tradición porque la saben tejida de excepciones. Leyendo a Rimbaud, Ciocchini llega a una conclusión semejante al reconocer que a una obra de esa vitalidad “muchas vidas le corresponden” porque en ella se superponen las diversas máscaras bajo las cuales lo real del hombre permanece “intacto en su horror y en su pureza diabóli-

ca". No es demasiado osado afirmar que, bajo esas mil caras, el superhombre nietzscheano emerge con la materialidad de lo Real, mostrando la fuerza de una pulsión que no puede ser aniquilada: "el ser en todas sus dimensiones, el que mostrara un potencial de acción espiritual en que todo cabe, en que todo puede ser posible, es parte de su misión creadora". Dios es una forma viviente y dinámica que gobierna el sentido del mundo y que algunos suelen confundir con una promesa de trascendencia.

La lectura es, en efecto, el proceso activo que devuelve dimensiones a lo que en principio se presenta como un rostro de superficie única. Como en Spitzer, en Ciocchini hay una pasión por la perseverancia vital de los sentidos y las imágenes culturales. Lo que allí vive no es sólo la historia –implícita en todas sus manifestaciones. Es cierto que la forma de una obra está siempre elaborada sobre un material histórico y, al mismo tiempo, su propia formalización constituye en perspectiva si no un juicio al menos una calificación –no del momento histórico en que emerge, sino del bloque semántico sobre el que se recorta. Pero el llamado que de ella emerge es la condición enigmática de la que pende siempre la pasión de la crítica. La sospecha –nunca confirmada y nunca refutada– de que hay algo allí que resiste como resiste la vida en la inminencia del desastre.

En una entrevista realizada en Córdoba ya hacia el final de su vida, Ciocchini hace una suerte de recapitulación de su itinerario intelectual. En tal contexto, declara: "Se puede decir que a partir de cierto momento sentí que se me iba revelando un mapa, una biología de filamentos que unían la contemplación con ciertas hondas preocupaciones espirituales y religiosas". Y, más adelante, afirma que la experiencia de la lectura le fue poniendo de manifiesto esa "trama oculta de la ficción" que le permitió resistir en

un mundo donde todo se le perdía "en un extraño Olimpo de olvido y desintegración" (Ciocchini 1998: 76). Quizá no lo recordara en ese momento, pero ya en su primera lectura de Rimbaud, aparecida en *Diálogo* en aquel verano del 54, había citado al Zaratustra de Nietzsche con análoga disposición antimoderna: "– Hay almas que no se descubrirán nunca, a menos que se comience por inventarlas".

REFERENCIAS

- AAVV. (1998), *Cuadernos del Sur - Letras 29*, "Número Homenaje a Héctor Ciocchini" (Bahía Blanca: EdiUNS).
- CIOCCHINI, Héctor (1954), "Itinerario de Rimbaud", *Diálogo*, 1, 2, 36-53.
- ___ (1960a), *Temas de crítica y estilo* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur).
- ___ (1960b), *Góngora y la tradición de los emblemas* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur).
- ___ (1969), *Los trabajos de Anfión* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur – Instituto de Humanidades).
- ___ (1973), *El sendero y los días* (Bahía Blanca, Cuadernos del Sur – Instituto de Humanidades).
- COMPAGNON, Antoine (2005), *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (París: Gallimard).
- CRESPI, Maximiliano (2011), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (La Plata: UNIPE, Editora).
- ___ (2016a), "La especialización de la sensibilidad. Héctor Ciocchini y la estilística como enseñanza de la literatura", en Salas (2016: 45-61).
- ___ (2016b), "Héctor Ciocchini: Una estilística del pensamiento crítico", en Oviedo y Biagini (2016: 477-488).
- BURUCÚA, José Emilio (2017), *Excesos lectores, ascetismos iconográficos. Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes* (Buenos Aires: Ampersand).

- CURTIUS, Ernest Robert (1941), *Marcel Proust y Paul Valéry* (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1959), *Ensayos críticos acerca de la literatura europea* (Barcelona: Seix Barral).
- ___ (1992), *El espíritu francés del siglo XX. Gide, Rolland, Claudel, Suarès, Péguy* (Madrid: Visor).
- FUMAROLI, Marc (2007), *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)* (Madrid: Acantilado).
- GINZBURG, Carlo (2013), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Buenos Aires: Prometeo).
- KUHN, Thomas Samuel (1982), *La tensión esencial: estudios sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia* (México: Fondo de Cultura Económica).
- LANGLOIS, Charles Victor y SEIGNOBOS, Charles (2003), *Introducción a los estudios históricos* (San Vicente: Universidad de Alicante).
- MEINVIELLE, Julio (1954), "De la aceptación del comunismo, en virtud del sentido de la historia", *Diálogo*, 1, 1, 7-32.
- NIETZSCHE, Friedrich (1995), *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza).
- NOULET, Émilie (1944), "Explicación preliminar" en Valéry (1944: 59-62).
- OVEDO, Gerardo y BIAGINI, Hugo E. (dirs.) (2016), *El pensamiento en la Argentina contemporánea* (Buenos Aires: Biblos).
- SALAS, Ángel Alonso (ed.) (2016), *Filosofía de la educación* (Ciudad de México: Editorial de la Universidad Autónoma de México).
- SPITZER, Leo (2008), *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo. Prolegómenos a una interpretación de la palabra "Stimmung"* (Madrid: Abda).
- STAROBISNKI, Jean (2008), *Acción y reacción* (México: Fondo de Cultura Económica).
- ___ (2008), *La relación crítica* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- VALÉRY, Paul (1944), *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto* (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1956a), *Variedad I* (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1956b), *Variedad II* (Buenos Aires: Losada).

- ___ (1956c), *Variedad III* (Buenos Aires: Losada).
- YATES, Francis Amelia (1974), *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus).

NOTA CRÍTICA

Jose Jatuff es Profesor de Filosofía, director de la Licenciatura en Teología y Religiones Comparadas y subdirector del Instituto de Historia y Filosofía de la Universidad Nacional de La Rioja. Bajo la dirección de Sergio Sánchez, realiza su doctorado en la Universidad Nacional de Córdoba sobre la ética de William James y participa del proyecto “Fuentes modernas y decimonónicas de la filosofía de Nietzsche de los años ochenta” del Centro de Investigaciones “Maria Saleme de Burnichón” de esta misma universidad. Ha publicado artículos en castellano y en inglés sobre James, Ernest Renan y Arthur Schopenhauer. Correo electrónico: josejatuffdj@hotmail.com

Fabio Campeotto es Licenciado en Historia y Conservación de Bienes Culturales y Magister en Historia del Arte por la Universidad de Padua. Actualmente es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de Historia y Filosofía de la Universidad Nacional de La Rioja. Integra del proyecto de investigación “Historia y estética en la filosofía de John Dewey”, dirigido por Claudio M. Viale. Su trabajo se divide entre la historia del arte y la filosofía pragmatista, peculiarmente la estética y la filosofía de la educación de Dewey. Ha publicado artículos en castellano y en inglés sobre estos tópicos. Correo electrónico: fcgumbo@gmail.com.

MESURA Y GRANDES RELIEVES: WILLIAM JAMES, VICTOR HUGO Y CORREGGIO*

José Jatuff y Fabio Campeotto
Universidad Nacional de La Rioja

Resumen

La ética heroica de William James (1842-1910) se encuentra cristalizada en el concepto de “*strenuous mood*” (ánimo vigoroso), que está constituido por un conjunto de significados tanto explícitos como implícitos. Una de las formas de comprender parte de este concepto es identificar comentarios, notas y escritos publicados en donde se haga referencia a los motivos morales que incentivaron la reflexión del filósofo y donde se pueda advertir claramente algún constituyente de su postura. En este artículo daremos cuenta del aspecto medido de la moralidad del joven James interpretando su comentario sobre *La Natividad* de Correggio puesta en contraposición a Victor Hugo.

Palabras clave

Ética – heroísmo – ánimo vigoroso – descomposición – medida

Measurement and large reliefs: William James, Victor Hugo and Correggio

Abstract

The heroic ethics of William James (1842-1910) is crystallized in the concept of “*strenuous mood*”, which is constituted by a set of meanings, both explicit and implicit. One of the ways to understand part of this concept is to identify comments, notes and published writings where reference is made to the moral motives that encouraged the reflection of the philosopher and where one can clearly see some constituent of his position. In this paper we will give an account of the measured as-

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el VI Coloquio Internacional de Filosofía del Conocimiento: “Las búsquedas de la filosofía en la contemporaneidad. La actualidad del pragmatismo”, celebrado los días 28 y 31 de agosto de 2018 en el Centro de Posgrado de la Universidad Nacional de La Plata. Los autores agradecen a Vincent Colapietro sus invaluable observaciones y sugerencias, del mismo modo que a Sergio Sánchez, cuya erudición contribuyó a la solidez de este trabajo.

pect of the morality of the young James, interpreting his commentary on *The Nativity* of Correggio put in opposition to Victor Hugo.

Keywords

Ethics – heroism – strenuous mood – decomposition – moderation

Recibido: 03/09/18. Aprobado: 16/09/18.

1. HEROÍSMO, VIGOR Y DESESPERACIÓN

La nota de la moral del joven William James, que será un componente de su ética heroica, se hace explícita en una carta de juventud que les escribe a sus padres desde Dresde (1867), en la cual exalta la poesía moral de *La Natividad* de Correggio (fig. 4),¹ en contraposición a Victor Hugo. Dicho tono mesurado, estimamos, es un componente de su ética heroica. Aunque su postura se distingue claramente de otras propias de su siglo (el “*devà*” de Renán, el “héroe” de Carlyle o el “hombre representativo” de Emerson) sigue una tradición bien definida, que pone énfasis en las posibilidades que brindan a la historia los individuos y las actitudes excepcionales. El conjunto de reflexiones en torno a qué constituyen y cómo se pueden incentivar las actitudes excepcionales cristaliza en el concepto *strenuous mood* (ánimo vigoroso) y

¹ La *Adoración de los Pastores* o *Natividad*, comúnmente conocida como *La Noche*, fue pintada con óleo sobre madera por Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) entre 1522 y 1530. La obra fue comisionada por Alberto Pratonieri para la decoración de una capilla lateral de la iglesia de San Prospero en Reggio Emilia. En 1640 el cuadro entró en la colección de los duques de Módena, antes de ser vendido, juntos con otras cien obras, al elector de Sajonia Augusto II en 1745. La obra llegó a Dresde en 1746, donde se encuentra actualmente en la Galería de los Maestros Antiguos.

podemos encontrarlas en muchas de sus obras del periodo “práctico” de su producción.²

Este ánimo vigoroso está constituido por distintas capas de significados que atraviesan vida y obra del filósofo y cuya relación puede explicitarse si reparamos en afirmaciones y comentarios dispersos en sus notas, cartas y ensayos. Podemos enterarnos de esto abordando su postura psicológica, en donde la atención selectiva juega un papel activo en la conformación de los fenómenos y, ligada al esfuerzo, es motivo de lo heroico (James [1890] 1945: 1045 ss.).³ Asimismo está presente en su combate filosófico a toda forma de determinismo –ya sea positivista o neohegeliano– que anula la posibilidad de la fuerza de voluntad y todo mundo moral posible (James [1897] 2009: 187-225; 301-307); desde las posibilidades que brinda la experiencia religiosa que “sanando” y “redimiendo” reunifica al sujeto y lo vigoriza (James [1902] 1986: 63-90); desde su “*voluntad* de creer” que de cara a hipótesis inverificables prefiere el salto, a la parálisis escéptica (James [1897] 2009); desde su combate al pensamiento decadentista europeo (Jatuff 2019) o desde la influencia que tienen en su medio la teoría de la evolución con su concepto de *lu-*

² El concepto en cuestión refiere a las posibilidades que el sujeto tiene en términos de energía para la acción y cómo y en qué circunstancia esta puede despertarse o incentivarse. Distintos trabajos abordan esta cuestión. Richard Shusterman (2012), por ejemplo, omite un texto fundamental de James para entender esta noción, *The Energies of Men* (1907). Esta omisión se puede salvar leyendo un artículo de Patrick K. Dooley (2001). Theodore Roosevelt (1858-1919) tiene un ensayo titulado *The Strenuous Life* (1899); para una comparación de ambos modos de abordar el concepto, así como para un acercamiento al ámbito cultural de donde emerge, véase Marcia J. Speziale (1980) y Ercole P. Colella (2016).

³ Salvo las ediciones en español consignadas, como en este caso, al final del trabajo, las demás traducciones nos pertenecen.

cha por la vida y las investigaciones sobre termodinámica y el modo en que se comporta la energía, etc.⁴ En todo caso, encontramos como lo dominante, tanto en la personalidad de James como en su ética, un tono serio y grave. Su optimismo está impregnado de esta seriedad y esta actitud combatiente que tiene como trasfondo tanto el pesimismo y la decadencia de fin de siglo, como su crisis patológica y existencial.

Entre 1867 y 1868, James pasa nueve meses en Alemania donde comienzan sus problemas de salud que son vividos como campo de experimentación moral y, aunque postrado, no se deja ganar por el pesimismo (Croce 2009). Esta actitud beligerante y compleja, es constitutiva de James.

Ramón del Castillo ha dado cuenta de la contradicción manifiesta en él entre la ética individualista de la autoafirmación de sí y la ética de la solidaridad, entre el héroe del *strenuous mood* y el demócrata. La moral se nutre, en este planteo, de las energías del yo interior. Desde ese lugar oscuro aparece la posibilidad de hacer la diferencia, pero no es del todo claro cómo integrar lo que proviene de estas fuentes a las necesidades sociales. En términos del estudioso español: “¿Cómo es posible tornar energías que se revelan a solas en fuerzas edificantes socialmente? ¿Cómo convertir la iluminación en ilustración, la chispa personal en alumbrado público?” (del Castillo 2006: 74).

⁴ El evolucionismo, así como las investigaciones en termodinámica brindaron un marco de comprensión general –en términos de fuerza, lucha, poder, energía– que atravesó la cultura de la época. James, al hablar de las energías morales del hombre, no es original, pero aporta nuevas herramientas conceptuales. Dos textos abordan el darwinismo y las investigaciones en termodinámica respectivamente (véanse Croce 1995 y Franzese 2008).

Para James las fuentes de la moral no parecen ser sociales, aunque sí sus efectos. El individuo excepcional hace de ejemplo que otros imitan, transformando poco a poco, con sus iniciativas, las prácticas sociales. En la contraposición entre la actitud *easy going* y el *strenuous mood* encontramos lo que divide las aguas entre una ética del cálculo racional, llanamente naturalista y una ética del vigor excepcional, que más allá de toda conveniencia personal e, ignorando todo dolor posible, busca realizar el bien que ya ha enraizado en el intelecto y a la voluntad.⁵ Frente a la razonable y adecuada ética naturalista, queda revelado todo lo desmesurado de la ética del vigor y sus grandes relieves. Sin embargo, esta última, que puede ser entendida como un brote tardo romántico de origen protestante tiene, asimismo por lo menos, otro elemento que podría también provenir del puritanismo, a saber, la medida. Cómo se relacionan en el individuo de James la perspectiva de los grandes relieves y del vigor desmedido proveniente de fuentes psicológicas oscuras con su aspecto medido y cristalino, que prefiere la sanidad y la santidad del lago suizo a la decadencia latina, es una cuestión por verse (James [1892] 1920: 326). Lo que sí parece claro es que el elemento medido de su ética vigorosa lo acompañó siempre en sus cavilaciones y que el asunto es más complejo que una simple dicotomía, ya que la perspectiva protestante, ligada a una demanda infinita que desborda lo natural, tiene en sí misma una seria sobriedad que nos es conocida.

⁵ La actitud *easy going* representa el talante frente al mundo y la vida que en la dinámica de la historia aparece como pasivo, preservando el *statu quo*. Pero solo se puede pensar aquí en pasividad si entendemos la contraposición con el *strenuous mood*. Frente a este, el trato relajado con la realidad y la ética naturalista, con su prudente economía de los placeres, resulta poca cosa. Solo un dejarse llevar.

A su vez, William James tuvo conciencia experiencial e intelectual de la descomposición. En septiembre del mismo año de nuestra carta sobre el cuadro, le dice a su padre que fantasea con suicidarse. Piensa en “la daga, la pistola y el frasco de veneno.” (James [1867] 1920: 95). No se ha determinado con precisión la fecha de su crisis relatada en su libro sobre las religiones, pero se estima que fue para esta época de violenta melancolía (Croce 2009). El párrafo en el que relata este episodio bajo la identidad de un señor francés es demasiado conocido como para ser citado una vez más. Es suficiente que sepamos que una de las variedades de la experiencia religiosas es la de este supuesto señor francés que después de haber presenciado una aparición sobrenatural de un “gato egipcio” o “momia peruana” sufre un estado de terror y desamparo del cual solo se puede recuperar recitando pasajes de la Biblia (James [1902] 1986: 77). Sabemos por él mismo que la experiencia del señor francés es la suya propia disfrazada: estos dibujos son de su pulso (figs. 1, 2 y 3).

Esta experiencia lo volvió sensible a toda desviación. Gran parte de su libro sobre las religiones trata de mentalidades “enfermas” y entre lo mejor de sus clases del periodo de 1890 encontramos sus comentarios a la teoría de los tipos humanos patológicos y degenerados y las Lowell Lectures de 1896 (Taylor 1983). Pensaba que no existía una línea precisa entre las mentes sanas y las enfermas, que todos tenemos un poco de las dos y estaba al tanto del valor de las investigaciones sobre lo que hoy en términos generales se entiende como lo inconsciente. En una carta a James Sully datada en marzo de 1901 afirma: “Creo seriamente que el problema general de lo subliminal, como lo plantea Myers, promete ser uno de los grandes problemas, posiblemente incluso el mayor problema de la psicología.” (James [1901] 1920: 140). Sin embargo, aunque vivió y exploró lo informe, esto no lo puso del

lado del decadentismo o del pesimismo. Por el contrario, enfrentó el pesimismo con firmeza, pero más aún el cinismo y el bajo fondo de la cultura *fin de siècle* con su constante *vanitas vanitatum, omnia vanitas* (James [1897] 2009: 214). En algún sentido, se salvaguardó manteniendo cierta soberanía sobre la descomposición, que generó la posibilidad del optimismo que lo caracteriza y que a muchos resulta *naïf*. Esta dimensión cristalina que predomina sobre la mezcla y el desborde es una de las fuerzas que constituyen la personalidad y la moral de James y en lo que sigue lo explicitaremos en su juventud.



Fig. 1: William James, *Gato egipcio o Momia peruana*.



Fig. 2: William James, sin título.



Fig. 3: William James, sin título.

2. LA POESÍA MORAL DE CORREGGIO

La carta ya mencionada de mayo del 1867, aparte de hablar del idioma alemán que está aprendiendo y de Goethe, Schiller y Lessing a quienes está leyendo, James dice algo relevante sobre el siguiente cuadro de Correggio (fig. 4).



Fig. 4: Antonio Allegri da Correggio, *Adoración de los Pastores (La Noche)*, 1522-1530. Dresde, Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos

Le gustaría que su hermano Henry estuviera ahí para ver las obras venecianas, sobre todo la *Adoración de los pastores*, que combina alegría y solemnidad (*gladness and solemnity*): “Siempre había tenido, no sé por qué, un prejuicio contra Correggio, sin embargo nunca vi antes una pintura que tan fácilmente respire tal poesía moral (*moral poetry*)” (James [1867] 1920: 90).

En el artículo *El filósofo moral y la vida moral* publicado por primera vez más de veinte años después de este periodo afirma que los tratados éticos, lejos de pretender ser “definitivos” y “científicos”, “deben aliarse con una literatura de naturaleza reconocidamente tentativa y sugestiva antes que dogmática”. Está pensando en “novelas”, “sermones”, “dramas profundos”, “tratado de filantropía” y “economía” (James [1897] 2009: 249). En la discusión social constante se está decidiendo “por la vida experimental, qué clase de conducta puede promover y preservar el máximo bien en este mundo” (James [1897] 2009: 246). Puede pensarse que, ya en este temprano periodo comienza a aparecer una cuestión que podríamos llamar metodológica, a saber, el material de la reflexión moral debe ser tomado de toda obra cultural relevante que sea sugestiva, como lo es para James el cuadro *La Noche* de Correggio. Además, dado que su primera vocación fue volverse él mismo un pintor, su comentario guarda especial importancia (Feinstein 1987: 130 ss.).

El motivo del cuadro es religioso-devocional, el joven James parece reorientar lo moral hacia lo religioso en un tiempo en el que ya habían aparecido varios intentos, y en distintas direcciones, de constitución de una ética autónoma. Además, en el mismo pasaje hay anteriormente una alusión a Victor Hugo. “Pero se puede tomar a Victor Hugo como la forma antitética de la combinación de alegría y solemnidad de esta pintura, su inocencia y profundi-

dad” (James [1867] 1920: 90). Con lo que la “poesía moral” queda definida por la “alegría” y la “solemnidad”, la “inocencia” y la “profundidad” de este cuadro que celebra la navidad cristiana en contra de la sensibilidad de Victor Hugo que cultivaría, diciéndolo con las palabras de Arnold Hauser, un “gigantismo pomposo”, “ruidoso” y “exuberante” (Hauser [1951] 1983: 379).

Tres preguntas surgen del breve comentario jamesiano *La Noche* de Dresden. ¿Puede ser interpretada como una pintura de contenido moral y el mismo Correggio, puede ser considerado un pintor moral? ¿Qué entiende James por su originario “prejuicio contra Correggio”? Y, finalmente: ¿Cómo es que la poesía moral de *La Noche* de Dresde se contrapone a Victor Hugo?

Intentaremos contestar estas preguntas a través de parte de la documentación relativa al contrato de encargo de la obra y de una recopilación de los juicios críticos sobre el artista italiano, con una atención particular a la literatura del siglo XIX. Explicaremos también las decisiones estéticas de Victor Hugo –y del romanticismo– que justificarían la contraposición expresada.

3. CONTEMPLACIÓN DE LA NOCHE

En su monografía sobre Correggio (1997), David Ekserdjian publica integralmente el contrato que el artista firma con el comitente Alberto Pratonieri en 1522. El documento consiste en un acuerdo para la ejecución de una *Natividad* conforme al boceto que Correggio presenta a Pratonieri. No se evidencian, sin embargo, observaciones particulares sobre significados o mensajes morales.

En esta nota escrita por mi mano Yo Alberto Pratonieri doy fe de prometerle al señor Antonio de Correggio, pintor independiente, doscientos ocho monedas viejas reggianas, y esto para el pago de una tabla que él me promete hacer en toda excelencia, en donde sea pintada la natividad de nuestro Señor con todas las figuras pertinentes según las medidas y el tamaño que contiene el dibujo que me ha presentado de su mano el mismo Antonio en Reggio [Emilia] el 14 de Octubre de 1522. (Ekserdjian 1997: 205)

La Natividad, un sujeto de por sí estático, es puesto en movimiento por Correggio gracias a su uso magistral del claroscuro en una escena de ambientación nocturna. Esta característica convirtió a la *Noche* de Dresden no solo en una de las obras peculiares del catálogo correghesco, sino también en una de las pinturas nocturnas más apreciadas e imitadas de todos los tiempos. La luz, que parece golpear las figuras casi materialmente, es el medio a través del cual el pintor renacentista evidencia una gama difusa de sentimientos y emociones, de los cuales James percibe alegría, solemnidad, inocencia y profundidad. Así describe el cuadro Giorgio Vasari en 1550:

Está en [...] Reggio [Emilia] una tabla pintada con una Natividad de Cristo, en la cual la luz que sale de Él alumbrá a los pastores y a las figuras que lo contemplan a su alrededor; y entre muchas consideraciones que se pueden hacer, hay una mujer que, queriendo mirar fijamente a Cristo y no pudiendo, sus ojos mortales soportar la luz de Su divinidad que con rayos parece golpear a las figuras, se pone la mano en frente de los ojos, y es expresada tan bien, que parece una maravilla. Hay un coro de Ángeles que cantan, que son tan bien ejecutados que parecen caídos del cielo más que hechos por la mano de un pintor (Vasari, *Vite*, IV: 53).

La descripción de Vasari es de gran importancia ya que es tan solo 16 años posterior a la muerte de Correggio. En ella el autor de *Le Vite*, “entre muchas consideraciones que se pueden hacer”, pone en evidencia dos elementos fundamentales del cuadro: la sabiduría técnica del pintor en la representación de la luz, que se nota particularmente en la reacción física y emotiva de la figura femenina a la derecha de la Virgen, por un lado; la maestría en la representación del coro de ángeles que sobrevuela el evento sagrado, “que parecen caídos del cielo”, por el otro.

Una lectura moral de la obra de Correggio surge, en tanto, en el curso del siglo XVII, a medida que su estilo se va identificando progresivamente con el concepto clásico de *gracia*. Alessandro Tassoni, por ejemplo, hablando sobre los rostros de las Vírgenes de Correggio, sostiene que enseñan “humildad y castidad juntos con una extrema gracia y belleza” (Tassoni, 1627: 633. Traducción nuestra). Giulio Ottonelli y Pietro Da Cortona, en *Trattato della Pittura* (1652), describen una *Virgen con el Niño*, en la cual Jesús, sentado en brazos de la madre, se gira “con bellísima gracia”. En el mismo párrafo exhortan a los artistas a imitar “este gran hombre; y si tiene[n] la costumbre de crear imágenes poco modestas, la modere[n] y la venza[n]” (Ottonelli y Da Cortona 1652: 155-156).

También en época neoclásica el pintor y crítico alemán Anton Rafael Mengs refuerza ulteriormente la identificación entre Correggio y la gracia, reformulando algunos límites de la antigua concepción vasariana, particularmente los de la carencia en el dibujo y de la dimensión meramente provincial de la obra correghesca (Mengs 1797: 119; 324). Según Claudio Franzoni esta particular concepción de gracia, común en los escritos de los siglos XVII y XVIII, trasciende el plano meramente estético e inter-

viene en lo moral y comportamental. Citamos *in extenso* las agudas consideraciones del historiador del arte italiano:

La oscilación entre el plano meramente artístico y el biográfico, que a menudo se advierte en los discursos sobre Correggio, tal vez no es nada más que la otra cara del desplazamiento frecuente desde el plano estético al moral [...] La gracia es un concepto de por sí ambiguo [...] Si la belleza es, antes que todo, una cuestión de proporciones y entonces de relaciones matemáticas, la gracia es una cuestión de movimiento, de cualidad y forma del cuerpo que actúa en el espacio; en este sentido es una cuestión, por así decirlo, pre-artística, porque interviene en la esfera del comportamiento [...] Pasa entonces que, mientras criterios como la calidad del dibujo permiten al discurso crítico de quedar dentro del pensamiento y de la actividad artística, el de la gracia sugiere inevitablemente planos externos a este perímetro: la gracia artística lleva consigo [...] los valores que la gracia comportamental ha eventualmente asumido sobre sí. *Esto explica cómo el reconocimiento indiscutible de la gracia en Correggio abre lentamente el camino hacia apreciaciones de carácter moral* (Franzoni 2016: 43-44, la cursiva es nuestra).

Para Franzoni, entonces, los juicios morales sobre la obra de Correggio han sido alimentados por dos factores entre ellos comunicantes y dependientes: el aspecto más específicamente técnico de su pintura y el aspecto comportamental, más vinculado con su biografía y su conducta de vida. En otras palabras, ha existido, en los juicios sobre el artista, una relación estrecha entre el Correggio pintor y el Correggio hombre.⁶

⁶ Esta interrelación entre lo artístico y lo biográfico ha sido evidenciada, entre otros, por Mariana Van Rensselaer. La crítica norteamericana considera el “temperamento” del artista como la calidad más importante e indispensable a la

Sin embargo, el panorama cambia a medida que nos adentramos en el siglo XIX, cuando las preferencias de artistas y críticos avanzan hacia el arte de los primitivos. Es particularmente en Inglaterra, que la crítica se aleja de la identificación neoclásica entre Correggio y la gracia, hasta llegar, en algunos casos, a la hostilidad en contra del artista.

En las *Lectures* de Henry Fuseli (1801), en efecto, la gracia inocente y la pureza que Mengs reconocía en Correggio dejan progresivamente lugar a la sensualidad personificada (Fuseli, 1801: 67). En el catálogo de una muestra de William Blake de 1809, el pintor emiliano es un demonio delicado y afeminado (Franzoni 2016: 44).

El supuesto estilo afeminado de Correggio vuelve pocos años más tarde en el ensayo *On Gusto* de William Hazlitt (1816), contra-puesto al estilo vigoroso de Miguel Ángel. El pintor y crítico inglés sostiene: “las formas de Miguel Ángel son llenas de gusto [...] Es todo lo contrario de Correggio, que es afeminado” (Hazlitt [1816] 1987: 97).

En el curso del siglo XIX se hace también un uso frecuente del neologismo “*correggiosity of Correggio*”, que aparece por primera

hora de expresar un juicio crítico sobre sus obras: “Los escritores franceses ocasionalmente usan la palabra «temperamento» en una manera que expresa esa cualidad a la que me refiero [...] el temperamento es una especie de atmósfera individual y peculiar que impregna todos los aspectos de la vida, mental, moral, física y emocional [...] Y el crítico [...] admitirá que en ninguna pintura [el temperamento] está tan vivamente encarnado, tan apasionadamente penetrante, como en la de Correggio [...] [E]s esto lo que nos impresiona primero, lo que nos produce el efecto más fuerte, y permanece en nuestras mentes. Esto hace que sus imágenes sean tan amadas o tan rechazadas” (Van Rensselaer 1881: 233-234, la traducción es nuestra).

vez en la novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne. La intención original del escritor irlandés era la de hacer una sátira de la crítica contemporánea, particularmente de los escritos sobre pintura de Joshua Reynolds. Sin embargo, el término “*correggiosity*” entró en el vocabulario común de la crítica oficial en el siglo XIX, aludiendo al estilo del pintor, con interpretaciones que se enriquecen cada vez de nuevos significados morales. John Addington Symonds, contemporáneo de James, ofrece al respecto la explicación más tajante del término:

¿Qué es, entonces la *Correggiosity* de Correggio? En otras palabras ¿Cuál es la característica que, procediendo de la personalidad del artista, afecta a todo su trabajo? [...] La primera cosa que nos asombra del arte de Correggio es que ha logrado una representación realista de puras irrealidades [...] Correggio concibe el universo bajo el único estado de ánimo del goce sensual: su mundo es bañado de luz lujuriosa; sus habitantes no representan nada, más allá de una voluptuosidad blanda. No tiene dominio de la tragedia y entra muy poco en ella. (Symonds 1874: 271-272, la traducción es nuestra).

El retrato que nos ofrece Symonds no se aleja de las interpretaciones de la crítica anglosajona de principios del siglo XIX. Correggio es un pintor *blando, sensual, poco profundo*, incapaz de competir con los grandes nombres del arte renacentista en la representación de temas de gran intensidad emotiva y espiritual.⁷

⁷ Para Symonds, Da Vinci pintaba almas antes que cuerpos, el ideal de Miguel Ángel era sublime “como una flor sobre un árbol fuerte y áspero”, la pintura de Rafael unía belleza y bondad, mientras que Correggio se conformaba simplemente con cuerpos “delicados y deseables” (Symonds 1874: 273). Todas las oraciones entre comillas son traducciones nuestras.

Sobre la moralidad de la pintura de Correggio el crítico inglés sostiene:

El mundo moral y religioso no existe para Correggio. Su arte era solo una forma de ver la belleza carnal en un sueño que no tiene relación con la realidad [...] *La lascivia inocente, inconsciente del pecado; inmoral, incapaz de cualquier intención seria, es la calidad que prevalece en todo lo que ha pintado* (Symonds 1874: 276-278, la traducción y la cursiva son nuestras).⁸

En una misma dirección va Jacob Burckhardt. El testimonio que el ilustre historiador suizo expresa sobre el arte de Correggio no se aparta de las demás opiniones del siglo XIX, aunque el intelectual de Basilea las expone en términos menos rudos que los de los críticos británicos.⁹

⁸ Bernard Berenson vuelve sobre el tema de la “*Correggiosity*” de Correggio en un ensayo publicado originalmente en 1892. El *connoisseur* norteamericano, hablando sobre la *Noche* de Dresden reconoce la intensa humanidad terrenal que emana del cuadro. “La Virgen es en primer lugar una joven madre, el Niño es un mero infante, los Pastores no son que pastores” (Berenson [1892] 1903: 24, la traducción es nuestra). Para Berenson Correggio es un pintor “más sensible que vigoroso – [más] lírico que épico” (26, la traducción es nuestra). Señalamos el testimonio de Berenson, aunque llegue décadas después del comentario de James, por dos motivos. En primer lugar, porque sus juicios sobre Correggio, por lo menos en esa fecha, están aún influenciados por la lectura de Symonds (Johnston, 2016); en segundo lugar, porque Berenson fue alumno de James en Harvard y fue profundamente influido por la psicología del pragmatista clásico a lo largo de toda su carrera (Samuels 1981).

⁹ En una carta que el filósofo norteamericano escribe a su hermana desde Florencia en noviembre de 1873 declara, sin mucho entusiasmo, que estuvo leyendo *Renaissance in Italy* (1860) de Burckhardt. Sin embargo, esta afirmación es posterior al encuentro con el cuadro de Dresden (James [1873] 1920: 176).

En su obra más conocida, *El cicerone* (1855), Burckhardt reconoce que “hay temperamentos que rechazan [a Correggio] en absoluto y se creen con derecho a odiarle” (Burckhardt [1855] 1953: 238) Su pintura es un medio “de representar la vida del modo más sensiblemente agradable y más convincente posible,” para ello estaba enormemente dotado. En cuanto a la moralidad de Correggio sostiene:

Pero en la pintura superior no exigimos lo real, sino lo verdadero. Nos acercamos a ella con el corazón abierto, y queremos que nos recuerde solo lo mejor de lo que hay en nosotros, cuya expresión animada esperamos de ella. Correggio no ofrece esto; por ello la vista de sus obras se convierte en una protesta continua; siente uno la tentación de decirse: “Como artista, habrías podido concebir todo esto de un modo más elevado”. *Falta en él en absoluto lo moralmente elevado*; si estas figuras adquiriesen vida. ¿Qué tendríamos en ella? ¿Cuál es el tipo de manifestación de vida que les adjudicaríamos preferentemente? (Burckhardt [1855] 1953: 293)

Pero quizás entre todas las valoraciones críticas del siglo XIX que comparten el “prejuicio” moral sobre Correggio, habría que prestar especial atención a la de John Ruskin que fue el crítico más destacado del mundo anglosajón de la época victoriana y del cual James poseía en su biblioteca algunos volúmenes.¹⁰ En *Lectures on Architecture and Painting* (1853) Ruskin pone a Correggio entre los “maestros del color” (Tintoretto, Veronese y Tiziano), pero afirma que en comparación con la pintura religiosa/devocional de algunos maestros del 1400 carecen de rigor

¹⁰ James poseía tres libros de Ruskin en su biblioteca: *The Elements of Drawing* (edición de 1904), *Sesame and Lilies* (edición de 1865) y *The Stones of Venice* (edición de 1904). Véase Kowalski 2014: 264.

moral. La devoción de los primitivos atraviesa su ser por completo y los hace “serios y meditabundos” (*serious and thoughtful*) mientras que Tiziano y Correggio se abandonan a un sensualismo mitológico (Ruskin [1853] 1902:199). Para dar cuenta de esta lascividad usa como ejemplo el siguiente cuadro conocido como *Jupiter y Antiope* (1524-25) de Correggio (fig. 5), cuyo motivo sensual y voyerista es evidente.



Fig. 5: Correggio, *Venus y Amor espiados por un sátiro (Júpiter y Antíope)*, 1524-25. París, Museo del Louvre.

Más adelante en el texto, el crítico londinense sostiene: “Si no me dejan llamar a un tipo de trabajo cristiano y al otro anticristiano, al menos me dejen llamar al primero, moral y al otro, inmoral;

eso es todo cuanto exijo que se admita” (Ruskin [1853] 1902: 132, la traducción es nuestra).

En la misma dirección, en su obra *Lectures on Arts* (1870) cita con aprobación a Carlyle quien, en *Frederick the Great* (1858), se lamenta de que en las galerías de Berlín se encuentren

patas de cabra, *El toro* de Europa, *La loba* de Rómulo y la *Correggiosity* de Correggio, y no contienen, por ejemplo, ningún retrato de Federico el Grande. No se encuentra semejanza o cercanía alguna a la noble serie de realidades humanas o a cualquier parte de ellas que hayan surgido, no del cerebro ocioso de un soñador *dilettante*, sino de la cabeza de Dios Todopoderoso. (Ruskin [1870] 1904: 132)

En las galerías abundan obras de contenido mitológico que a estos críticos les resultan inmorales y alejadas de los grandes relieves humanos. Otra vez encontramos la expresión *Correggiosity* de Correggio.

Recapitulando, en los documentos históricos nada se observa sobre mensaje moral alguno, al parecer no habría un significado moral escondido detrás de la estupenda imagen devocional de la *Noche* de Dresden. Sin embargo, las cualidades que James encuentra en la obra (alegría, solemnidad, inocencia, profundidad), pertenecen más al vocabulario de la crítica clasicista de los siglos XVII y XVIII que a la cultura del siglo XIX, en donde Correggio, cuando no es descrito como un pintor demoníaco, lascivo y voluptuoso es, sin embargo, un artista poco elevado moralmente.

La cuestión sobre el origen y el significado del prejuicio del filósofo contra Correggio se nutre de las consideraciones precedentes. Hemos visto que, en la cultura del siglo XIX, era considerado

un pintor lascivo, puramente sensual, poco profundo y afeminado. La aversión original de James contra Correggio se inscribe en un cuadro común a buena parte de la cultura europea del siglo XIX, una cultura que James conoce y vive intensamente.

El breve comentario del filósofo neoyorkino sobre la pintura de Correggio nos muestra claramente que la visión del cuadro constituye un hito en su concepción del artista. “La protestación” que James tenía sobre Correggio, y que debió basarse en algunas de las lecturas de la crítica propia del siglo XIX, se desvanece ante la contemplación de la *Noche*.

4. VICTOR HUGO: AUTOAFIRMACIÓN, MEZCLA Y DESMESURA

Una forma posible de abordar la contraposición que hace James con Victor Hugo es situarla en las coordenadas de la difundida oposición entre lo clásico y lo romántico, teniendo en vista que, en términos generales, el Renacimiento fue un movimiento que recuperó lo clásico.

En 1814, Custine escribe a su madre diciéndole que en Alemania lo romántico y lo clásico son denominaciones que enuncian “dos partidos que pronto dividirán al género humano” (Thibaudet 1945: 110). Stendhal, en *Le Globe*, afirma que ve en el romanticismo contemporáneo “el derecho y el deber” de una generación de “expresar una sensibilidad nueva mediante una forma de arte nueva” (Thibaudet 1945: 111). Esta nueva sensibilidad encuentra en lo clásico y en la recuperación de los cánones clásicos su oposición. Los dos términos (romántico y clásico) no llegan a la gran existencia literaria sino el día en que se vuelven adversarios.

Lo que define lo romántico es difícil de exponer en unas pocas palabras y, a la vez, es vital para comprender la oposición establecida. La cristalización del romanticismo francés se da alrededor de Victor Hugo, con la publicación de su *Cromwell* (1827) en donde expone claramente su credo estético. El conjunto de consignas clásicas, afirma Hugo, sigue la medida y la forma y algún predominio de lo objetivo. Estas características tuvieron su época y su razón de ser pero devinieron convenciones formales que no reflejan la nueva realidad ni expresan la nueva sensibilidad en donde la contradicción, la mezcla y la descomposición superan expresivamente a la antigua *ratio*.

En el prólogo a dicha obra, Hugo afirma que lo clásico vinculado en su origen al politeísmo, la filosofía antigua y la épica “sólo había estudiado la naturaleza por una sola cara, rechazando sin compasión de los dominios del arte todo lo que en el mundo, sometido a su imitación, no se relacionase con cierto tipo de lo bello”. Esto tuvo su magnificencia pero “le sucedió lo que le sucede a todo lo que es sistemático; en sus últimos tiempos degeneró falso, mezquino y convencional.” (Hugo [1827]:1837 XVII).

Por el contrario con el advenimiento de la nueva religión, el ser humano se vuelve testigo de las terribles incidencias del cambio de época implicado en el establecimiento de la “sociedad cristiana”:

El hombre, replegándose en sí mismo al presenciar tan enormes vicisitudes, comenzó a compadecer a la humanidad y a comprender las amargas irrisiones de la vida. De este sentimiento, que condujo a la desesperación a Catón el pagano, el cristianismo hizo nacer la melancolía [...] Al mismo tiempo nacieron el espíritu de examen y de curiosidad, porque las grandes catástrofes eran al mismo tiem-

po, grandes espectáculos de dolores y peripecias. (Hugo [1827] 1837: XVI).

El genio romántico (de la melancolía y la meditación) afirma, está emparentado con San Agustín, quien es un momento clave a la hora de comprender la emergencia de la interioridad en constante tensión. En esta línea aparece la mezcla contradictoria en donde, como en la naturaleza misma, lo peor y lo mejor juegan roles de un mismo relieve. En el prólogo nombrado se afirma que a una sociedad nueva le corresponde una poesía nueva, esta, a diferencia de la anterior, encuentra la verdad al reflejar no sólo lo bello y su pura forma, sino también lo feo que sin duda forma parte del mundo. El nuevo arte presenta la mezcla de lo bueno y lo malo, dando lugar a matices que antes quedaban por fuera del arte. Ahora en cambio se puede dar cuenta a la vez de “Lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu.” (Hugo [1827] 1837: XVII).

La uniforme sencillez del genio antiguo, tan medida y cristalina, se muestra como lo radicalmente opuesto a este nuevo arte donde lo deforme y lo horrible y lo cómico y lo jocoso se contrastan mutuamente generando una nueva verdad. Esta mezcla es lo que permite veracidad en la construcción de los caracteres psicológicos. Hugo se pregunta quién es Cromwell:

un ser complejo, heterogéneo, múltiple, compuesto de elementos contradictorios, bueno y malo, lleno de genio y de pequeñez [...] regicida, que humillaba a los embajadores de los reyes y al que torturaba su hija; austero y sombrío en sus costumbres; que escribía malos versos; que era sobrio, sencillo y frugal; soldado grosero y político sutil; hábil en las argucias teológicas; orador pesado, difuso y oscuro, pero que sabía hablar al alma a los que quería se-

ducir; hipócrita y fanático; visionario dominado por fantasmas desde la niñez; que creía en los astrólogos y los proscibía; excesivamente desconfiado, siempre amenazador y rara vez sanguinario; rígido observador de las prescripciones puritanas; brusco y desdenoso con sus familiares, acariciando a los sectarios que temía, engañando sus remordimientos con sutilezas; grotesco y sublime; en una palabra, siendo uno de esos hombres cuadrados por la base, como los llama Napoleón. (Hugo [1827] 1837: LXVI)

En esta penetración psicológica podemos encontrar la profundidad del poeta que no solo vio su obra como fenómeno artístico sino que creyó que quienes lo leyeron profundizarían en su comprensión de la naturaleza y de la vida, mejorarían su conducta cívica y su adivinación del arcano infinito. En una carta a Alphonse de Lamartine, datada al 24 de junio de 1862, el autor de *Los miserables* explícita, en tono enfático, la motivación que lo empujó a escribir su obra; reproducimos parte de la carta:

Mi ilustre amigo: Si lo radical es lo ideal, sí, yo soy radical. Sí, desde todos los puntos de vista, entiendo, quiero y apelo a lo mejor; lo mejor, a pesar de lo que dice el proverbio, no es el enemigo de lo bueno, puesto que esto vendría a decir: lo mejor es amigo del mal [...] Sí, yo combato el cura que vende mentira y el juez que imparte injusticia [...] Sí, mientras que se le permita al hombre querer, yo quiero destruir la fatalidad humana; condeno la esclavitud, destierro la miseria, enseño la ignorancia, trato la enfermedad, ilumino la noche, odio el odio. Este soy yo, y esta es la razón por la que he escrito *Los miserables*. En mi pensamiento, *Los miserables* no es más que un libro que tiene

por cimiento la fraternidad y por cima, el progreso (Hugo 1862).¹¹

Hugo entendía su obra de muchas maneras, una de ellas, moral. La contraposición es entre tonos. Para comprender el propio del romanticismo podemos recurrir a un contemporáneo de James que se ocupó del movimiento en el contexto de transición de fin de siglo, el intelectual francés Paul Bourget. Este novelista y crítico de gran difusión, amigo de Henry James, que nuestro filósofo lee luego de la fecha de la carta que estamos trabajando— en sus *Essais de critique contemporaine* (1883), dedicado a la *psychologie* de autores y obras francesas entendidos como signos o síntomas de la descomposición de las formas de la cultura, es quien acuña el concepto de *décadence*. Con clara conciencia de la crisis de *fin de siècle*, bucea en el romanticismo con algún detalle. La definición es difícil y cambiante, ya que para su época, y por la repetición de algunas de sus características, el romanticismo se ha vuelto sinónimo de convencionalismo, pero significó, en su pináculo, además de una transformación literaria llena de voluptuosidad y metáforas truculentas, “el sueño de una existencia a la vez arbitrario y exaltado y, sobre todo, sublime” (Bourget [1883] 2008: 182). Esta existencia no podía llevarse a cabo en el seno de la mediocre vida burguesa. El odio a ella dio lugar al exotismo literario que creó los paisajes más bizarros. Las guerras de la Revolución y del Imperio han llevado a los franceses, según Bourget, a viajar mucho, a conocer otros países y otras lenguas. De esta experiencia multiplicada, surgirá más tarde el espíritu

¹¹ Narciso Gay, de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, apenas un año después de la aparición de *Los Miserables*, dedicó un voluminoso panfleto a combatirla por ser: “Una novela inmoral, una novela socialista, una novela anárquica, un formidable y calumnioso libelo contra la sociedad” (Gay 1863: 257).

crítico del XIX. Según el escritor francés, “una verdad emerge, todavía confusa y oscura, pero ya perceptible, la de que hay muchos modos legítimos, aun cuando *contradictorios* entre sí, de soñar el sueño de la vida. El romanticismo es la primera intuición de esta verdad” (Bourget [1883] 2008:184, la cursiva es nuestra).

Las culturas lejanas y contradictorias querían ser penetradas por el ánimo romántico, no para conocerlas, sino para vivirlas desde la propia sensibilidad del yo, así ensanchado e ineludible. Y así como el exotismo fue una característica clave, también lo fue “la infinita necesidad de sensaciones intensas.” (Bourget [1883] 2008: 185). La detonación de cañones de la revolución y el Imperio, continua Bourget, “no se limitaron a matar a los invasores de la patria: al anunciar el fin de una sociedad, anunciaron el fin de una sensibilidad” (Bourget [1883] 2008: 186).

El heroísmo y las tragedias reales transformaron de tal modo la sensibilidad que las correctas invenciones de la época clásica y la literatura de salón, ya no decían nada. Allí donde estaba la forma y la medida, ahora encontramos la pasión. “El ideal romántico no sólo presupone un trasfondo complejo y contradictorio, sino que exigía la presencia, recortada contra dicho trasfondo, de almas siempre en tensión, almas excesivas y capaces de renovar constantemente las propias emociones” (Bourget [1883] 2008: 184).

El romanticismo es, de acuerdo al análisis de Bourget, un nuevo modo de hacer arte estrictamente vinculado a una reordenación de la sensibilidad que tiene su anclaje en condiciones históricas y que pone el acento en un “yo” cuyas afecciones exaltadas y en

constante tensión se mantiene intenso renovando sus emociones en el seno de la más animosa contradicción.¹²

Con lo explicitado se puede resolver que tanto el romanticismo como Hugo abordaron desde una sensibilidad nueva asuntos de la vida y del mundo, profundamente complejos y contradictorios que legítimamente pueden entenderse como morales. La contraposición se daría entre el brillo suavemente contenido del cuadro renacentista y la desmesurada mezcla de la estética romántica. Esto nos ilustra acerca de cómo entiende lo moral James en este momento de su vida, a saber, como una constitución solemne y mesurada. Repetimos, este tono moral lo acompañará toda su vida.

5. CONCLUSIONES

De acuerdo a los documentos históricos, *La Natividad* de Dresde no parece haber sido concebida para brindar un mensaje moral. Sin embargo, tanto en la crítica clasicista de los siglos XVII y XVIII como en la propia de la cultura del siglo XIX se hace foco, aunque con valoraciones muy diferentes, en la moralidad de Correggio. En esta línea James no es una excepción. Su postura cercana a la crítica clasicista nace, según sus propias palabras, de la contem-

¹² Según Vargas Llosas, el personaje principal de *Los miserables* es Victor Hugo: “ese narrador lenguaraz que está continuamente asomando entre sus criaturas y el lector. Presencia constante, abrumadora, a cada paso interrumpe el relato para opinar [...] Lo que en su origen era una historia más o menos compacta [...] se convierte, doce años después, en una selva: a la historia central se injertan otras, independientes o parásitas, y múltiples digresiones filosóficas, sociales y religiosas. Este crecimiento es a ratos desproporcionado, anárquico; entre tantas idas y venidas el hilo de la acción por momentos se extravía y la atención del lector se diluye a veces por la abundancia de comentarios [...] El eje en el que se apoya y gira esta *desmesurada* narración es el narrador, tan *desmesurado* como ella (Vargas Llosas 2004: 23; la cursiva es nuestra).

plación del cuadro¹³ y revela un modo de entender lo moral como constitución solemne y mensurada. La tonalidad moral que James encuentra en *La noche* de Correggio quizá se explique porque haya advertido características que por su sensibilidad y aun su experiencia, el pensador podría valorar como elementos de contención, elementos serenos y alegres, ajenos a los raptos hacia dimensiones informes y contrarios a sus fantasías de suicidio y visiones trastornantes. Tal vez pueda entenderse dicho semblante moral como ese rasgo de la vida que prometía formas de solaz, como un bálsamo o elemento ordenador de una existencia que no dejaba de ser vulnerable a momentos de desmesura y a elementos de disgregación.

Dos puntos son relevantes, el primero es que este modo de comprender lo moral nos devuelve un dato clave sobre la personalidad y el pensamiento del joven filósofo que estimamos, como ya dijimos, va a tener persistencia en su obra madura haciendo parte del concepto de *strenuous mood*. El individuo excepcional – punta de lanza y dirección ejemplar en la transformación de la sociedad civil o profeta interior con dimensiones volcánicas que transforman la religión– extraería sus energías de un fondo su-

¹³ También debe tenerse en cuenta que en la biblioteca de James encontramos la autobiografía (1844) del poeta y dramaturgo danés Adam Gottlob Oehenschläger (1779-1850), cuya obra más famosa es la tragedia *Correggio*, inspirada en la vida del artista italiano (1811). (Sobre la biblioteca de James véase Kowalski 2014: 223). En su autobiografía el autor danés habla difusamente del drama *Correggio*, subrayando su intención de representar una tragedia de contenido moral: “había leído en Vasari las anécdotas sobre la muerte de Correggio, y nació en mí el deseo de representar una vida de artista, oprimida pero grande, en las más importantes relaciones morales” (Oberholzer 1969: 55). En la obra del dramaturgo danés, Correggio es un artista alegre, productivo, de buen corazón, contrapuesto nuevamente a Miguel Ángel, que representa el prototipo del artista arrogante y petulante. Véase Foglia 2009: 81-89.

bliminal opaco y pre-comunitario, en este sentido es siempre, un tanto monstruoso. Sin embargo, su actitud enérgica, de tensión – contraria a la actitud *easy going*– se encuentra signada por un tono serio y solemne cuya firmeza se empuña para dar batalla a la descomposición personal y finisecular estadounidense y europea.

Lo solemne y mesurado frente a Víctor Hugo es una contraposición de tonos morales. La cuestión se hace más evidente cuando uno lee *Los miserables* que entre muchas complejidades más, es la historia del ex presidiario Jean Valjean que, ganado para el bien por la bondad del obispo Myriel, se redime y eleva en la escala moral a alturas inesperadas. Con lo cual, la poesía moral que respira el cuadro de Correggio y que es antitética de la sensibilidad de Hugo, es la poesía de la medida. Insistimos una vez más, esta apuesta “apolínea” del joven James tiene una clara persistencia en su posición ética general. En el temprano momento del que nos ocupamos hemos mostrado cómo se insinúan tensiones que exigen una atención escrupulosa y vital, los elementos de orden y de disolución aparecen como motivo de una reflexión ético-estética en relación con las coordenadas de su época y su inclinación es desde estos momentos cercana a la medida clásica. Cuando James ya no sea un joven, la tensión no desaparecerá, sus esbozos más ricos, seguirán enfrentando un mundo que está muriendo y otro, que no termina de nacer.

REFERENCIAS

- BERENSON, Bernard (1903), *The Study and Criticism of Italian Art* (Londres: George Bell and Sons).
- BOURGET, Paul (2008), *Baudelaire y otros escritos críticos*, trad. de Sergio Sánchez (Córdoba: El Copista).

- BROMWICH, David (ed.) (1987), *Romantic Critical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).
- BURCKHARDT, Jacob [1855] (1953), *El cicerone. Volume 2: Pintura*, trad. de Claudio Matons Rossi (Barcelona: Iberia).
- COLELLA, Ercole P. (2016), "The Geography of Strenuousness: America In William James's Narrative of Moral Energy", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 52,1: 93-113.
- CROCE, Paul J. (1995), *Science and Religion in the Era of William James: Volume 1, Eclipse of Certainty, 1820-1880* (Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press).
- ____ (2009), "A Mannered Memory and Teachable Moment: William James and the French Correspondent in the Varietes", *William James Studies*, 4: 36-69.
- DEL CASTILLO, Ramón (2006), "Una serena desesperación: la ética individualista de William James", *Diánoia*, 51, 57: 65-78.
- DOOLEY, Patrick K. (2001), "The Strenuous Mood": William James' 'Energies in Men' and Jack London's "The Sea-Wolf"', *American Literary Realism*, 34, 1: 18-28.
- EKSERDJIAN, David (1997), *Correggio*, trad. de Silvia Adani (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale).
- FEINSTEIN, Howard M. (1987), *La formación de William James*, trad. de Jorge Platigorsky (Buenos Aires: Paidós).
- FOGLIA, Bruno (2009), *Michelangelo nel teatro* (Nápoles: Vivarium).
- FRANZESE, Sergio (2008), *The Ethics of Energy: William James's Moral Philosophy in Focus* (Frankfurt: Ontos Verlag).
- FRANZONI, Claudio (2016), "'Correggiescity': appunti sulla ricezione di Correggio tra Seicento e primo Ottocento", *Taccuini d'arte*, 9: 39-37.
- FUSELI, Henry (1801), *Lectures on Painting Delivered at the Royal Academy* (Londres: J. Johnson).
- GAY, Narciso (1863), *Los Miserables de Victor Hugo ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social* (Madrid: Librería Española; Barcelona: Librería del Plus Ultra).
- HAUSER, Arnold [1951] (1983), *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 2, trad. de Antonio Tovar y Feliciano Varas-Reyes (Barcelona: Labor).
- HAZLITT, William (1816), "On Gusto", en Bromwich (1987: 96-98).
- HUGO, Victor [1827] (1837), *Cromwell* (Bruselas: Meline, Cans et Comp).
- ____ (1862), *Carta de Victor Hugo a Alphonse de Lamartine*, 24 de junio [a41 n°36] <<http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/es/obra/carta-alphonse-de-lamartine>> [Último acceso 20/08/2018].
- ____ [1862] (1867), *Les misérables* (Paris: J. Hetzel et A. Lacroix).
- JAMES, William. [1890] (1945), *Principios de psicología* (Buenos Aires: GLEM).
- ____ [1897] (2009), *La voluntad de creer y otros ensayos de filosofía popular*, trad. de Ramón Vilá Vernis (Barcelona: Marbot).
- ____ [1902] (1986), *Las variedades de la experiencia religiosa*, trad. de José Francisco Yvars (Barcelona: Península).
- ____ [1907] (1914), *The Energies of Men* (Nueva York: Moffat, Yard and Company).
- ____ (1920), *The Letters of William James*, ed. de Henry James Jr. (Boston: The Atlantic Monthly Press).
- JATUFF, José. (2019), "All is not Vanity: William James versus Ernest Renan", *Cognitio* (en prensa).
- JOHNSTON, Tiffany L. (2016), "The Correggiosity of Correggio: on the Origin of Berensonian Connoisseurship", *I Tatti*, 19, 2: 385-425.
- KOWALSKI, Philip J. (2014), *A Guide to William James's Reading*. <<http://williamjamesstudies.org/guide-to-william-james-reading/>>. [Último acceso 22/08/2018].
- MENGES, Anton R. (1797), *Obras de D. Antonio Rafael Menges primer pintor de Cámara del Rey*, ed. de José Nicolás de Azara (Madrid: Imprenta Real).
- OBERHOLZER, Niklaus (1969), *Das Michelangelo-Bild in der deutschen Literatur* (Freiburg: Universitätsverlag).
- OTTONELLI, Giulio y DA CORTONA, Pietro (1652), *Trattato della pittura, e scultura, uso et abuso loro* (Florencia: Stamperia Bonardi).

- ROOSEVELT, Theodore (1899) [1906], *The Strenuous Life: Essays and Addresses* (Nueva York: Charles Scribner's Sons).
- RUSKIN, John [1853] (1902), *Lectures on Architecture and Painting* (Londres: George Allen).
- [1870] (1904), *Lectures on Art* (Londres: George Allen).
- SAMUELS, Ernest (1981), *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur* (Cambridge y Londres: Harvard University Press).
- SHUSTERMAN, Richard (2012), "Thought in the Strenuous Mood: Pragmatism as a Philosophy of Feeling", *New Literary History*, 43, 3: 433-454.
- SPEZIALE, Marcia J. (1980), "Oliver Wendell Holmes Jr., William James, Theodore Roosevelt, and the Strenuous Life", *Connecticut Law Review*, 13: 663-706.
- STERNE, Laurence [1759] (1975), *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de José Antonio López (Madrid: Ediciones del Centro).
- SYMONDS, John A. (1874), *Sketches in Italy and Greece* (London: Smith, Elder & Co).
- TASSONI, Alessandro (1627), *Dieci libri di pensieri diversi* (Venecia: Marc'Antonio Brogiolo).
- TAYLOR, Eugene (1983), *William James on Exceptional Mental States. The 1896 Lowell Lectures* (United States of America: Charles Scribner's Son).
- THIBAUDET, Albert (1945), *Historia de la literatura francesa desde 1789 hasta nuestros días*, trad. de Luis Echávarri (Buenos Aires: Losada).
- VAN RENSSLAER, Mariana G. (1881), "Correggio: Second and Concluding Article", *The American Art Review*, 2, 12: 233-238.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004), *La tentación de lo imposible* (Madrid: Punto de Lectura).
- VASARI, Giorgio (1550). *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori, architettori. Libro IV*. <<http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>>. [Último acceso 15/08/2018].

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Sandra Szir y María Amalia García (eds.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina – Siglo XX*. Buenos Aires: Eduntref, 2017, 339 páginas.

Desde que Pierre Nora propuso la noción de ego-historia, los historiadores se vieron confrontados a la posibilidad de que su condición de sujetos narradores no sólo se construya desde el impacto que los hechos históricos provocan en ellos, sino también desde la conciencia encarnada de cómo son parte de una trama discursiva entre las narrativas pre-existentes y futuras de su disciplina.

Así, recordando a Nora, es que una manera sintética de caracterizar el libro editado por nuestras colegas trasandinas Sandra Szir y María Amalia García sería entenderlo como una caja de herramientas para una ego-historia de la historiografía del arte Argentino, con la cual interpelan al lector a reconocerse en el espejo de lo que han hecho otros, apelando a un sentido de comunidad en una disciplina que por nuestra región latinoamericana ha padecido de un complejo de invisibilidad epistémico.

Efectivamente, desde que Udo Kultermann dejó fuera a los historiadores del arte latinoamericanos de su conocido texto canónico, donde instaló su axioma de que el protagonista de la historia del arte es el historiador del arte, quedamos como un fragmento periférico y colonizado del curso general de la historia del arte universal.

Si bien ello fue hace más de cincuenta años, durante ese lapso de tiempo podemos reconocer que el trabajo de aumentar en cantidad y calidad la masa crítica de la disciplina en nuestra región ha sido en buena parte responsabilidad de lo que se hace por y para ella desde Argentina. Este libro es una prueba contundente de aquello, donde no solamente se hace la cuenta de la suma de los “protagonistas” de la historia del arte argentino, sino que también implica una mirada sobre sus instituciones. Ahí están el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y el Instituto de Teoría e Historia del Arte de la Univer-

sidad de Buenos Aires, fundados a mediados del siglo XX y que rápidamente se *confunden* con el nombre de sus *fundadores*: Mario J. Buschiazzo y Julio E. Payró respectivamente. Más recientemente tenemos los distintos centros universitarios que multiplican la labor seminal de esta universidad y la autoconvocatoria del Centro Argentino de Investigadores de Arte, los que son pruebas de una institucionalización sin precedentes en toda la región respecto del crecimiento exponencial de la disciplina en las últimas décadas. Por lo que este libro llega en un interesante momento de transición hacia una madurez disciplinar.

Probablemente estas razones sean las que explican por qué, cuando leemos el índice de este libro, estamos familiarizados con los 19 autores cuyos textos han sido seleccionados y reseñados por otros 22 autores, a todos los cuales hemos escuchado personalmente y/o leído en los últimos 20 años. Lo anterior no se debe simplemente a obligaciones académicas, sino a que una genuina convicción de que lo planteado en Argentina es de mucha utilidad en la región –y particularmente en

Chile– para sacarnos el complejo de invisibilidad epistémico, con buenas razones y mejores referencias.

El libro que comentamos es uno de estos materiales de referencia. Cercano al formato anglosajón del *reader*, incluso recordándonos esfuerzos como el de Donald Preziosi o Jonathan Harris, recopila una antología de breves pero decisivos textos que arman una cartografía temática, conceptual y discursiva en donde se revelan las posiciones centrales de los diversos autores respecto de sus enfoques, situando al lector con una certera reseña crítica de cada uno de ellos, alimentada con una completa información bio-bibliográfica y su contexto epocal. Todo en un arco temporal que abarca gran parte del siglo XX, considerando una lista de 22 autores que cronológicamente van desde Eduardo Schiaffino hasta José Emilio Burucúa.

La propuesta de agrupación de los autores se estructura en tres ejes conceptuales, cada uno de los cuales toma forma en un capítulo. El primero, denominado “Nacional-regional-global”, apela al lugar de enunciación de los discursos y

la voluntad implícita de inscripcón del relato sobre el devenir de las artes argentinas en un contexto mayor al ámbito nacional. Aquí los textos seleccionados de Eduardo Schiaffino y José León Pagano, que instituye la idea de nación a partir del recurso a la identidad, son tensionados por la voluntad de inserción regional, primero como parte de una tradición colonial –como es el caso de Martín S. Noel– y luego como parte de una emergente escena latinoamericana que reclama su lugar en la historia del arte, como es parte del trabajo textual de Damián Carlos Bayón, Marta Traba y Jorge Glusberg, también consignados en esta primera parte.

El segundo eje, titulado “Problemas disciplinarios de método. Iconografía e iconología”, se concentra en agrupar textos de autores que han estado atentos a los problemas metodológicos de la disciplina. Aquí comparece especialmente el trabajo de Ángel Guido, quien tempranamente se propone transferir las herramientas del debate formalista de matriz germánica, cuestión no menor si consideramos la voluntarista estructura de recepción que le

da a las ideas de Heinrich Wölfflin y su eventual impacto aplicado al estudio de la historia del arte nacional y americano. Y luego la filiación iconografía-iconológica que va de Héctor Schenone hasta José Emilio Burucúa, este último no solamente un referente disciplinar en su país, sino también en el mundo hispanohablante, responsable de transferir sentido a nuestras lecturas de Aby Warburg.

El tercer eje, denominado “Poéticas-políticas”, se articula en base al reconocimiento de unos autores en donde la poética formal deviene en política escritural. Esto toda vez que las posiciones frente al advenimiento de la modernidad tienden a tener una recepción polémica, y ahí está el texto de Chiabra Acosta (“Atalaya”) polemizando contra Pagano para probarlo.

Estos tres ejes están atravesados por el estatuto de los soportes en donde circularon originalmente los textos seleccionados. Distintos formatos, como periódicos, revistas, libros y catálogos, comparecen evidenciando que el espacio de enunciación del historiador del arte trasciende la academia y se

instala en el campo social del arte, a partir de una responsabilidad y compromiso con su objeto de estudio. Lo que va desde consideraciones asociadas a la conservación de sus atributos patrimoniales hasta la producción de sentido a partir de la crítica sobre el arte emergente, en que la funcionalidad del texto está relacionada con la construcción de lectores cómplices de los asuntos del arte y no solamente otros pares de la comunidad disciplinar.

El trabajo riguroso y persistente en la formación e investigación disciplinar que generó condiciones de producción

Gustav Theodor Fechner. *Anatomía comparada de los ángeles/Sobre la danza [Vergleichende Anatomie der Engeln/Über den Tanz]*, trad. de Marcos Guntin. Buenos Aires: Cactus, 2017, 112 páginas.

Tras la publicación, en 2015, de *La cuestión del alma [Über die Seelenfrage]*, acaso uno de los tratados más representativos del psicólogo alemán Gustav Theodor Fechner (1801-1887), Editorial Cactus ha lanzado en 2017 un pequeño y singular volumen que reúne dos textos de juventud que el propio Fechner escribiera con el pseudó-

para un libro como este, surgió de un colectivo académico llamado “Grupo de Historiografía”, resulta ser tan necesario como urgente. En la introducción, las editoras nos prometen futuras publicaciones como esta, que no solamente son de utilidad nacional, sino también más allá de los Andes, donde las lecturas del arte argentino y latinoamericano cada vez más comienzan en muchos de esos autores que transitan entre la academia y la crítica.

José de Nordenflycht

Universidad de Playa Ancha
(Chile)

nimo de Dr. Mises y que, en alguna medida, anticipan o prefiguran los rasgos fundamentales de lo que eventualmente Fechner sistematizaría bajo el nombre de *psicofísica*.

Se trata de dos brevísimos *ensayos* (palabra que tiene en español una acepción y una inscripción en la praxis estético-artística que habría que

dejar resonar aquí) que llevan por título, respectivamente, *Anatomía comparada de los ángeles* (1825) y *Sobre la danza* (1824).

Completan el volumen dos textos suplementarios que aportan a la inteligibilidad del conjunto. En primer lugar, un extracto de una conferencia sobre Fechner dictada en 1909 por el filósofo estadounidense William James (1842-1910). Titulado someramente *Nota sobre Gustav Fechner*, obra a modo de prefacio, ofreciendo una apretada síntesis de la biografía, pensamiento y legado del psicólogo alemán. Por otra parte, una muy pertinente contribución (¿un *posludio*?) de la filósofa franco-argentina Marie Bardet, que lleva por título “Un pensamiento cuando se pone sensible”.

Hablar aquí de *inteligibilidad* podría resultar problemático. Sin embargo, no hay que entender por tal la cualidad transparente de una superficie límpida y cristalina que deja ver a través de sí, ni la entereza postal del mensajero que transmite, sin pérdida ni desviaciones, el mensaje que se le ha confiado. Inteligibilidad dice aquí más bien una capacidad

del texto para *hacerse sentir*, esto es, para hacerle algo del orden de lo *sensible* a los cuerpos que lo transitan. Infligir sensaciones antes que producir sentido. Hacerlos *reír*, en primer lugar; puesto que –y mucho se insiste sobre este punto– se trata de escritos con pretensiones humorísticas: *divertimentos*, diríase, recurriendo una vez más a la jerga propia de la praxis artística.

Pero, ¿quién es Gustav Fechner? Para responder a esta pregunta parece no bastar la precisión de algunas fechas y lugares ni la relación de algunos hechos e ideas. Pregunta destinada menos a esclarecer el contorno de una figura que a relevar el fondo contra el que se recorta.

El prefacio contendría algunas indicaciones en este sentido. La sola firma de James es ya el indicio de una mediación; asimismo, la doble caracterización de los escritos del Dr. Mises como “semi-filosóficos, semi-humorísticos” (p. 11) hace señas en dirección a un sistema literario y un estilo definidos. Así, el nombre de Fechner podría no resultar del todo desconocido para quien

hubiere transitado con paso reposado el corpus borgeano.

En el pasaje “Animales esféricos” (*El libro de los seres imaginarios*, 1957), Borges hace patente la mediación a la que aquí aludimos: tras ponderar el “ingenioso candor” de Fechner, señala que se trata de un pensador “alabado por William James”; seguidamente, encomienda al lector recorrer “las piadosas páginas de su *Zend-Avesta*”, refiriéndose a una de las obras capitales de Fechner: *Zend Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits* (1851).

No obstante, ya en 1939, en un artículo publicado en la revista *Sur*, Borges atribuye al psicólogo alemán (en un gesto que exige una problematización a la que sin embargo no podríamos dar curso aquí) nada menos que la “tardía invención” del “capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total”; acaso uno de los temas que con mayor frecuencia ocuparan al escritor argentino. Finalmente, en el ensayo “Pascal” (*Otras inquisiciones*), Borges evoca en una nota al pie la doctrina fechneriana de la forma esférica de los ángeles, tal y como es expuesta, precisamente, en

Anatomía comparada de los ángeles.

La composición del libro que aquí comentamos no alimenta, sin embargo, esta línea interpretativa que, en última instancia, no haría sino reconducirnos de regreso al interior de la biblioteca de Borges.

Anatomía comparada de los ángeles funciona como el reverso paródico de las *Lecciones de anatomía comparada* de Georges Cuvier. Si, como tipificara Foucault, la anatomía comparada “establece en todo lo vivo una amplia semejanza que se puede distribuir de acuerdo con una escala de complejidad decreciente que va desde el hombre hasta el zoofito” (*Las palabras y las cosas*), Fechner desplaza (reducción al absurdo mediante) los extremos de esa escala: del ángel a la piedra, no hay ya ser que no sienta en un cierto grado. Ser es sentir, sensible.

El opúsculo de Fechner está inscrito en la gran transformación experimentada a comienzos del siglo XIX por el modo de concebir lo vivo: de la historia natural a la biología, de la taxonomía de Linneo a la anatomía comparada de Cuvier. Inscripción paródica que, casi a la

manera de un apéndice o de una anotación al margen, dice el límite y lo que falta nombrar: “me he visto forzado a recurrir al vocablo popular [*volkstümlichen*] ‘ángel’, por el cual se entiende comúnmente a las criaturas superiores en general” (p. 17). Aquí está cifrado el pliegue, la duplicidad del gesto fechneriano, a la vez romántico y positivista, experimental y especulativo, lúdico y riguroso. Recortar cosas viejas como objeto y escribir sobre ellas en el estilo y según el método de la ciencia nueva.

Hay seriedad en el juego: en sucesivos incisos, Fechner describe forma, lenguaje y sentidos de los ángeles; ateniéndose a algunas premisas fundamentales, y enlazando y modulando ágil y eficazmente unas pocas metáforas y analogías, Fechner describe a los ángeles como unos seres esféricos enteramente compuestos de luz que se comunican a través del color.

La esfera, explica Fechner, es la forma más perfecta. En este sentido, ya Jenófanes la había denominado “la forma de Dios” (p. 22); y a ella deberíamos dirigirnos en nuestra búsqueda de “la esencia de la Belleza” (*idem*) antes que a la

forma humana, que finalmente “nos es agradable porque nosotros mismos somos humanos” (p. 18).

Esférico es, por caso, el ojo, el “más noble” de los órganos, “una esfera que se alimenta de luz” (p. 23); y los ángeles, ninguna otra cosa que “ojos vueltos libres” (p. 25). El ángel, membrana fotosensible, piel transparente, nudo lumínico, niega e invierte punto por punto el principio de disección, que instruye a buscar los órganos primarios “borrando materialmente la envoltura coloreada de los órganos secundarios” (Foucault, *Las palabras y las cosas*).

Los capítulos tercero y cuarto (“Sobre si los ángeles también tienen piernas” y “Los ángeles son planetas vivientes”) son quizá los más relevantes de cara a los posteriores desarrollos del panpsiquismo y de la psicofísica fechnerianos.

Adicionalmente, el capítulo tercero ofrece varios puntos de contacto al segundo texto incluido en este volumen, *Sobre la danza*. Este brevísimo tratado afirma, ya en el comienzo, que la danza es “el primer arte” (p. 65) y ello no sólo para el hombre sino “para el mundo en

general”: también “los planetas danzan en torno a sus soles”. Todas las cosas bailan, desplazándose en recíproca consideración las unas alrededor de las otras. Sobre esta intuición fundamental, Fechner (que habría de doctorarse en medicina algunos años más tarde) construye una apología de la danza, subrayando, entre otras cosas, su carácter intrínsecamente saludable y vivificador.

¿Cómo leer, finalmente, estos escritos de juventud; y fundamentalmente, en qué términos concebir su vínculo con lo que habría de producir Fechner en los años venideros? Bardet sugiere algunas claves para interpretar esta cuestión en prescindencia del lugar común

del estadio embrionario (solidario, finalmente, de un esquema teleológico de la historia de las ideas).

Se trataría, por el contrario, de pensar (o de percibir) estos textos como pliegues que surcan un umbral, como ondulaciones en la superficie que “conservan al mismo tiempo una relación de resonancia con él por debajo de la superficie” (pp. 88-89). Pliegues u ondulaciones que guardan con ese fondo una relación de deformación y de emergencia, y no de semejanza, y que difieren y están distanciados sólo por su espesor.

Franco Liberati

Universidad Nacional del Sur

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

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

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

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

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume, *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 *cfr.*, *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 REFERENCIAS, 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 los 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 solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el *Instructivo para la confección de referatos*, cuyo contenido puede consultarse online: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

