
BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA POESÍA COMO DIÁLOGO

Consideraciones en torno a *Plato und die Dichter*
de Hans-Georg Gadamer

Facundo Bey

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Bases de su *metafísica artística*

Daniel Attala

Nota crítica

CANON, VELO Y EIDÔLON

Tres escenas de la belleza en la Antigüedad griega

Milena Gallipoli

Comentarios bibliográficos

LA POESÍA COMO DIÁLOGO
Consideraciones en torno a *Plato und die Dichter*
de Hans-Georg Gadamer

Facundo Bey

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Bases de su metafísica artística

Daniel Attala

Nota crítica

CANON, VELO Y *EIDÓLON*
Tres escenas de la belleza en la Antigüedad griega

Milena Gallipoli

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 38
AÑO XIII | VERANO 2016-2017
ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille) †– Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) –Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del área en el mundo académico de habla hispana, difundiendo trabajos de investigación sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas. Integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y 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).

<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

Secretario de redacción:

Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)
Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

Verano 2016-2017

SUMARIO

Artículos	5
Facundo Bey La poesía como diálogo. Consideraciones en torno a <i>Plato und die Dichter</i> de Hans-Georg Gadamer	7-43
Daniel Attala Macedonio Fernández: bases de su <i>metafísica artística</i>	45-82
Nota crítica	85
Milena Gallipoli Canon, velo y <i>eidólon</i>. Tres escenas de la belleza en la Antigüedad griega	87-110
Comentarios bibliográficos	111-121

ARTÍCULOS

Facundo Bey es Licenciado en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires y doctorando en filosofía de la Universidad Nacional de San Martín con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es Investigador Asociado al Centro de Investigaciones Filosóficas e Investigador en Formación del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Sus principales áreas de investigación son la filosofía política antigua, la filosofía práctica y las distintas etapas del pensamiento de Hans-Georg Gadamer. Correo electrónico: facundo.bey@gmail.com

Daniel Attala es Doctor en Filosofía (Universidad Pompeu Fabra, España) y en Literatura Hispanoamericana (Universidad de Grenoble 3, Francia). Enseña en la Universidad de Bretagne-Sud (Francia) y es autor, entre otras publicaciones, de *Impensador Mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández* (ed., 2007); *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (2009), *Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda* (ed., en colaboración con J. Delhom, 2014), *Macedonio Fernández, «précurseur» de Borges* (2014) y *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (ed. en colaboración con Genenviève Fabry, 2016). En 1992 obtuvo el primer premio “Alberto Coffa” de ensayo filosófico otorgado por la Sociedad Argentina de Análisis Filosófico. Correo electrónico: daattala@gmail.com

LA POESÍA COMO DIÁLOGO
Consideraciones en torno a *Plato und die Dichter*
de Hans-Georg Gadamer

Facundo Bey

Facundo Bey

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín

La poesía como diálogo: consideraciones en torno a *Plato und die Dichter* de Hans-Georg Gadamer**Resumen**

El presente artículo se centra en el análisis de la lectura de la filosofía política platónica que Hans-Georg Gadamer realiza en su conferencia *Plato und die Dichter* (1934). Se planteará como hipótesis propia que, en los diálogos platónicos, tanto el filosofar como el poetizar habilitan el acceso a la comprensión del carácter sagrado de la justicia, la dimensión política de la legalidad de la musa poética y la percepción de lo sagrado como necesidad humana que permanece encubierta al modo de lo innecesario. Por otro lado, sobre el final se prestará atención al concepto de *phrónēsis* en relación a la facultad humana del juicio y como instrumento necesario para la realización práctica del devenir del ser político del hombre en el Estado.

Palabras clave

Poesía – política – Estado– *phrónēsis* – sagrado

Poetry as dialogue: considerations on *Plato und die Dichter* by Hans-Georg Gadamer**Abstract**

This paper analyzes Hans-Georg Gadamer's interpretation of the Platonic political philosophy on his conference *Plato und die Dichter* (1934). The hypothesis proposed, from and beyond Gadamer's interpretation, is that in the Platonic dialogues, both philosophising and poetizing enable access to the understanding of the sacredness of justice, the political dimension of the legality of the poetic muse and the perception of the sacred as human need which remains disguised as unnecessary. On the other hand, attention will be paid to the concept of *phrónēsis* in relation with the human faculty of judgment and as a necessary instrument for the practical realization of humans in becoming political beings in the State.

Keywords

Poetry – politics – Estado– *phrónēsis* – sacred

Recibido: 01/06/2016. Aprobado: 03/06/2017.

Pues amamos la belleza con frugalidad y el saber sin molición

(Oración fúnebre de Pericles,

Tucidides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*: 2, 40,1)

En enero de 1934, Hans-Georg Gadamer brinda una de sus primeras conferencias: *Plato und die Dichter*¹. La significancia de aquella intervención es múltiple, tanto por la originalidad con la que se aborda la relación entre política y poética como por su lugar singular dentro del *corpus* teórico de Gadamer. Éste será prácticamente el único texto de la vasta obra de Gadamer dedicado principalmente a realizar un estudio que tematice nociones estéticas supeditadas a la comprensión de la filosofía política platónica.

En primer lugar, el presente artículo se concentra en el análisis de la lectura de la filosofía platónica que Gadamer realiza en *Plato und die Dichter*. En segundo lugar, se planteará una hipótesis propia, partiendo de claroscuros conceptuales prevenientes del análisis gadameriano. Se propone aquí que, en los diálogos platónicos, tanto el filosofar como el poetizar habilitan el acceso a un mismo conocimiento, esto es, la comprensión del carácter sagrado de la justicia, la dimensión política de la legalidad de la musa poética y, sobre todo, la percepción de lo sagrado como necesidad humana que permanece encu-

¹ *Plato und die Dichter* fue presentada el 24 de enero de 1934 en la "Gesellschaft der Freunde des humanistischen Gymnasiums" de Marburgo, Alemania. Existe una traducción castellana de Jorge Mario Mejía *Estudios de Filosofía* (1991: 87-108). El texto fue traducido al inglés por Christopher Smith (1980a: 39-72) y al italiano por Giovanni Moretto ([1983] 1998b).

bierta al modo de lo innecesario.

Por último, sobre el final del artículo se prestará atención al concepto de *phronēsis* en relación a la facultad humana del juicio y como instrumento necesario para la realización práctica del devenir del ser político del hombre en el Estado.

La conferencia de Gadamer que se analizará en este artículo se divide en dos grandes partes. La primera de ellas está, por un lado, dedicada a analizar el fundamento del criterio platónico para evaluar el valor de la poesía. Asimismo, el autor da especial atención al vínculo específico entre *paideia* y política. En la segunda parte, la que nos ocupa en este trabajo, Gadamer profundiza las pretensiones pedagógicas que Platón desvela en los poetas, para luego brindar su interpretación sobre el propósito esencial de los diálogos –particularmente, *República* y *Leyes*– dentro de la empresa intelectual de Platón.

1. LA PRETENSIÓN PEDAGÓGICA DEL POETA Y EL PROBLEMA DE LA JUSTICIA

El Libro X de *República* será el punto de partida de la segunda parte de *Plato und die Dichter*. La hipótesis que guía el inicio de esta sección es que la crítica a la poesía es también una justificación de la propia obra platónica. Sin embargo, sólo sobre el final del texto podremos comprender con rigurosidad esta afirmación.

Cuando Sócrates da comienzo al diálogo que inaugura el Libro X, lo hace declarando que toda poesía mimética es inadmisibles (Platón, *Rep.* 595a-b). Asimismo, distingue a los imitadores (μιμητής) de los artesanos (δημιουργοί) (598e): éstos últimos, si bien carecen de un conocimiento de lo bello y de lo humano, al menos saben cómo hacer correctamente aquello en lo que pretenden ser entendidos. En la pri-

mera parte de la conferencia Gadamer analiza cómo el *ēthos* sofístico mantiene sometida la naturaleza filosófica del hombre en el dominio de los πολλοί, sin que esto pueda ser advertido por quien se encuentra ya dispuesto ante los otros en el modo de la enajenación. Para profundizar estas conclusiones debemos superar aún el rodeo que realiza Sócrates al inicio del Libro X, en su crítica a la pintura como arte mimética. Gadamer nos advierte que esta crítica no tiene como objetivo establecer una teoría de las artes plásticas, sino más bien iluminar el carácter poiético de la poesía y, por lo tanto, del lenguaje. En este sentido, lo que el poeta forma no es una imagen que le es externa por medio un conocimiento técnico aprendido, sino que, mediante la palabra, él mismo en cuanto hombre es tomado como herramienta y obra. En la medida en que en este fenómeno se asienta la pretensión pedagógica del poeta, ésta última debe ser puesta en cuestión por la filosofía. Sócrates con su discurso nos desvela las formas inhóspitas de “eticidad” [*Sittlichkeit*] que se ocultan detrás del lenguaje ornamental dirigido a la muchedumbre (Gadamer [1934] 1985: 203).²

El problema de la poesía se define en este momento de la conferencia en relación a si ella es un medio o un fin en sí mismo. De un lado se encuentran los poetas que pueden comprender el valor de la *paideia* y la *aretē*, y son guiados por estos criterios en sus composiciones. Del otro, quienes muestran las cosas como bellas según cuanto aparecen placenteras para los πολλοί, contentándose con los estruendos de la adulación de aquellos cuyo criterio medio es el placer y no el conocimiento de la belleza ni del hombre. Según Gadamer, el juego de la poesía, para Platón, está auténticamente habilitado para los primeros, quienes la desprecian como una finalidad y comprenden la importancia de su carácter poiético.

² Todas las traducciones de Gadamer nos pertenecen.

Gadamer advierte entonces un segundo quiebre radical de Platón, ahora con la tradición educacional que se nutría de los modelos heroicos homéricos para presentar y representar verdades éticas. Este quiebre está dado por el objeto de la crítica platónica: la situación de la eticidad contemporánea y su *paideia*, las cuales, basadas en las formulaciones poéticas de la antigua eticidad, se encuentran indefensas contra las perversiones del mentado *êthos* sofístico (203-204).

Aquí se disipa el tono irónico de Sócrates. Al comienzo de la conferencia Gadamer deja de lado la paradoja socrática del “sí y no” sobre la posibilidad de que los poetas digan alguna cosa verdadera. Proponemos entonces retomar este problema aquí. Por lo verdadero en el decir poético entendemos la capacidad de expresar lo que el *êthos* sofístico deja encubierto para el poeta y el espectador, aquello insoslayable para el filósofo que puede ser resumido como la naturaleza sagrada del poetizar que comunica a los hombres con lo divino. Y si bien es necesario estudiar el “no”, oportunamente debe meditarse también el “sí”.

En una nota al pie (203, n. 7) en la que polemiza con su mentor Paul Friedländer (véase Friedländer 1928: 138 ss.), Gadamer postula que el tono de la crítica platónica no se acota a la pintura y poesía de su tiempo sino que nos remite al contenido ético del arte, tanto antiguo como contemporáneo a Platón mismo. Gadamer acuerda con Werner Jaeger en que Homero resulta objeto de la crítica platónica fundamentalmente por su transfiguración de la *aretê*. En este sentido, toda *aretê* sin mediación de la *phrônêsis* sería de origen homérico. Esta *aretê* homérica habría tenido un impacto paradigmático en la vida política griega. La hipótesis aquí propuesta por Gadamer es que la crítica socrático-platónica de este ideal de *aretê*, es una apología de la justicia por medio de la *phrônêsis* (Platón, *Rep.* 621c). Es cierto

que la argumentación en torno a la *dikaíosynên metà phron seôs* aparece en *República* al momento en que Sócrates rechaza el ideal sofístico de la justicia (591b). Pero, nos advierte Gadamer, más significativo aún es el lugar que ocupa esta defensa como corolario del mito de Er (614b-621b). Este mito cuenta que estando en el Hades las almas, se les dio la posibilidad de elegir libremente un nuevo género de vida. Aquella que fue beneficiada con la posibilidad de ser la primera en elegir, optó por la mayor tiranía. Paradójicamente, en su vida anterior esta alma había vivido en un Estado ordenado (*τεταγμένη πολιτεία*) (619c), y hasta había correspondido a un ciudadano virtuoso. Pero esta virtud había sido tal por mor del hábito y no de la filosofía (*ἔθει ἄνευ φιλοσοφίας*) (619c-d). Asimismo, es fácil advertir que la opción por la mayor tiranía como sinónimo de felicidad está en la línea de las opiniones de Trasímaco (344b-c). De hecho, este relato se corresponde perfectamente con el ideal sofístico que entiende que quien hace lo justo, lo hace sólo por falta de oportunidad (366d). Sin embargo, el acento de Gadamer estará puesto sobre cómo este mito repone simbólicamente el movimiento dialéctico que se iniciaría en *Fedón* –donde se afirma que en el Hades las almas de los ciudadanos virtuosos por costumbre (*ἔθους*), pero no por filosofía ni razón, no son recibidas por los dioses (82a-c)– y concluye con *República*, por medio de la crítica a los poetas.

En relación a este paradigma homérico de la virtud y la justicia, demos por nuestro propio lado, ahora un nuevo paso sobre los efectos del *êthos* sofístico en y por medio de la poética y la política. En *Leyes*, la figura del ateniense confirma a Clinias algunas de las cosas que ocupan el estudio de la primera parte: el criterio de los πολλοί para juzgar la música (y por extensión, la poesía) es la ἡδονή (Platón, *Leg.* 658e). Sin embargo, este complacerse no es lo mismo para éstos que para aquellos que han recibido una instrucción correcta (*βελτίστους καὶ ἰκανῶς πεπαιδευμένους*) (659a). A diferencia de lo que sucede con

los πολλοί, a los mejor educados, por intervención divina de la Musa, les está dado gozar de la poesía sin que habite en ellos una falsa contraposición entre virtud y felicidad. Durante los certámenes, tal debe ser el caso del verdadero juez (ἀληθῆ κριτῆν), quien debe abstraerse del alboroto (θόρυβος) (659a) absorbente de la platea. Por este motivo, quien juzga de acuerdo a virtud necesita de la reflexión (φρονήσεως) tanto como de la valentía (ἀνδρείας) al momento de juzgar (κρίνειν) (659a), para no ceder ante la pretensión pedagógica de los espectadores (θεατῶν) (659b).

Nos dice Platón que esto era aún posible cuando en los certámenes imperaban las antiguas “leyes” griegas (παλαιῶ τε καὶ Ἑλληνικῶ νόμῳ) (659b).³ Pero con la vigencia de las leyes sicilianas e itálicas (Σικελικός τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν) (659b) resultó que, por un lado, la muchedumbre, con sus manos alzadas, gritos y aplausos, comenzó a juzgar quién era el más excelso artista y, por el otro, que los poetas empezaron a componer según el grosero placer de los nuevos jueces y sus espectadores (699c). En la época de las antiguas leyes atenienses, la máxima autoridad (κύριος) juzgaba según su conocimiento (γνόντα δικάσαι) (700b); más importante aún es que la multitud misma libremente se sometía a quien era realmente entendido (700a). Según continúa el diálogo, pasado un cierto tiempo, los poetas se dejaron llevar por su propio goce, mezclaron todos los estilos entre sí, establecieron que en la música no había corrección alguna y que, por lo tanto, la misma debía ser juzgada según el placer de quien la goza (700e). Entonces, la muchedumbre osó juzgar ella misma por medio del tumulto (κρίνειν διὰ θορύβου) (700d), luego de que los poetas hubieran sido quienes instalaron, efectivamente como maestros, la ilegalidad

³ Aquí debe reconsiderarse lo que se afirmó sobre la relación entre las leyes escritas y no escritas, esto es, que las segundas tienen la capacidad de moldear secretamente a los hombres y proteger o destruir los cimientos de la legislación codificada.

en su propio arte (παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο) (700d), inculcándola a la multitud (πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν) (700e).

Como consecuencia del juego encantador de los poetas –continúa el ateniense–, la aristocracia musical fue reemplazada por una malvada teatrocrazia (θεατροκρατία τις πονηρὰ) (701a). No obstante, agrega a continuación:

[...] si hubiera sido sólo en la música donde se hubiese producido cierta democracia de hombres libres, no hubiera sido el hecho tan terrible, pero lo cierto es que a partir de ella empezó para nosotros la opinión de que todo el mundo lo sabía todo y estaba sobre la ley (παρανομίας), con lo cual vino la libertad. Quedaron sin miedo como gente entendida, y esta falta de temor engendró la desvergüenza; pues el no temer, por la confianza en sí mismo, la opinión del más calificado es en sustancia la perversa desvergüenza, a la que abre el camino una libertad excesivamente osada [...] (701a-b; trad. de Pavón)

[...] A continuación de esta libertad surgiría la de no querer servir a los magistrados y, siguiendo a ésta, la de evitar el servicio y la amonestación del padre, la madre y los mayores, y cuando están cerca del final, la de intentar no ser obedientes a las leyes. Ya en el final mismo, la de no preocuparse ni de los juramentos y garantías ni en absoluto de los dioses, cuando muestran e imitan la llamada antigua índole titánica [...] (701b-c; trad. de Lisi)

[...] que la raza de los poetas no es del todo capaz de conocer bien lo que es bueno y lo que no lo es [?] Cuando, en el texto o en la música, un poeta se equivoca en eso y compone plegarias erradas, hará quizás que, en los asuntos más importantes, los ciudadanos pidan totalmente lo contrario a lo que nosotros ordenamos. (801c; trad. de Lisi)

Platón lleva así a primer plano al carácter poiético de la poesía. No se trata simplemente de que el contenido esté dispuesto a la exacerbación de las pasiones de las multitudes reunidas, sino también de cómo –mediante el engaño– ésta es capaz de coadyuvar a la legitimación del *éthos* sofístico en su distorsionar las dimensiones de lo justo. La *eticidad* y su *paideia* son moldeadas por el espíritu sofístico en todos los ámbitos de la vida en común, comenzando por el más primario: el lenguaje. La afirmación de la poesía como un fin en sí mismo resulta una transfiguración ética de la justicia y la virtud. Allí donde virtud y placer se oponen, se dejan de lado la templanza y el dominio de sí para dar lugar al señorío de las pasiones, tanto en el alma como en la ciudad (Platón, *Rep.* 431b-d).

Sin embargo, hubo un tiempo en que los poetas no practicaban ni enseñaban la ilegalidad en los teatros. En ese entonces eran tomados por la divinidad para ponerse en contacto con ella, no eran “ignorantes de la justicia y la legalidad de la Musa” (ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον) (Platón, *Leg.*, 700d; trad. de Lisi). Efectivamente, los poetas, los hombres divinos y sagrados, en un tiempo anterior estuvieron más cerca de los dioses y su ley, esto es, de sí mismos y, por lo tanto, de los otros. Comprender la lejanía en la que se hallan los poetas en su contemporaneidad respecto de lo divino exige desvelar lo que el *éthos* sofístico oculta. En otras palabras, la lejanía entre hombres y dioses es la privación misma de lo sagrado, y si antes se afirma que la *paideia* platónica se dirige a la esencial disonancia del hombre y no tan solo a la educación de la clase de los guardianes, también ahora podríamos afirmar nosotros que la privación de lo sagrado no se agota en la distancia que aleja a los poetas de los dioses sino a los hombres entre ellos mismos en sus comunidades políticas de pertenencia. Pues, entre los hombres, lo sagrado es efectivamente ese mismo “entre”, ese cohabitar. Por ello podemos decir desde ahora que en cuanto la poesía se afirma, se oculta a sí misma.

Lo encubierto en la afirmación de la poesía como un fin no puede ser desvelado por quien se encuentra dispuesto ante los otros como uno distinto de sí mismo, educado según los principios de la *paideia* del *éthos* sofístico. Para que lo insoslayable se manifieste como necesidad debe conocerse primero la injusticia en la propia alma así como en el *éthos* predominante, la naturaleza del hombre en su *disonancia* originaria y la *paideia* que puede conjugar su unificación para dar lugar al ser político del hombre en el Estado. Todo lo último queda oculto por y para los poetas. Ignoran qué es la belleza, la justicia y el bien (Platón, *Leg.* 801c), pero sobre todo aquello que no deberían ignorar: la legalidad divina y lo sagrado en ellos mismos. La decisión platónica a favor de la filosofía no es *contra* la poesía, sino *contra* una eticidad en la que el pensar y el poetizar no pueden ser oídos en su revelar al alma que la felicidad reside en la justicia. Seguir el sendero sagrado de la poesía puede ser aquello que nos permita ponernos en diálogo con nosotros mismos y con los otros.

2. CUIDAR, RECORDAR, CONOCER

Como hemos visto hasta aquí, el problema de la dimensión mimética del lenguaje no se agota en el carácter falso de lo dicho por los poetas, en sentido ontológico y epistemológico. Más bien, el acento de la crítica socrático-platónica está puesto sobre el efecto de una poesía enemistada con el propósito de la *paideia* y el *éthos* correcto. La poesía mimética exalta las pasiones en el alma hasta el punto más alto del olvido de sí. Si antes reconocimos el valor específico del efecto poiético de la poesía, entonces debemos dar crédito a Gadamer cuando asegura que quien imita ya no es más él mismo sino que se da a sí un carácter extraño la imitación implica una “disyunción en el sí mismo” [*Selbstentzweiung*] (Gadamer [1934] 1985: 205), que es, a su vez, un disponerse a la enemistad con uno mismo tal como lo haría el guar-

dián con el desconocido (ἐχθρὰν, ἀγνώτα ο πολέμιων).⁴ Orientarse hacia el exterior de otro es apartar la vista de uno mismo, un modo del olvidarse de sí (205), tanto sea en términos instrumentales como empáticos. De este modo, todo “olvido de sí” [*Sichvergessen*] no puede ser otra cosa que un “extrañamiento de sí” [*Selbstentfremdung*] (205-206). Incluso quien presencia como espectador (como en el caso del teatro) este extrañamiento, es indirectamente partícipe del mismo en su empatizar con quien ya está extrañado. La conclusión a la que nos lleva Gadamer es que, si bien la poesía es una forma de representación menos sugestiva que la actuación, el encantamiento del efecto mimético y el goce que de él se obtiene es de la misma índole, y acaso mayor cuando lo representado es en sí mismo olvido de sí: las pasiones.

Entonces, para Gadamer, la crítica socrático-platónica, va un paso más allá del contenido del arte mimético: es, fundamentalmente, una crítica de la consciencia estética, entendida como olvido de sí.⁵ El “olvido de sí estético” [*ästhetische Selbstvergessenheit*] (206) es aquello que abrió las puertas del corazón del hombre a la sofística. En este sentido, la vivencia del mundo [*Erlebniswelt*] que tiene lugar por medio de la consciencia estética significa la ruina del alma. Efectivamente, podemos entender que esta *Erlebnis* va en dirección opuesta a la dialéctica que, según Gadamer, comienza en *Fedón* y se cierra en *República*: por medio de la poesía mimética, el alma recae en la pér-

⁴ Si remitimos el sustantivo alemán *Entzweiung* al verbo *entzweien*, y éste último en el sentido de *sich selbst entzweien*, es posible entender la *Selbstentzweiung* como una enemistad del sí consigo mismo. En cuanto el sí mismo se da “una forma extraña” [*eine Fremde Form*], experimenta un extrañamiento, que es a la vez “desconocimiento de sí” [*sich selbst fremd sein*] y enemistad (Gadamer 1985: 205-206).

⁵ Es de relevancia considerar que en la crítica a la consciencia estética y su modo de experiencia, Gadamer está polemizando contemporáneamente con el llamado “Tercer humanismo” fundado por Werner Jaeger en 1925 (a través de la publicación *Die Antike*). Para una exposición más detallada, véase Vegetti (2009).

da del conocimiento (ἐπιστήμης ἀποβολήν) y el olvido (λήθην) (Platón, *Phd.*, 75d). Es entonces que Gadamer plantea una pregunta nodal: ¿existe alguna representación poética inmune a este peligro? ¿Si la hay, en qué sentido esta representación debe ser considerada como *mímesis*? Para Gadamer, la respuesta platónica a esta pregunta es decisiva, tanto por la relevancia de sus consecuencias como por su capacidad resolutive. En ella debe aclararse la posibilidad de una forma de representación en la que la dimensión mimética del lenguaje no obture el guardar de sí y del otro. Una respuesta afirmativa, daría lugar a la posibilidad de que el poetizar se disponga –por medio del diálogo– a la justicia, tanto como puede hacerlo la filosofía.

Antes de continuar con la respuesta que propone Gadamer, haremos un breve resumen de lo establecido. Hasta aquí no se había considerado en profundidad la posibilidad de que exista una forma de representación poética capaz de resistir la crítica socrático-platónica. De haberla, en su poiética no habría olvido de sí, sino afirmación del hombre y de dios, en singular y plural. Esta forma virtuosa de representación no podría tenerse a sí misma como finalidad, sino a la justicia en la “ciudad propia” y en la ciudad terrenal (Platón, *Rep.* 607d-608b). El sendero del encuentro con esa forma de representación, es un hacerse camino entre las sombras del desamparo. Seguir las huellas insoslayables de la divinidad en lo sagrado de la poesía, es hacer estas huellas reconocibles y recuperables para el alma en su disponerse a la verdad. En cuanto placer y justicia no son únicamente perceptibles como opuestos, el alma puede gozar en la justicia y este goce del hombre puede ser tal (como en el caso del verdadero juez de los certámenes poéticos de *Leyes* o el filósofo en *República*) en cuanto guarda de sí y de los otros mediante la reflexión. Podemos resumir esto último como: ἡδονή μετὰ φρόνησις.⁶ Sin embargo, no debería enten-

⁶ Tomamos como referencia para esta conclusión lo que afirma Gadamer –pocos

derse aquí que la reflexión es un medio para obtener placer, sino que no hay placer posible en el alma que no sea por medio de la φρόνησις (583a).⁷

En el inicio de este artículo se partió del supuesto de que el diálogo platónico pertenece a un diálogo aún más central, aquel que transcurre en el preguntarse por la esencia del pensar y el poetizar, su discordia y su encuentro. A medida que hemos avanzado por medio de las hipótesis de Gadamer y la lectura de los textos platónicos, se ha desestimado el sentido tradicional de su discordia. Luego, se ha señalado que el pensar y el poetizar comparten como esencia al lenguaje. Éste último se reveló como el ámbito primario del diálogo interminable del alma consigo misma que conduce, en su decir y dejarse decir, al estar en sí y al estar por encima de sí. En este sentido, el lenguaje que no ha sido completamente tomado por su dimensión mimética, funda la posibilidad del disponerse hacia el cuidado de sí y del otro, esto es, a la justicia. Sin embargo, aún no hemos resuelto si existe forma poética en la que el placer, guiado por la reflexión, exponga la potencialidad poética del *cuidado*. En la medida en que pensar y poetizar sean recuperar para el alma lo insoslayable que se manifiesta como tal en su ocultamiento, la poesía sería también un modo de *recordar* o *desolvidar* (ἀναμνήσκεσθαι) (Platón, *Phd.* 75e) y, por lo tanto, de *conocer*.

Como se sigue de *Fedón*, quien ame el conocimiento, será recibido por los dioses; y quien quiera ser recibido, debe seguir las huellas de lo divino. El alma que dialoga consigo misma, que está dispuesta a la escucha, está en condiciones de pertenecer a la legalidad de la musa, a

años antes— con respecto al esfuerzo platónico por conciliar la reflexión situada de la φρόνησις con la ἡδονή en la existencia humana (Gadamer 1985: 177).

⁷ Tanto la virtud como el placer, sin el cuidado de la reflexión, se encuentran indefensos ante las transfiguraciones del *êthos* sofístico.

lo sagrado, e interpretar la profética notificación de los poetas en su poetizar. Ser filósofo, significa seguir entre las sombras las huellas resplandecientes de los dioses en lo sagrado:

Y de esto es de lo que soy yo amante, Fedro, de las divisiones y uniones, que me hacen capaz de hablar y de pensar. Y si creo que hay algún otro que tenga como un poder natural de ver lo uno y lo múltiple, lo persigo (“yendo tras sus huellas como tras las de un dios”) [‘κατόπισθε μετ’ ἵχνιον ὥστε θεοῖο’]. (Platón, *Phd.* 266b; trad. de García Gual).

Nuestra hipótesis ahora es que el conocimiento común al que se podría acceder en los diálogos platónicos, a través tanto del pensar como del poetizar, es al de la distancia en la que se hallan los hombres respecto de lo divino. Es posible llegar a esta conclusión por medio de la lectura de la interpretación gadameriana aunque, cabe remarcarlo, el autor no explicita directamente esta hipótesis. Esta distancia, comporta una cesura que opera como punto gravitacional de la relación de los hombres entre sí y con los dioses. La incapacidad para percibir esa distancia cierra la posibilidad del autoconocimiento humano, esto es, de la historicidad del hombre como determinación y, por lo tanto, del carácter sagrado de lo político. *Injusticia*, se propone, es la palabra que representa esta oclusión y el modo en que lo sagrado se presenta como necesidad encubierta en el *êthos* sofístico dentro de los diálogos platónicos.

Demos lugar ahora a la respuesta de Gadamer. Tal como se indica en *Plato und die Dichter* (Gadamer [1934] 1985: 206), existe una única forma de representación poética admisible en la *aretê*: son los himnos a los dioses y los encomios dirigidos a los héroes (Platón, *Rep.* 607a) y a los mejores hombres y mujeres de la ciudad (Platón, *Leg.* 801a-802a). Ciertamente, en tanto *mimesis*, en los himnos y encomios se representa algo ontológicamente falso (Gadamer 1985: 206), pero que

no traiciona lo que denominamos el disponerse a lo verdadero. En el instante de la alabanza sus protagonistas se exponen en el lenguaje, ya no al modo del extrañamiento sino del estar presente en su propia existencia. Es una forma de *desolvido* de quien alaba, de ante quien se dirige la alabanza y de quien resulta alabado. Gadamer argumenta que en el alabar, el hombre puede acceder a la visión de la medida por la cual su existencia deviene comprensible. A diferencia de la experiencia del mundo que le es propia al subjetivismo alienante de la consciencia estética, a través del encomio y la alabanza le es posible al hombre reconocer y reconocerse en el παράδειγμα uránico en su unidad y multiplicidad. La poesía, ahora en la forma de la alabanza y los encomios, parece tener la capacidad de situar al hombre en la verdad del *cuidado*, del *recuerdo* y del *conocimiento*. La poesía es, potencialmente, diálogo y amor del conocimiento: filosofía.

La lectura de *República* nos indica que es el filósofo el único hombre experimentado (ἔμπειροι) (Platón, *Rep.* 582c) para conocer el género de placer más elevado (582c-e).⁸ Luego esto se comprenderá mejor. Por ahora baste decir que el estudio gadameriano de Platón nos abre otra posibilidad: la medida por medio de la cual el hombre comprende su existencia, hasta ahora accesible sólo al filósofo mediante la contemplación del Ser (582c), se dispone también al poetizar en el canto de alabanza. Esa medida reconocible, continúa Gadamer, es aquello que a los hombres une y compromete entre sí en mutua obligación, pues “quien alaba, confiesa su compromiso hacia algo” (Gadamer [1934] 1985: 206-207). Ese algo es para nosotros aquello que debe decirnos la decisión platónica por la filosofía: la percepción de

⁸ Aparece entonces en el diálogo platónico una distinción que será importante para continuar, una clara diferencia entre la adulación propia de los πολλοί, de aquella que es capaz el filósofo, ya que es en la alabanza de este último que reside la más alta verdad (ἢ ὁ φιλόσοφος τε καὶ ὁ φιλόλογος ἐπαινεῖ, ἀληθέστατα εἶναι) (Platón, *Rep.*, 582e).

una necesidad encubierta por el *éthos* sofisticado. Sin embargo, como veremos, esa necesidad en su estar encubierta se da ya extrañada, es decir, se da como innecesaria.

Para comprender con más claridad el argumento de Gadamer, profundizaremos nuestro propio análisis. En este sentido, el relato de la “ciudad de los cerdos” adquiere ahora para nosotros una potencia aún mayor. Se afirmó anteriormente que la sociedad idílica de este relato se reproduce mecánicamente por medio de la organización y regulación de la producción y consumo de lo necesario. El descontento humano, se describió como causa del crecimiento desmesurado de las ciudades y de la emergencia de la clase guerrera, esto es, del ser en el Estado del hombre. Es nuestro interés remarcar, que la contraposición fundamental entre el Estado vegetativo de la “ciudad de los cerdos” (198) y el momento del devenir político del hombre, es esencialmente una contraposición entre lo necesario y lo innecesario. En particular, la tarea del guerrero y su conocimiento son absolutamente innecesarios en relación a la tarea del artesano que produce un bien indispensable. Esto no significa que el surgimiento del ser del hombre en el Estado sea superfluo. Por el contrario, expone satíricamente que una organización dirigida a la satisfacción de las necesidades no es propiamente un Estado; carece, como modo de vida, de historia y de verdad humana.

La premisa gadameriana de que un Estado dirigido únicamente a satisfacer aquello necesario como sustento de la vida se asemeja más bien a la organización de las hormigas en cuanto “animales sociales” [*staatbildenen Tiere*] (207), nos remite al pasaje de *Fedón* al que nos referimos antes. Allí, como se señaló ya, dice Sócrates que las almas de los ciudadanos virtuosos por costumbre pero no por filosofía, no tienen habilitado el acceso a la stirpe divina (Platón, *Phd.* 82b-c). Estos ciudadanos no son otros que “los que han practicado la virtud

popular y política, esa que llaman moderación y justicia” (δημοτικήν καὶ πολιτικήν ἀρετὴν ἐπιτετηδευκότες, ἦν δὴ καλοῦσι σωφροσύνην τε καὶ δικαιοσύνην) (82a-b, trad. de García Gual).⁹ En cambio “es probable que vayan a parar nuevamente a una especie de esa misma índole, sociable y mansa, como [...] la de las hormigas, o bien que retornen incluso nuevamente a la raza humana, y nazcan <así> de ellos hombres medidos” (82b, trad. de Vigo). En la coacción del *ἔθος* sofístico, en la teatrocraza demótica de Atenas que ha transfigurado el sentido de la templanza y la justicia, sólo lo necesario organiza la vida de los hombres. Por necesario debemos entender aquí la satisfacción de los placeres más inmediatos. Aquella necesidad que, en ausencia de la *phrónēsis*, no es accesible en tanto necesidad, es exactamente lo no-necesario; lo que no es por naturaleza, sino en la potencialidad de ser reunido en su disonancia originaria: el ser político del hombre en el Estado, esa esfera de experiencia común en la que un lazo que está por encima de la satisfacción de lo

⁹ He reemplazado la palabra “democrática” por “popular”, ya que no traduce con precisión “δημοτικήν”, debido a que ἀρχαί debe entenderse por un tipo de gobierno y podría remitir equivocadamente al lector a la idea de una virtud asociada a un orden político institucional específico. Las distintas versiones existentes han tomado rumbos divergentes. Conrado Eggers Lan (1971) traduce el adjetivo δημοτικός por “común”. Esta traducción da cuenta muy bien de uno de los sentidos de la palabra, el que remite a su carácter corriente, ordinario y difuso. Sin embargo, al igual que la traducción propuesta por Giovanni Reale (2016), que prefiere en su lugar “civilé”, se aleja confusamente de la dimensión plebeya que comporta. Por otro lado, Alejandro Vigo (2009) propone traducir el término por “comunitaria”, palabra que –al igual que la elegida para esta traducción– tiene un peso específico determinante para la tradición filosófico-política. La elección de “popular” por sobre “comunitaria” se debe entonces no a la neutralidad de la primera, por el contrario, sino a su más evidente cercanía etimológica y semántica. En esto sigo las versiones de Friedrich Schleiermacher [1804-1810] (1965), Luis Gil (1969) y David Gallop (2002) que utilizaron las voces “*volksmäßig*”, “popular” y “*popular*” en inglés correspondientemente. Por otro lado, he reemplazado “cordura” por “moderación” como traducción de “σωφροσύνην”, de acuerdo a las traducciones de Luis Gil (1969) y Alejandro Vigo (2009).

inmediatamente necesario une a los hombres, tal como los une un dios.

Pero una vez que ese lazo no sólo ya no es percibido entre los hombres, sino que siquiera su ausencia es percibida como tal, Gadamer se pregunta qué forma poética debería tomar la alabanza de la justicia verdadera, cuya representación sea lenguaje de lo que concierne a todos. El autor argumenta que esta pregunta define justamente el lugar que ocupan los diálogos en la obra platónica. En este sentido va la hipótesis de Gadamer de que la crítica a la poesía es una justificación de la propia empresa intelectual de Platón (Gadamer [1934] 1985: 207). La discusión filosófica por medio del diálogo sobre el verdadero Estado educacional, sería la respuesta a la pregunta: *República* es la “poesía dialógica” [*Dialogdichtung*] capaz de expresar qué es educacional en el Estado existente. Según Gadamer, por medio del φάρμακον (Platón, *Rep.* 595b) de la interrogación filosófica, Platón habría buscado poner la poesía dialógica a salvo de cualquier interpretación estética de la dimensión mimética capaz de llevar a la ruina a la “ciudad interior” (607d-608b).

Incluso, continúa el autor, los mitos que en ella aparecen se encuentran en conformidad con la teología socrático-platónica. Los mitos son parte de un juego en el que el alma se reconoce a sí misma y alcanza su verdad última: que la felicidad reside en la justicia (Gadamer [1934] 1985: 208). A diferencia de la representación teatral, la poesía platónica no se busca a sí misma para satisfacer la necesidad de placer, sino para guiar al alma en el diálogo.

Asimismo, el recurso al estilo indirecto en el relato tiene como único objetivo hacer inteligibles las verdades socráticas y no, en cambio, satisfacer al auditorio. Sin embargo, la fuerza de los mitos platónicos no se agota aquí, sino que en la apelación mística al mito, Sócrates

pone –con la mirada propia del visionario, posada sobre el alma– un límite a la confianza ilustrada de la sofística, sin que esto implique un intento de restaurar una cosmovisión mágica ni mistificante: de cada viaje al mito, el alma retorna con la certeza racional de la necesidad del filosofar.

El Sócrates platónico no es una mera *mimesis* del Sócrates real, ni el héroe de los “dramas filosóficos” (210) de Platón. La figura de Sócrates es más bien una inducción a la seriedad del filosofar que, por medio de la levedad del juego de la ironía, no puede ser capturada ni por la literalidad de la escritura, ni por la de la lectura. Al hacer repetir a Sócrates aquello que fue discutido el día previo en lo concerniente al Estado, Platón busca exponer el poder mayéutico de la dinámica dialógica que se renueva en cada repetición.¹⁰ Esta última afirmación tiene singular relevancia en torno a la relación poco evidente entre *phronēsis* y diálogo: la poesía dialógica platónica deviene poesía ética.

3. INTERLUDIO MARBURGUÉS: EL CAMINO DE LA *PHRONĒSIS*, MÁS ALLÁ DE NATORP Y HEIDEGGER

Antes de continuar, me dedicaré a realizar una breve introducción aclaratoria sobre la importante influencia que Paul Natorp y Martin Heidegger ejercieron sobre Hans-Georg Gadamer en lo que hace a su interés por el análisis de la noción de *phronēsis*, así como también remarcaré el distanciamiento conceptual que media entre el filósofo de Breslau y sus primeros mentores.

En 1919 dos estrellas brillaban en la ya deslumbrante constelación de

¹⁰ También en *Timeo* (17b-c) se da comienzo al diálogo partiendo de la repetición de temas tratados por Sócrates el día anterior.

intelectuales de la Universidad de Marburgo: Paul Natorp (1854-1924) y Nicolai Hartmann (1882-1950). Ambos, herederos directos de Hermann Cohen (1842-1918) y del neokantismo, fueron los primeros guías de Hans-Georg Gadamer en el sendero de la filosofía platónica (véase Le Moli 2005, 2010 y 2012). Efectivamente, tanto Natorp como Hartmann habían realizado importantes estudios “lógicos-gnoseológicos” sobre la obra de Platón (Girgenti 2008: 45). En octubre de ese año, Gadamer se trasladó a Marburgo junto con su familia, siguiendo la ascendente carrera docente de su padre, el químico Johannes Gadamer (1867-1928), que llevaría a este último al cargo de Rector entre 1921 y 1922. Pasarían pocos años para que, con la dirección de Natorp y el apoyo afectivo e intelectual de Hartmann, Gadamer escribiera su tesis de Doctorado, aún inédita y titulada: *Das Wesen der Lust nach den platonischen Dialogen* (1922).

Aún no se ha evaluado con rigor qué importancia pudieron haber tenido los trabajos sobre el Estado platónico y la pedagogía escritos por Paul Natorp para las intervenciones teóricas de Gadamer de los años '30 sobre Platón y su filosofía política. Entre otros considerables aportes, se destaca la filiación socrático-platónica de la *phronēsis* sugerida por Natorp y su caracterización como “entendimiento práctico”. En líneas generales me refiero con ello a *Platos Staat und die Idee der Sozialpädagogik* (1895), así como a su *Sozialpädagogik. Theorie der Willenserziehung auf der Grundlage der Gemeinschaft* (1899).

En la *Sozialpädagogik*, Natorp afirma:

Por esto no carece de fundamento la opinión del Sócrates platónico, de que el conocimiento práctico (Φρόνησις), una vez que se ha elaborado en el hombre hasta tal claridad que no lo oscurezcan los sofismas de las inclinaciones, es necesariamente en él lo dominante, no (como ya entonces se soste-

nía) llevado como un esclavo de un lado para otro por el placer, el dolor, la cólera, el deseo, la repugnancia; en una palabra: los impulsos sensibles (2001: 155).¹¹

Desde luego, no estoy intentando sugerir aquí que haya alguna identidad entre la interpretación fenomenológica de Gadamer de la *phrónēsis* como “conocimiento práctico” [*praktisches Wissen*] y la de Natorp como “entendimiento práctico” [*praktische Einsicht*] (esta última, en realidad, se asemeja más a bien a la noción aristotélica de *synesis*, complementaria de la *phrónēsis*). Pero sí cabe marcar cuanto la primera puede ser entendida, en buena medida, como una respuesta a la segunda, acentuando el terreno común de su origen platónico. No me detendré aquí en las críticas más amplias que Gadamer hiciera posteriormente a la filosofía de Natorp y a su emblemático *Platos Ideenlehre: eine Einführung in dem Idealismus* (1921, véase Gadamer: 1996: 75-76 y 1924).

Por otro lado, en 1922, el mismo Natorp le entregó a Gadamer un manuscrito mecanografiado –hoy conocido como *Natorp-Bericht*– de unas cuarenta páginas, escrito por Heidegger y precedido por el título *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles* (1921-22).¹² En este borrador se proponía, la elaboración de la “situación hermenéutica” de una interpretación fenomenológica de Aristóteles.¹³ Las palabras de Gadamer sobre la fascinación que este texto le causó son más que elocuentes: “Fue como si me hubiera sacudido un rayo [...] Todo Aristóteles se le echaba a uno directamente encima”

¹¹ La primera edición en castellano fue prologada por el mismo Natorp (1913). La reedición de 2001 mantiene la versión de Ángel Sánchez Rivero y la introducción de Manuel García Morente.

¹² Ulrich Lessing descubrió la versión completa del texto. Fue publicado en el *Dilthey Jahrbuch* con una introducción de Gadamer (1989: 228-235; 2002a: 327 y 1995: 33).

¹³ Heidegger fue nombrado Profesor en la Universidad de Marburgo gracias a este trabajo sobre Aristóteles (véase Gadamer 2002a: 327 y 1995: 33).

(Gadamer 1996: 249). Este trabajo de Heidegger sobre Aristóteles no sólo sería el motivo principal para que Gadamer partiera hacia Friburgo, sino también la oportunidad para que Heidegger ganara en Marburgo una plaza de Profesor bajo el auspicio de Natorp.¹⁴

Dos años después, ya en Friburgo, Gadamer asiste en el semestre de verano al seminario *Hermeneutik der Faktizität* (Heidegger 1923). Durante ese mismo período, Gadamer frecuentará el célebre seminario de Heidegger sobre el Libro VI de la *Ética a Nicómaco* (Heidegger 1989; véase Di Cesare 2007: 18). Entre las nociones y temas tratados en este seminario se encontraban las llamadas “virtudes dianoéticas”, principalmente la *phrónēsis* y la *synesis*, ambas –según la interpretación propuesta por Heidegger– “las virtudes hermenéuticas por excelencia” (Gadamer 2002a: 127).¹⁵ En particular, el tratamiento de la *phrónēsis* marcará temática y metodológicamente la producción intelectual del filósofo marburgués por el resto de su vida (véase Gadamer 1998a: 381).

Una contribución insoslayable para seguir de cerca los análisis gadamerianos de la *phrónēsis* platónica y aristotélica, la cercanía y distancia entre ambas nociones, la ha proveído el propio autor. Me permito ahora reponer aquí y traducir un fragmento de la entrevista realizada a Gadamer por Giovanni Reale y publicada por primera vez en el periódico italiano *Sole 24 Ore* del 17 de septiembre de 2000:

¹⁴ “Este texto lo conocí ya a comienzos de 1923 y se convirtió para mí en el motivo de ir a Friburgo, donde Heidegger enseñaba como joven docente privado y asistente de Husserl” (Gadamer 2002a: 326).

¹⁵ En principio, en la interpretación heideggeriana de la noción aristotélica de *phrónēsis* se encuentra “la condición de fijarse en algo, de todo interés teórico” (Gadamer 2002a: 332). Gadamer identificará esta lectura con la fuerza de la palabra alemana *Wachsamkeit*, “atención” (Gadamer 2002a: 337).

Además, insisto en el hecho de que las diferencias entre Platón y Aristóteles no son así de grandes como muchos piensan: también *Aristóteles es un platónico*, en un cierto sentido; por ejemplo, la filosofía aristotélica de la *phrónēsis* es platónica. (Gadamer 2002b: xiv)¹⁶

La otra cuestión fundamental que merece ser aclarada es el distanciamiento ulterior de la interpretación heideggeriana de la *phrónēsis* como *das Gewissen*. La categoría aristotélica de *phrónēsis* tiene una correspondencia en la determinación fundamental de la consciencia en *Sein und Zeit*. La consciencia adquiere connotación ontológica como determinación del ser del *Dasein*, en tanto lo guía “hacia la autenticidad de elegirse a sí mismo” (Volpi 2012: 110). Gadamer consideró que, aunque esta interpretación fuera una confrontación con la tradición que le permitió oponer una forma de saber (εἶδος γνώσεως) en la situación existencial concreta a cualquier objetividad última, la lectura heideggeriana comporta un forzamiento conceptual exagerado (véase Gadamer 2002a: 42, 259). En última instancia, la consciencia no es el fenómeno del otro, sino un ponerse en relación del *Dasein* con el propio sí mismo (véase Dottori 2010: 27).

Como es conocido, este interés por la *phrónēsis* resurge con renovada fuerza y gravitación en el famoso capítulo nodal de *Warheit und Methode*, “Die hermeneutische Aktualität des Aristoteles”. Gadamer se distanciará allí explícitamente de las interpretaciones heideggerianas con las que se formó en los tempranos '20, así como de la acusación de Heidegger a Aristóteles de haber inaugurado la transformación de la filosofía en onto-teología. Tal querrela, ampliará Gadamer, prueba tan solo que Heidegger rechaza la metafísica en favor de una

¹⁶ La entrevista fue republicada como apéndice en AA.VV., 2000. Reale también incluyó esta entrevista en la presentación de la edición italiana de *Hermeneutische Entwürfe* (Gadamer 2002b).

ontologización de la filosofía práctica. En este sentido, Gadamer sostendrá que una apropiación auténtica de la ética aristotélica no puede tener lugar soslayando el análisis de la íntima relación entre la filosofía teórica y práctica. Si Heidegger pone su interés en el concepto de *sophía*, Gadamer seguirá el camino de la *phrónēsis*, no ya como lo otro de la *sophía*, sino de la *téchnē*, leyendo la ética aristotélica a la luz de la dialéctica platónica y poniendo el acento sobre la unidad de *teoría* y *praxis*. En esa clave exegética, Gadamer considera a la *phrónēsis* un conocimiento práctico dirigido a una situación concreta que toma lugar tanto en una dimensión individual como comunitaria (véase Di Cesare 2007: 154). Por otro lado, el análisis del bien práctico se muestra en la fuerza hermenéutica que se expresa a sí misma en el fenómeno fundamental del diálogo, cuya esencia se encuentra en la particular estructura de la virtud dianoética de la *phrónēsis* y no del *mit-sein* (ser-con) heideggeriano (véase Gadamer 2010: 24-27). Así, el acontecimiento de la comprensión, se hace perceptible por medio de una *praxis* común.

4. HERMENÉUTICA DE LA *PHRÓNĒSIS* EN LA FILOSOFÍA POLÍTICA PLATÓNICA

Sobre el final de *Plato und die Dichter*, Gadamer cita dos pasajes de *Leyes*. En el primero se explicita cuán poco el personaje del ateniense necesita de modelos tradicionales para la educación de los jóvenes (Gadamer 1985: 210). Afirma que los argumentos expuestos entre él y Clinias en la discusión sobre la educación de los jóvenes, se presentaron “de una manera muy semejante a una cierta poesía” (ποιήσει τινὲ προσομοίως εἰρησθαι) (Platón, *Leg.* 811c; trad. de Lisi) y, por lo tanto, bajo auspicio del influjo divino (ἐπιπνοίας θεῶν) (811c). El diálogo del que ha sido protagonista, espectador y juez el ateniense, resulta ser la poesía más sensata (μετρίωτατοί) (811d) y capaz de darle placer (ἡσθῆναι) (811d) que haya jamás escuchado.

Esta merece ser dada al guardián de la ley y educador para que con ella sean instruídos los jóvenes (811d-e).

En la última cita, el ateniense da un paso aún más osado. Luego de tratar cómo debe establecerse la comedia en la *pólis*, se plantea la posibilidad de que los autores “serios” (σπουδαίων) (817a), es decir, los poetas trágicos, se acerquen a la ciudad y propongan llevar y representar allí sus poesías. Entonces dice a Clinias que, en tal caso, él les respondería lo siguiente:

[...] también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera. Poetas, ciertamente, sois vosotros, pero también nosotros somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación, tal como es nuestra esperanza [...] (817b, trad. de Lisi).

Gadamer insistirá en que Platón en su crítica a los poetas busca exponer una y otra vez que estos últimos se toman en serio aquello que no lo amerita. La única tarea sería del poeta y filósofo es, en cambio, la de guiar a los hombres hacia sí mismos en su constitución singular y plural, hacia la sagrada esfera común en la que se ponen en relación, por encima de la inmediatez, consigo mismo, entre sí y con la divinidad. En este sentido es que los diálogos, más allá de que tengan lugar en la dimensión mimética del lenguaje escrito, rompen con toda la tradición filosófica y poética al tener como objetivo disponer el alma hacia la justicia, tal como los προοίμια disponen al alma a la música. Ratificando lo afirmado por Gadamer, podemos concluir que los diálogos en cuanto proemios a las leyes justas son los verdaderos himnos a los dioses, la verdadera poesía. El proemio por

excelencia es justamente la afirmación de esta esfera natural en la que se encuentran los hombres y los dioses (887b-d; 893b). La exigencia socrática de desvelar esto último mediante la reflexión es la fuerza que guía la original obra platónica:

Pero nunca nadie enunció un preámbulo de las leyes auténticas, las que decimos que son políticas, ni publicó uno, en caso de haberlo compuesto, como si eso no fuera natural (722e; trad. de Lisi).¹⁷

En relación a las referencias que hemos realizado sobre *Leyes* y *República*, proponemos prestar particular atención a la indicación gadameriana de que la crítica socrático-platónica de la *aretē* homérica es una defensa de la *dikaioṡunē* por medio de la *phronēsis*. Por nuestra parte, nos hemos permitido argumentar en la misma línea que esta crítica es también una apología de la *hēdonē* a través de la *phronēsis*. Por ello, si hay una defensa es propiamente de la *phronēsis* misma, ya que sólo a partir de la reflexión deviene reconocible para el alma aquello que se da como oculto en el *ēthos* sofisticado. La importancia de la *phronēsis* estaría fundada en el hacer perceptible, más allá de la inmediatez, aquella medida que hace al hombre comprensible la naturaleza y, en consecuencia, su existencia singular y plural que lo habita como potencia. Dicho de otro modo: la *phronēsis* es la facultad que conduce al hombre al conocimiento en tanto lo enfrenta con la posibilidad de saber qué no se sabe, esto es, experimentar la propia ignorancia respecto de algo concreto como conocimiento y apertura.

Tanto en el ejemplo del filósofo como en el del jurado de los certámenes poéticos, la *phronēsis* se presenta como un instrumento de

¹⁷ Véase también Platón, *Leg.* 734e, 722e; *Rep.* 432e-433a.

juicio y, según hemos visto, sin su intervención no hay posibilidad de cuidado, ni desolvido, ni conocimiento de sí ni de los otros. También se ha planteado aquí, siguiendo la interpretación de Gadamer, que no sólo al filósofo y al juez le es dado acceder a la visión de la medida por la cual su existencia deviene comprensible, sino también al poeta en el alabar. Pero, ¿puede afirmarse sin más que sólo el filósofo, el juez y el poeta tienen posesión de tal percepción? Esta pregunta se ha respondido parcialmente cuando se ha expuesto que el pensar y el poetizar comparten en su esencia el posibilitar al hombre, por medio del lenguaje, el estar en sí y el estar por encima de sí. Sin embargo, no debemos dejar de lado que el juicio reflexivo no puede existir como tal sin relación a una experiencia de la negatividad.

Empero, para dar cuenta de esto último, primero será necesario recuperar cómo se da la relación entre experiencia y *phrónēsis* en *República*. Luego, con Gadamer, a partir de él y más allá de él, se intentará reponer la afinidad de esa relación con el vínculo entre experiencia y negatividad tal como se presenta en la obra más conocida del autor: *Wahrheit und Methode*.¹⁸

¿Qué modo de vida es el más placentero y el menos doloroso? Sócrates plantea a Glaucón esta particular pregunta en disputa, partiendo de las alabanzas de sí mismos que hacen el avaro, el ambicioso y el filósofo. Esta pregunta, cuya resolución a tal punto del diálogo Glaucón se declara incapaz de alcanzar, lleva a otro problema que es el de establecer antes un buen criterio (κριτήριον) (Platón, *Rep.* 582a) por

¹⁸ Cabe aclarar que las analogías, comparaciones y conclusiones que se presentan son una propuesta de lectura a título personal del autor de este artículo y ni se le atribuyen al propio Gadamer ni se trata de reponer una continuidad forzada entre sus obras de juventud y madurez. Esto último sólo podría significar el sacrificio injustificable de la atención que requieren los aportes particulares de intervenciones teóricas muy distintas en favor de la complacencia que puede hallarse en un falso *continuum*.

medio del cual salir del atascadero de estas apologías parciales de cada modo de vida y decidir una respuesta (véase Platón *Leg.* 658a-659c). El criterio adecuado será uno que incorpore el juicio de la experiencia (ἐμπειρία), la inteligencia (φρονήσει) y el raciocinio (λόγῳ) (Platón, *Rep.* 582a).

Estas tres facultades no se relacionan al modo de la agregación. La segunda de ellas, la *phrónēsis*, da a la experiencia del placer lo necesario para que ella alcance su integridad (582d).¹⁹ Ser ἐμπειρότατος no forzosamente significa vivir en carne propia todos los tipos de placeres. Tampoco significa que esta experiencia le está vedada al filósofo respecto de sí mismo. Efectivamente, la *phrónēsis* como mediación (μὴν μετὰ γε φρονήσεως μόνος ἔμπειρος γεγονώς ἔσται) (582d) hace accesible la experiencia por medio de la instancia reflexiva que abre el diálogo con otros.²⁰

Hasta aquí se ha afirmado cómo la *phrónēsis* hace accesible la experiencia y la conduce hacia su integridad por medio de la reflexión, pero no se ha explicado por qué permanece inaccesible a quien no lleva adelante un modo de vida filosófico. Recuperando lo anteriormente expuesto diremos que el principio de esta inaccesibilidad a la pleni-

¹⁹ Es posible ver cómo se desenvuelve la *phrónēsis* en otros ejemplos dentro de *República*. Un poco más adelante, dentro del mismo Libro IX, la intervención de esta facultad procura, a quien resulta castigado por un acto injusto, la posibilidad de adquirir moderación y justicia (σωφροσύνην τε και δικαιοσύνην μετὰ φρονήσεως κτωμένη) (Platón, *Rep.* 591b), dándole así al alma una condición más valiosa. Incluso se podría afirmar que el alma sólo puede gozar de la justicia mediante la *phrónēsis*, en la medida en que ésta habilita que placer y justicia no sean únicamente perceptibles como opuestos.

²⁰ Esta lectura se apoya en el comentario proporcionado por Richard Lewis Nettleship (1922: 322) al que reenvía Adam (1963: n. 582d). Un ejemplo que me parece muy atinado es el ejercicio al que se someten Glaucón y Sócrates en Platón, *Rep.* 577b.

tud de la experiencia del placer se encuentra, precisamente, en el darse entre los hombres cualquier mediación reflexiva como no necesaria o superflua. Sin embargo, existe un órgano primario para el juicio, capaz de conmover dialécticamente la fuerza de esta certeza de superfluidad: nos referimos al *lógos* o raciocinio, instrumento peculiar de quien tiene la posibilidad de formarse el mejor criterio posible para juzgar cuál es el modo de vida más placentero y para distinguir placeres verdaderos y satisfactorios de placeres falsos e incapaces de provocar saciedad: el filósofo. La ignorancia del placer verdadero por falta de experiencia (ἀπειρία ἡδονῆς) (585a) hace a los hombres formarse opiniones equivocadas, confundir insensatamente ausencia de dolor con goce y elegir rumbos de acción incorrectos.

Dijimos antes que el juicio reflexivo tiene necesidad de una experiencia de la negatividad. Como hemos visto, la justicia está en condiciones de surgir en el Estado una vez que se ha experimentado lo decepcionante de la injusticia para el vivir en común, es decir, cuando en una sociedad irrumpe imprevistamente el deseo de invadir la esfera del otro y sacar ventaja de él. Esa injusticia no es otra cosa que ignorancia de la legalidad que une a los hombres entre sí y que los pone en relación con lo divino. Pero, para que esta respuesta en forma de definición tome lugar, es decir para que alcancemos un conocimiento mayor del que teníamos previamente, antes que nada, debemos saber ignorantes de lo que somos ignorantes y plantear así la pregunta correcta a aquello que padecemos: ¿qué es la justicia? Precisamente es esta la pregunta que Platón decide que conduzca el diálogo *República*.

Es posible complementar esta comprensión de la experiencia reflexiva recurriendo al sentido que adopta años después en *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1999: 335-339) el concepto de *Erfahrung* así como la “negatividad fundamental” (338-339) que éste comporta. No-

tablemente, Gadamer recurre a los versos del gran poeta trágico eleusino, Esquilo, como testimonio autorizado, como intérprete del significado metafísico de la experiencia, como artesano de la cifra que expresa la historicidad interna de la experiencia:

Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber,
cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera
la sabiduría con el sufrimiento.
(Aesch. *Ag.* 176-178, trad. de Perea Morales)

Estos conocidos versos forman parte de *Agamenón*. En rigor de verdad, Gadamer sólo cita una parte del verso 177 para dar acabado a su argumentación: *páthei máthos*, se aprende del padecimiento. Hasta la aparición de esta referencia a Esquilo, Gadamer había insistido en el carácter ineludible, doloroso y desagradable de la experiencia en cuanto supone siempre la decepción de expectativas. Estas expectativas, su frustración y el entendimiento que de la experiencia se despliega son determinaciones en cuanto esencia histórica del hombre (Gadamer 1999: 338-339).

Sin embargo, este entendimiento no es un ponerse al tanto o un enterarse de un estado de cosas; no es satisfacción de la curiosidad ni interiorización de un dogma. Es y sólo es tal si implica llegar a un autoconocimiento.

A los fines de reforzar las hipótesis propias manifestadas en este artículo quiero destacar que todo lo anterior también está contenido en la misma estrofa de la tragedia, aunque Gadamer omita referirse explícitamente a los versos 176 y 178: *tòn phroneîn brotoùs* nos indica el camino en los que el dios pone a los mortales, el del saber o *phroneîn*; / y: *thénta kyriôs échein*, el cómo. En realidad, cuando Gadamer llega en *Wahrheit und Methode* a la cita de Esquilo es para

mostrar que hay algo más en sus versos que lo ya dicho: no se trata sólo de lo que los mortales aprenden de sus frustraciones, sino de la percepción de la finitud humana, de la comprensión de la distancia en la que habita el hombre respecto de lo divino.

De este modo, la experiencia poética y filosófica pueden ser ambas entendidas como experiencias de la consciencia de la finitud en su irrevocable realidad, de la propia historicidad, y, por lo tanto, consideradas las más verdaderas experiencias del hombre. No es poco lo que hace Gadamer casi treinta años después de *Plato und die Dichter*: señala al poeta, llama a oírlo. De sus versos brota un conocimiento verdadero que separa a Esquilo de los poetas miméticos al notificar lo que el *ēthos* sofístico oculta: que la injusticia es ignorancia de la finitud, ignorancia del sí respecto del tú y del dios.

Resta comprender la naturaleza de la respuesta obtenida en el conocer qué es la justicia. Comprender esto último nos dará la posibilidad de proponer una respuesta a la pregunta sobre si el reconocimiento de la medida por medio de la cual el hombre comprende en su existencia aquello que con otros lo une y compromete en mutua obligación se encuentra reservada tan sólo a las figuras del filósofo, del poeta y del juez o si, en cambio, habita en la situación hermenéutica del hombre y su potencia política.

El pensar y el poetizar se reúnen en su poner al hombre por encima de sí mismo, en el disponerlo incondicionalmente a la escucha, rehuendo de la instrumentalización o absorción empática del otro implicado en el diálogo. Por tanto, poco interesa si quiénes se encuentran en el diálogo son filósofos, jueces o poetas en sentido estricto, pues lo que sale a relucir en el auténtico diálogo es algo que no les pertenece: *lógos* (Gadamer 1999: 350-351). Dicho de otro modo, el ser amigo del conocimiento y el devenir hombre en el Estado significan vivir en el

cuidado del estar en sí y por encima de sí.

Recuperando esto último, nos permitiremos afirmar lo siguiente: que el puesto de la *phrónēsis* en la filosofía política platónica debe ser reconsiderado. Por un lado, el juzgar reflexivamente involucra necesariamente el ámbito del diálogo. El diálogo como tal irrumpe en el tiempo y, por lo tanto, se encuentra históricamente situado. Pero su estar situado no lo confina a los límites de la eticidad en la que toma lugar, sino que, acontece en la estructura propia de la existencia del hombre como posibilidad abierta de desvelarle su propia esencia y potencia. Si no se toma en cuenta la experiencia que compone la *phrónēsis*, nos dirigimos por el camino errado a la negatividad de la aporía radical entre la patria y la “ciudad interior” o entre el *ēthos* existente y el Estado fundado en palabras. Es cierto, hemos dicho que el Estado de *República* es un Estado que existe sólo en el lenguaje. Pero es sólo en el lenguaje donde existen los hombres como hombres. La unión de los hombres en el Estado [σύνδεσμον τῆς πόλεως], el devenir político de su ser en la *pólis*, es fundamentalmente reunión. La preposición σύν en σύνδεσμον nos recuerda –tal como Sócrates se lo recuerda a Glaucón– que la unión es “entre” los hombres, unos “con” otros y en esa unión consiste la ciudad justa y feliz (Platón, *Rep.* 419b-c y 520a). La respuesta a la pregunta por la justicia acontece en el fenómeno del entendimiento o comprensión conjunta (συνιέναι) que posibilita el cuidado del diálogo y su experimentación como *conocimiento*, *desolvido* o *recuerdo* es, por tanto, de carácter eminentemente plural como práctico.

La poesía del Estado educacional platónico pone al hombre en relación con su ser y le hace perceptible su naturaleza como disonancia y potencia, pero ella misma se funda y realiza por medio de la orientación que le permite discernir lo injusto de lo justo y lo no-necesario de lo necesario. La dimensión del juicio reflexivo abre una nueva par-

particularidad al devenir del ser del hombre en el Estado que completa la terapéutica de la “ciudad propia” (403d) y la ciudad terrenal (345e), terapéutica que se apoyaba en el fármaco de la interrogación filosófica (595b). Si tenemos presente uno de los mitos centrales de la poesía dialógica platónica -el mito de la caverna-, la facultad del juicio puede ser comprendida como una parte fundamental de la fuerza dialéctica (διαλέγεσθαι δύναμις) (533a) que interviene en la percepción de lo más necesario, ya no al modo de la contemplación teórica sino de la realización práctica. En el juicio reflexivo, como momento deseable de regreso del viaje dialéctico (519e-520a), el amigo del conocimiento participa, como hombre entre los hombres y como mortal ante los dioses, de la sagrada unificación de la naturaleza del hombre en su alma y en la ciudad (520a). En palabras del mismo Gadamer:

Platón no aborda la política en los términos de una teoría de las ideas, así como no enseña en términos de una teoría de las ideas. El camino de ascenso hacia una visión de un lugar ultrauránico y el camino de descenso abandonado al cuidado [*Sorge*] del propio sí mismo para el propio ser, son uno y el mismo camino. La filosofía no es política porque Platón creyó en una síntesis naïve-abstracta del Bien en el cosmos y en el mundo humano, sino porque el filósofo y el político viven en un mismo cuidado. Ambos deben tener un conocimiento verdadero, y esto significa que ambos deben conocer el Bien. Y si uno puede conocer el Bien desde un punto de vista universal, más aún debe conocerlo originalmente desde sí mismo. Sólo en la preocupación [*Bekümmern*] por el propio sí mismo (el “alma”) es posible que el verdadero conocimiento despierte y recoja los frutos verdaderos, y esta preocupación es la filosofía. (Gadamer [1934: 1985: 239])

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.** (2000), *Platone tra oralità e scrittura. Un dialogo di H.-G. Gadamer con la scuola di Tubinga-Milano e altri studiosi*, a cargo de G. Girgenti (Milano: Bompiani).
- Cassirer**, Ernst (comp.) (1924), *Festschrift für Paul Natorp zum 70. Geburtstag von Schülern und Freunden gewidmet* (Berlin: De Gruyter)
- Di Cesare**, Donatella (2007), *Gadamer* (Bologna: Il Mulino).
- Esquilo** (1986), *Esquilo, Tragedias*, trad. de Bernardo Perea Morales (Madrid: Gredos).
- Friedländer**, Paul [1928] (1964), *Platon*. Bd. 1: *Seinswahrheit Und Lebenswirklichkeit* (Berlin: De Gruyter).
- Gadamer**, Hans-George (1924), “Zur Systemidee in der Philosophie”, en Cassirer (1924: 55-75).
- ____ ([1934]1985), “Plato un die dichter”, en Gadamer (1995, 5: 187-211).
- ____ [1960] (1999), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, en Gadamer (1995: 1)
- ____ (1980a), “Plato and the poets”, en Gadamer (1980b: 39-72).
- ____ (1980b), *Dialogue and Dialectic*, trad. de Christopher Smith, (New Haven: Yale University Press).
- ____ ([1983] 1998b), “Platone e i poeti”, trad. De Giovanni Moretto, *Studi platonici*, 1: 185-215.
- ____ (1991), “Platón y los poetas”, trad de Jorge María Mejía, *Estudios de Filosofía*, 3: 87-108.
- ____ (1995), *Gesammelte Werke*, 10 Bde. (Tübingen: J.C.B. Mohr).
- ____ (1996), *Mis años de aprendizaje*, trad. de Rafael Fernández de Maruri Duque (Barcelona: Herder).
- ____ (1998a), *Verdad y método*, tomo II, trad. de Mauel Olasagasti (Salamanca: Ediciones Sígueme)
- ____ (2000), *Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (2002a), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).
- ____ (2002b), *La responsabilità del pensare. Saggi ermeneutici*, trad. de Riccardo Dottori, presentación de Giovanni Reale (Milano: Vita e pensiero).
- Girgenti**, Giuseppe (2008), “Paul Friedlander e Paul Natorp maestri di Gadamer”, *Paradigmi*, 3: 43-52

- Heidegger**, Martin (1921-22), *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, en Heidegger (1975ss., 61)
- ____ (1923), *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, en Heidegger (1975ss., 63).
- ____ (1975ss), *Gesamtausgabe*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrman et al. (Frankfurt a. M.: Klostermann)
- ____ (1989), "Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles Anzeige der hermeneutischen Situation", *Dilthey Jahrbuch*, 6: 237-269.
- Jaeger**, Werner (1928), *Platos Stellung im Aufbau der griechischen Bildung. Ein Entwurf* (Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter).
- Le Moli**, Andrea (2005), "Novecento platonico. Ontologia della relazione e dialettica dell'intersoggettività nelle interpretazioni contemporanee del platonismo", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Studi e Ricerche*, 44.
- ____ (2010), "Platone e la logica dell'essere. Logica e metafisica nelle interpretazioni neokantiane dei Dialoghi", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, 51: 162-181.
- ____ (2012), "Platone e la Scuola di Marburgo Ontologia e metafisica in Cohen, Natorp, Hartmann", *Efekeina*, 1 [1-2], 7-26.
- Natorp**, Paul (1895), "Platos Staat und die Idee der Sozialpädagogik", *Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik*, 8: 140-171. [Reimpreso en Natorp (1922: 7-42)].
- ____ (1899), *Sozialpädagogik. Theorie der Willensbildung auf der Grundlage der Gemeinschaft* (Stuttgart: Frommann). [Reimpreso en Natorp (1922 y 1974). Hay traducciones al castellano en Natorp (1913 y 2001)].
- ____ (1913), *Pedagogía social. Teoría de la Educación de la voluntad sobre la base de la Comunidad* (Madrid: La lectura).
- ____ (1921), *Platos Ideenlehre: eine Einführung in dem Idealismus*, Leipzig: Felix Meiner.
- ____ (1922), *Gesammelte Abhandlungen zur Sozialpädagogik* (Stuttgart: Frommann).
- ____ (1974), *Sozialpädagogik: Theorie der Willensbildung auf der Grundlage der Gemeinschaft* (Paderborn: Schöningh).
- ____ (2001), *Pedagogía Social. Teoría de la educación de la voluntad sobre la base de la comunidad* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Nettleship**, Richard Lewis [1897] (1922), *Lectures on the Republic of Plato* (London: Macmillan and Co.).
- Platón** [1804-1810] (1965), *Sämtliche Werke 3. Phaidon. Politeia*. Griechischen Philosophie Bd. 4, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Ernesto Grassi (Alemania: Rowohlt).
- ____ [1900] (1967-68), *Platonis Opera*, vols. I-V, notas críticas de John Burnet (Oxford: Clarendon Press).
- ____ [1902] (1963), *The Republic of Plato*, 2 vols., edición, notas críticas, comentarios y apéndices de James Adam. (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (1969), *Obras Completas*, trad. de Luis Gil (Madrid: Aguilar).
- ____ (1971), *El "Fedón" de Platón*, ed. crítica de Conrado Eggers Lan (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires).
- ____ (1981), *La República*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales).
- ____ (1988), *Diálogos, III: Fedón. Banquete. Fedro*, traducciones, introducciones y notas por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos).
- ____ (1999), *Leyes*, trad. de Francisco Lisi (Madrid: Gredos).
- ____ (2002), *Leyes*, trad. de José Manuel Pabón (Madrid: Alianza).
- ____ (2009), *Fedón*, trad. de Alejandro Vigo (Buenos Aires: Colihue).
- ____ (2016), *Tutti gli scritti*, trad. de Giovanni Reale (Milano: Bompiani).
- Vegetti**, Mario (2009), *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento* (Roma: Carocci).

MACEDONIO FERNÁNDEZ
Bases de su *metafísica artística*

Daniel Attala

Daniel Attala

Université Bretagne Sud

Macedonio Fernández: bases de su *metafísica artística***Resumen**

Se estudia el modo en que las ideas de Macedonio Fernández sobre el arte se vinculan al núcleo de su pensamiento filosófico. Sólo de esta manera se pueden apreciar su coherencia y su hondura. Aunque por razones conceptuales su pensamiento es paradójico, en nuestra opinión y contra la idea establecida diremos que Macedonio Fernández entrevió y buscó un sistema. No fue profesor, pero hacía algo mejor que no todos los profesores hacen: buscaba conceptos para entender, explicar y aún justificar su experiencia especulativa. Ello vale asimismo para el terreno del arte. La exposición se dividirá en nueve puntos: 1) teoría de la *anonimia*; 2) metafísica de la afección; 3) la emoción pura o intelectual; 4) crítica y doctrina del arte; 5) La obra de arte: del objeto al sujeto; 6) el arte o la vida; 7) una metafísica artística; 8) el § 9 de *Crítica de la facultad de juzgar*; 9) la respuesta es la prosa.

Palabras clave

Anonimia – afección – emoción – crítica – Kant – prosa

Macedonio Fernández: Basis of His Artistic Metaphysics**Abstract**

We explore here the way in which Macedonio Fernández' ideas about art are linked to the core of his philosophical thought. Only in this way can we appreciate their consistency and depth. Though for conceptual reasons his thinking is paradoxical, in our opinion and against the established idea, Macedonio Fernández sensed and attempted to find a system. He was no professor, but he did something that not all teachers do: he searched for concepts to understand, explain, and even justify his speculative experience. This is extensive to the field of Art. This presentation will be divided in nine points: (1) the *anonymity* theory; (2) the metaphysics of affection; (3) pure or intellectual emotion; (4) Art critique and doctrine; (5) the work of art: from the object to the subject; (6) art or life; (7) an artistic metaphysics; (8) § 9 of the *Critique of Judgement*; (9) the answer is the prose.

Keywords

Anonymy – affection – emotion – criticism – Kant – prose

Recibido: 07/10/2016 Aprobado: 16/12/2016

[...] bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre pensó y descubrió ciertas cosas eternas.

J. L. Borges (1961: 22)

Hacia el final de su vida, la poca consideración en que habían caído su nombre y sus obras no parece dejar indiferente a Macedonio. Era como si todo ello hubiera quedado sujeto a la fama de otros. La de Borges, ciertamente, pero también la de Scalabrini Otriz, Gómez de la Serna, Marechal, y en fin de cuanto escritor años atrás se había dado a la moda de rellenar carillas con ideas o anécdotas suyas. A un crítico muy injusto con la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* le escribe, en una “Solicitada” publicada en 1945 en la revista *Papeles de Buenos Aires*: “Si mi carrera literaria fuera un éxito, la actitud de Ud. podría ser, o no, envidia. Como fracasos no se envidian, seguro estoy de la sinceridad de su juicio. Pero, tan, tan justo no es. Tan, tan mal no escribo” (OC7: 228). Cosa que demostraba en párrafos como éste:

Todo viviente es inmortal, sólo que el hombre lo es con miedo de muerte; y sólo se lo quita consiguiendo que le tuesten la ‘existencia’, y este tostado, esta consistencia se la da a su existencia la mirada (mención, publicación) a su existir y su nombre. Las ciudades, en parte las patrias y la unidad universal de la humanidad, no han sido hechas porque el hombre sea sociable; no lo es, sino conventillero: toda la publicidad, cátedras, libros, oratoria, arte, es para que nos vean la existencia; sin color, olor ni sabor, el agua no tuesta el pan. La vida que nos miran se calienta. Quedemos agradecidos. (Sería largo enumerar todo lo que, de puro

conventillero, ha hecho el hombre: casi toda la Historia. Mandar, entrometerse, enjaular a las tribus felices y hacerlas trabajar a horario, cambiar íconos, misionar, imponer opiniones, cambiar modos de vivir y gobiernos).

Afin a tal estado de ánimo irónico y amargo, existe cierto fragmento encontrado entre sus papeles; ignoro la fecha en que fue escrito, podría ser de los últimos años de su vida, quizá de fecha cercana a la de la “Solicitada” que se acaba de citar:

Voy a permitirme teorizar el Arte. Convencido de que el problema inmenso me derrotará, y de que ha sido una mala suerte mía tentarme con este estudio y no poder luego llegar a la hidalga decisión de abandonarlo y echar al fuego con forzosa humildad lo que sé y anoté de ello. / Fácil sería edificar un grueso volumen titulado “Estética” y darlo al público sabiendo tan poco más o menos como él. En Buenos Aires se hubiera soportado el libro bien hace 30 o 20 años; hoy más de mil personas habría para despreciarlo. Varios miles creo le acercarían el desprecio y debe abiertamente mostrarse por toda página, lienzo, o música expedidos por la insinceridad, la incompetencia y cómoda palabrería, borronero o rellenamiento de compases. Aun entre los que surten las malas páginas, dibujos, músicas, estatuas, fachadas, danzas, son muchos los que me despreciarían inteligentemente [...] (Fernández 1993: 338).

El pasaje –uno de sus tantos comienzos de teoría dejados inconclusos– parece aludir a un viejo conocido, autor en todo caso de un libro como el que deplora aquí no haber escrito, siendo ahora (debió pensar) un poco tarde para reparar la omisión: el poeta peruano Alberto Hidalgo, quien despunta en aquello de la “hidalgas decisión” y luego en las tres ocurrencias de la palabra “desprecio”, ya que Macedonio solía llamar a Hidalgo, odiador de cuanto escritor podía hacerle som-

bra, “Genio del Desprecio” (OC9: 80). El hecho es que Macedonio no escribió ese libro, y que no pocas de sus ideas sobre el arte terminaron firmadas por otros, entre los cuales alguno sin duda no las necesitaba, pero otros, como este Hidalgo, sí, pobre que era en ideas genuinas. ¿Cómo fue que se perdieron las de Macedonio? ¿Y cómo algunas salieron a la luz bajo nombres ajenos? La respuesta es conocida: porque fueron escritas en papeles luego perdidos o regalados, o bien póstumos y que ahora duermen el sueño del archivo, e incluso porque fueron murmuradas en charlas de café, o destinadas a cartas, y en fin, porque faltaron críticos que las tomaran en serio o que haciéndolo, simpatizaran con la filosofía para, aunque ya muertas tal vez, hacerles un poco de justicia. Haga o no referencia a él el pasaje citado, lo cierto es que Hidalgo terminó sacando en Buenos Aires, en 1940, un *Tratado de poética* cuyas tesis guardan todas cierto aire de familia con las de Macedonio pero evitan citarlo más de una única vez y con el fin de dar ejemplo de no sé qué trivialidad.

Con el tiempo, gracias a las ediciones póstumas, las ideas de Macedonio sobre el arte salieron a la luz; sólo que por el poco y mal estudio a que se sometió el núcleo de su pensamiento filosófico, rara vez mostraron su coherencia ni dieron testimonio de su hondura. Lo cual se atribuyó de ordinario a inepticia del autor, a vanguardismo o anarquismo, cuando no a un carácter chistoso o a demencia. En lo que sigue voy a tratar de exponer el núcleo de su pensamiento metafísico hasta el momento en que desemboca en el arte. Habrá pocas fechas: las necesarias para recordar que nacieron en un contexto. Pero a fin de simplificar, asumo el riesgo de hacer creer que Macedonio poseyó desde el vamos un sistema. No es así, ciertamente, pero no porque no quisiera. Aunque por razones conceptuales su pensamiento fue paradójico, Macedonio entrevió y buscó un sistema. La falsa idea de un pensamiento esquemático que me arriesgo a ofrecer estará, pues, más cerca de la verdad que aquella otra, demasiado frecuente, del pensa-

miento impreciso y casual de un lego. No fue profesor, pero hacía algo mejor que no todos los profesores hacen: pensaba, buscaba o creaba conceptos para entender, explicar y aún justificar su experiencia especulativa. Quiérase o no, Macedonio Fernández fue un filósofo además de un poeta y de un escritor. Es por eso también que me abstendré, dentro de lo posible, de adscribir sus ideas a las de otros, aunque sería fácil hacerlo dando cita a Schopenhauer o a William James. Como se sabe –o se debería saber– lo original en filosofía no está en *lo que se piensa* cuanto en el hecho de que en verdad *se piensa*, o lo que es lo mismo, de que *se vuelve a pensar*. Lo dijo Borges en el discurso ante la tumba de su amigo en 1952 y en el prólogo a su antología de 1961. Para razonar esa diferencia, si la autoridad de Borges no basta, se puede releer la que establece Kant en la “Arquitectónica de la razón pura” entre concepto *cósmico* y *escolar* de filosofía, que Borges, me imagino que sin haberla leído, aplica sin embargo en la frase de mi epígrafe.

1. TEORÍA DE LA ANONIMIA Y METAFÍSICA DE LA AFECCIÓN

La terminología era una de sus mayores preocupaciones. Por eso es tan triste el estado de la crítica sobre su obra filosófica, que utiliza términos como *estímulo*, *sensación*, *percepción*, *sentimiento*, *emoción*, *pasión*, *imagen* o *afección* como si se refirieran más o menos a lo mismo, ahogando en el acto todo deseo de comprensión. Aunque en sí misma hunde sus raíces en la filosofía de Descartes y en el empirismo anglosajón, su terminología es la de la psicología naturalista del siglo XIX. Siguiendo a Herbert Spencer, clasifica los *estados psíquicos* en dos categorías: *representativos* y *afectivos*. Los primeros comportan un contenido objetivo, el *quid* de la representación, cualidad o especificidad que atañe de ordinario a ciertos sentidos: color, sonido, textura. Son de dos tipos: *sensaciones*, que se supone reproducen los rasgos de un objeto o hecho exterior, e *imágenes*, productos de la

imaginación en ausencia de todo objeto. Luego están los estados no representativos o *afectivos*, es decir de placer o de dolor, subdivididos a su vez en tipos cuyos límites no están todo lo claro que él mismo hubiera querido: *emociones*, *sentimientos*, *pasiones*.

Macedonio en filosofía se abocó a la crítica más que a la descripción. La tesis que desde 1907 preside esa crítica dice que *la representación es anónima*. Es una respuesta al viejo problema de la realidad de las cualidades. Aunque típico del empirismo anglosajón, este problema, como su terminología, se encuentra ya en Descartes y alcanza a Kant. Macedonio es tributario del método analítico y reductor de estas dos tradiciones. Los textos clave son su “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis”, publicado en 1907, y el póstumo “Metafísica”, probablemente de la misma época. Aunque de manera tangencial, el destino estético de esta tesis aparece ya en el hecho de que la experiencia que lo habría conducido a ella fue un sueño cuyas imágenes –entre las que no supo distinguir si eran visuales o auditivas– provenían del arte (arquitectura, música y literatura). De este sueño y de experiencias análogas extraerá su teoría de la *anonimia de los estados psíquicos representativos* (sensaciones e imágenes), que tiene como corolarios el *carácter reductible de los estados representativos a los afectivos* y la *irreductibilidad de los estados afectivos*. Según todo ello, el psiquismo, metafísicamente hablando, sería por entero de régimen afectivo. El hecho de que empíricamente (en la vida cotidiana) el psiquismo también estuviera sometido al régimen representativo, no era ninguna objeción. Significaba tan sólo que la psiquis humana había caído presa del mundo natural, histórico, social, perdiendo así su estado originario. Se trata, como se ve, más que de una teoría psicológica, de una especie de reducción trascendental y hasta de platonismo. No hay que olvidar que Macedonio la denomina *metafísica*. En definitiva, los estados psíquicos representativos no serían en sí mismos ni auditivos, ni visuales, ni táctiles: ninguna de esas diferencias, en apa-

riencia esenciales, tendría realidad objetiva (OC8: 39). Dicho de otro modo: la especificidad de un estado representativo es el producto adventicio de una acción *a posteriori* del psiquismo. ¿Qué es la representación *antes* de la acción aperceptiva? No hay una respuesta única para este interrogante. La más radical, aquella en la que se cifra la esperanza de su autor, es la negación lisa y llana de los estados representativos, la tesis según la cual el abanico entero de cualidades objetivas que colorean nuestra experiencia no es más que un conjunto de variaciones de la afección, única realidad de la tenemos testimonio fidedigno (OC8: 127-128). Ese y no otro es el secreto de la conciencia, de la psiquis, en suma del ser humano visto desde un punto de vista metafísico. Este y no otro, por lo demás, es el famoso *almismo ayoico* que tanto ha dado que hablar y a nuestro juicio confundido a los críticos. En efecto, contra ese *almismo* arguye todo el abigarrado tejido de la existencia del hombre, que como sabía Macedonio es *yoico* por donde se lo mire: sometido al régimen de la representación. Lo que conduce a lo *práctico* de su filosofía, que es, en el fondo, toda su filosofía. *Metafísica, ética y arte* encuentran su justificación en esa tarea: arrancar al hombre de la trama perversa que lo aprisiona e inducirlo a tocar alguna vez en la vida su auténtica naturaleza metafísica, estado como de gracia que podría llamarse místico pero que en realidad se declina de tantas formas como esferas conceptuales se discriminan. No es casual que esas esferas sean de ordinario tres, en coincidencia con la vieja trinidad medieval que culmina en la época moderna en las tres *Críticas* de Kant.

2. LA EMOCIÓN PURA O INTELECTUAL

Se ha repetido hasta el cansancio eso del idealismo de Macedonio. Y se ha terminado por no ver que el suyo no es un idealismo de ideas (de representaciones) sino de afectos, es decir que en el fondo no es ningún idealismo. Su filosofía responde, sí, al mismo problema que habían intentado resolver los diversos idealismos desde Descartes hasta Kant, a saber, cómo conocer a través de mis ideas los objetos exteriores. Una respuesta bastante radical fue la de Berkeley, a la que quizá por influjo de Borges la crítica asimila la posición de Macedonio. Pero su respuesta va más lejos: en vez de resolver el problema, lo elimina. Ya que en el caso de que las ideas sean, en el fondo, afectos, no tiene sentido pedirles garantía de la verdad con que *representan* a sus objetos. ¿A quién se le ocurriría preguntarle a un dolorido si su dolor en verdad existe? Desde el momento en que se reduce la representación a la afección, cualquier cosa, ahora sí y sin necesidad de Dios, puede pasar la criba cartesiana: *Lo siento, luego existe*. Y no hay lugar para seguir indagando, ya que el afecto es todo y no tiene afuera como lo tienen las representaciones. (Tampoco se ha leído bien a Borges, quien en varios textos de entre 1921 y 1922, sin citar a Macedonio, proponía algo similar¹.)

Se puede ver la cosa desde otro punto de vista y preguntar si buscan, acaso, aquellas tres disciplinas, conducir al ser humano hasta una *idea o representación* determinada. Y la respuesta será que no, que lo que intentan es inducirlo a un estado afectivo, a una emoción, concretamente a lo que Macedonio denomina (con término de *Las pasiones del alma*, que ha leído), una *emoción pura o intelectual*. Para conocer lo cual debe establecerse una diferencia: la que separa una sensación de una emoción. Aquella, que suele ser un estado psíquico

¹ Véase “La metáfora” (1921) y “El cielo azul, es cielo y es azul” (1922) (Borges 1997).

representativo, es de origen *periférico*: nace en los sentidos. La emoción, en cambio, no sólo es un estado afectivo (no-representativo), sino que además es de origen *central*: nace en la conciencia. ¿Cómo? ¿A través de qué proceso? El origen lejano puede variar, lo importante es que en su origen próximo o inmediato se produzca lo que denominaremos un embriague: la ruptura de la cadena causal psicofisiológica que con mano de fierro rige las sensaciones. Cuando me quemó, la sensación (mezcla de afecto –dolor– y percepción: una representación del fuego o de lo que sea) es consecuencia de un proceso fisiológico rígido. Cuando me entristezco al ver un perro vagabundo, la cadena causal que va de la percepción al *sentimiento* de tristeza está quebrada por lo fino: digamos, por ahora, que esa ruptura la provoca la conciencia (veremos luego que esa ruptura es de naturaleza lingüística). En fin, una emoción pura es un estado afectivo de ruptura total y absoluta. ¿Existe ese tipo de emoción? Y aún: ¿puede acaso existir tal ruptura? Estas preguntas encierran la clave del pensamiento metafísico, ético y estético de Macedonio.

3. CRÍTICA Y DOCTRINA DEL ARTE

Ya se dijo que es un pensamiento crítico. En el terreno del arte, se propone desmontar aquello que impide el advenimiento de la emoción pura: *lo culinario* (en Kant y en Adorno se encuentra algo similar), y por otro lado, aunque relacionado con ello, todo lo que convierte al arte en copia servil de la realidad. Pero la crítica necesita un criterio, un ideal, lo que hace que la Crítica se convierta en Doctrina del arte, ya que en ella el pensamiento adopta una forma normativa. Y aunque en verdad el término “doctrina” connota dogmatismo, la duda no está excluida de su ámbito. Al contrario, una de sus aproximaciones al ideal es precisamente la noción de Dudarte, que no supone una confesión de ignorancia de lo que el arte es sino la exigencia de que en arte, todo debe ser *duda*. Otro neologismo revela

todavía con mayor acuidad el significado de esta doctrina: el arte debe ser *conciencial*.

La teoría del arte no se propone saber lo que a lo largo de la historia se ha considerado artístico sino lo que debemos, aquí y ahora, juzgar tal. La historia muestra que en arte, la gente no siempre sintió la necesidad de decidir por ella misma. La actitud hacia la *tradición* fue de ordinario sumisa; Macedonio la llama humorísticamente *la Tonelada*. Pero una mirada a la época moderna, cuyo momento fuerte está en las vanguardias, revela una actitud por completo distinta: la búsqueda de originalidad, el abandono del lastre de la tradición. La reflexión de Macedonio sobre el arte constata la importancia de esa rebeldía. En la que no es una forma o una técnica lo que está en juego sino el arte mismo, su existencia y sentido². Con el Dudarte, Macedonio convierte en esencia la crisis en apariencia coyuntural que conoce el arte de su época.

² En 1943, a instancias de sus hijos y en consonancia con lo indicado al comienzo de este trabajo, parece interesado en volver a la palestra con sus ideas sobre el arte. Ello tiene lugar en una revista que no salió a la calle más que cinco veces entre fines de 1943 y comienzos de 1945, *Papeles de Buenos Aires*, en cuyo primer número se lanza un llamado a la polémica que contiene este pasaje: “Hecho universal del arte contemporáneo es el refinamiento de la conciencia autocrítica, la posesión de doctrina de arte en el artista. Este hecho es más singular que la obra de arte misma: la obra de originales artistas de este tiempo reconoce atisbos en grandes artistas del pasado, pero la formulación especulativa de la esencia y destino del arte es hecho estrictamente contemporáneo [...]. Quiero decir que a lo largo del esfuerzo por la Expresión hay siempre lejanas adivinaciones [...], pero en la conciencia contemporánea la curiosidad del planteo del problema del Arte parece anterior aún a la obra misma”: (Obieta 1943). La proclama está firmada por Obieta, hijo de Macedonio, pero las ideas principales pueden igualmente ser atribuidas al padre. Esta frase lo prueba: “todavía hay vaguedad y confusión entre estetas y psicólogos y parece no haberse consumado el estudio del problema central: la existencia de una ‘emoción estética’. (Recién después de dilucidado se podrán tratar los problemas concretos de la Estética)”.

En un estudio sobre un artista afín a Macedonio, Marcel Duchamp, Timothy Binkley (1977: 276) detecta la misma operación: “Este tipo de arte [el conceptual, opuesto al arte-objeto-físico trabajado manualmente por el artista] se desarrolló en la historia; no es una anomalía. [...] Igual que ocurrió con la filosofía, el arte se desarrolló hasta el punto en que un acto crítico acerca de la disciplina [...] pudo formar parte de la misma disciplina. Una vez embarcado en el autoexamen, el arte tomó conciencia de que su dominio era mucho más vasto que la creación de objetos estéticos”. El concepto de Dudarte expresa al mismo tiempo la situación del arte en la actualidad y lo que el arte debe ser. Éste no es, para el artista contemporáneo, un objeto a comprender, a captar en su verdad como se capta la naturaleza de la proteína o de los ácaros. Que el artista tenga hoy necesidad forjarse un concepto de arte, significa que también la tiene de rechazar cualquier tipo de reglas. Que se vea llevado a procurarse una doctrina, revela el rigor impuesto por la concepción de “la obra como finalidad y como totalidad esencial autónoma” (Obieta 1943). De la rebelión de los artistas al arte como rebelión hay un cambio conceptual que pone en evidencia la raíz histórica del pensamiento de Macedonio y al mismo tiempo su actitud hacia la tradición. Y tomando la *modernidad* no como un período histórico sino como la relación vital con el presente –“esa poderosa divinidad”, escribe Macedonio haciendo suya una definición del *Torquato Tasso* de Goethe (OC8: 150)–, el noción de Dudarte pone en evidencia la modernidad de este pensamiento.

4. LA OBRA DE ARTE: DEL OBJETO AL SUJETO

Sea la noción de autonomía, tan importante en la filosofía moderna como en las vanguardias. Macedonio la expresa haciendo el elogio del estado subjetivo de la *duda*. Pero ¿cómo es posible llamar *duda* (*dudarte*) a lo que la tradición y aún la lengua consideran como un obje-

to: la obra de arte? Esta reflexión es un vaivén entre la obra como objeto y la obra como actividad de un sujeto. Con el rigor y la franqueza que lo caracterizan, criticando el poemario de un amigo, Macedonio le dice que sus poemas no son una obra de arte ya que producen “una evidencia de ser”. El arte, añade, es “duda de ser”, es el “rayo de la conciencia de no ser”. La “divina prestidigitación a la que aspira el único arte para mí legítimo”: “el arte concienical” (OC2: 26). Duda, entonces, y no evidencia; conciencia, y no objeto.

Desde el punto de vista ordinario según el cual la obra de arte es un artefacto, las expresiones empleadas en esa carta deberían ser tomadas en sentido figurado, hipálages por las cuales se asigna al *objeto* que es la obra unos estados de conciencia que en sentido propio únicamente pueden decirse de un *sujeto*. Pero numerosos indicios obligan a leer el pasaje de manera literal: obra de arte no es únicamente el artefacto, la cosa que llamamos novela o poema, sino lo que se produce gracias a ellos en el lector, y más aún, el hecho de que el lector llegue a ser en verdad una *conciencia*.

Según Binkley, la estética, tal como la concibieron sus pioneros Baumgarten y Kant, es uno de los factores que contribuyeron a legitimar y aún a forjar una personificación equívoca de la obra. Ya sea como ciencia de la belleza o de la sensibilidad, la estética habría terminado por “concebir la obra de arte según el modelo de una persona”, rodeada de esta “aura estética” que es la belleza (Binkley 1977: 273). El efecto Duchamp sobre el arte contemporáneo habría sido el de borrar esa aura y poner las cosas en su lugar: el valor del arte no es la belleza entendida como atributo de una cosa... Pero dejemos a Binkley y a Duchamp y volvamos a Macedonio, quien de todos modos, tampoco piensa la obra en los términos en que lo hace esta ciencia de la experiencia del objeto artístico que se denomina estética. La belleza no tiene casi nada que hacer en la obra de arte, que no sería

siquiera un objeto destinado a ser percibido sino ante todo una técnica (de suscitación de una conciencia), y luego, sobre todo, el resultado obtenido por medio de esa técnica: la conciencia. Escribe: “llamo Novela a la conmoción metafísica obtenida de manera artística” (Fernández 1993: 335). La novela no es entonces el relato sino el efecto que produce en el lector. Y no cualquier efecto sino aquel capaz de suscitar un lector, quien por ello no precede a la experiencia sino que se constituye a través suyo: “llamo lector solamente al hombre mientras lee la Novela, y escritor solamente al hombre en el momento en que sugiere en otro hombre la noción de inexistencia” (Fernández 1993: 334). Como Duchamp, Macedonio corrige el desplazamiento implícito en la manera ordinaria de hablar del arte. Si la obra no es únicamente ni especialmente la cosa sino lo que se *suscita* en un sujeto, se comprende que cuando Macedonio habla de autonomía, es de un sujeto que se trata.

El acento sobre la recepción podría inducir a creer que estamos ante una psicología. Sin embargo, desde el punto de vista metafísico que es el de Macedonio, el psiquismo no está dado, no preexiste a la experiencia, o sólo preexiste en estado larvario y aún como utopía. No es un receptáculo en el que las experiencias se acomodan como los cuadros en las paredes de un museo. Ni ese objeto un poco mecánico diseccionado en el gabinete del neurólogo. Su definición del arte intenta captar a la conciencia en su radicalidad, raíz a la que no se llega, o casi, si no es a través justamente de la obra de arte. Y recíprocamente: la obra no existe en la conciencia sino únicamente allí donde, por intermedio de su mayéutica, se produce una conciencia. La conciencia es el sentido, el espíritu, la persona. No precede a la obra. Es ella misma la que, en su totalidad, por así decir, es la obra: la conciencia como *obra del arte*.

Véase esta primera línea de un inédito intitulado “El destino de la Conciencia”: “Ante todo una salvedad de protesta: no hay [todavía] una belarte para sólo la Conciencia como un todo, como existente, en su darse. Por tanto el Arte aún no ha nacido, después de un siglo, diremos, de nacida la Metafísica con Hegel o Lotze o Schopenhauer”. El arte no debe limitarse a trabajar temas, problemas o intereses particulares de la conciencia (OC2: 17). Es lo que hacía el viejo arte: la comedia trabajaba la alegría, la tragedia el horror, la epopeya la elevación y la novela de intriga la sorpresa... ¿Se habrán de tratar entonces todos los temas a la vez? Tampoco: la conciencia, vista metafísicamente, no es la suma bruta de sus partes; el arte no puede ser la enciclopedia balzaciana o la novela total, algo wagneriana, de un Proust. El Dudarte debe tocar a la conciencia en sus raíces, trabajarla de manera de sacudirla, de removerla en su totalidad, lo que quiere decir, para Macedonio (quien al fin y al cabo hace filosofía en el curso de una tradición), en los dos aspectos en que la metafísica ha captado desde vaya a saber cuándo toda totalidad: en su *esencia* y en su *existencia*. Ambos aspectos se unen en este viejo poder contra el que el nuevo arte debe luchar: la certeza, esa falsa seguridad en que vive el hombre empírico y que para Macedonio es uno de los rasgos más fuertes de la vida, es decir del automatismo, en suma de la red zoológica, por decir así, en que ha caído el hombre en olvido de la totalidad originaria. En la medida entonces en que la vida –con esa finalidad tan suya de sobrevivir cueste lo que cueste– mantiene a la conciencia cautiva y a su servicio, el Dudarte es la tentativa de ponerla en crisis, de romper su hechizo. Si pues la conciencia no es un dato preexistente, la vocación del arte es entonces la de forjarla removiéndola en los dos planos totales abarcados por la certeza: en su *esencia* (su sentido estrecho de la *racionalidad*), o en su *existencia* (su sentido estrecho de la *mortalidad*). De lo primero se ocupa el Humor Conceptual, dándole a probar al hombre que hay comprensión más allá de donde él cree que se termina la racionalidad; de lo segundo la Novela, dán-

dole a probar al hombre que hay vida más allá de lo que él cree que es la muerte. Viéndolo desde otro punto de vista, la obra de arte es uno de los medios de hacer que el hombre deje de comportarse como un animal y se vuelva Hombre.

5. EL ARTE O LA VIDA

El contraste entre arte y vida (vida animal) es el trasfondo de esta doctrina del arte. Fue uno de los dilemas cruciales de los debates de fines del siglo XIX. Hasta los años veinte del siglo pasado, los estudios estéticos habían seguido en Europa una orientación naturalista: “El espíritu nuevo de las ciencias naturales ha invadido la psicología”, escribía Ribot (1879: 1). En el seno de este espíritu, considerado por Macedonio como la negación del espíritu, la Estética es una rama de la psicología y hasta de la fisiología, que aplica a los fenómenos vinculados al arte los métodos de las ciencias experimentales. Aunque su objeto privilegiado es la recepción, falta en esta orientación todo interés por el problema de la legitimidad del juicio estético. En la recepción, este punto de vista encuentra una especie de placer contemplativo que podía ser excitado por cualquier tipo de objetos, incluidos los naturales. Se interesa en las regularidades en las preferencias de los humanos y aún de los animales, entre los que dicho sea de paso no nota diferencia crucial. El estudioso de la estética decía: dadas tales circunstancias, los humanos (o las vacas), prefieren estas proporciones, melodías o colores. No había mayor interés por rastrear, en el caso de los humanos, el origen y por ende la legitimidad objetiva de los juicios que podían desprenderse o extraerse de tales hábitos.

Macedonio se formó en esta línea de pensamiento, paradigmático durante su juventud, en particular bajo la forma del evolucionismo de Spencer y de la psicofisiología de Ribot. En su “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis” criticaba al naturalismo al tiempo que de-

mostraba gran familiaridad con él. El primer subtítulo de ese ensayo –“Metafísica preliminar”– implica un rechazo de todo naturalismo; el segundo –“Psicología psicológica”– supone la elección del naturalismo como interlocutor privilegiado. Esta posición estaba en germen en textos anteriores, sobre todo en una carta abierta dirigida al más alto representante del positivismo, José Ingenieros, publicada en 1902 en el órgano de difusión de esa corriente: *Archivos de criminología*. Macedonio declara allí su desacuerdo completo con la “tendencia imperante”, obstinada en estudiar el espíritu desde un punto de vista fisiológico (OC2, 99). En contrapartida, y a propósito de un tópico de la filosofía del arte de inspiración idealista y romántica (el problema del genio), propone estudiar el espíritu desde un punto de vista espiritual: hacer, sin desdeñar los aportes de la fisiología, una psicología psicológica³.

³ Entre 1906 y 1908, Macedonio escribe varios textos que apuntan a esta *Psicología psicológica* prevista en 1902 y que ahora, en 1907, concibe como *metafísica preliminar*. Azar o no, estos años dan lugar a varios eventos tocantes a la psicología en Argentina. Para narrarlos hay que volver todavía más atrás, sin embargo. En la época en que Macedonio estudiaba derecho, se dictaba en la Universidad de Buenos Aires una Filosofía que, conforme a la orientación de esta disciplina en esos años, en su mayor parte era en realidad una Psicología. La misma estaba a cargo de un abogado, Ernesto Weigel Muñoz, y de su segundo, abogado también, Rodolfo Rivarola, quien asumiría a su vez la cátedra de Psicología creada junto con la Facultad de Filosofía y Letras en 1896. Dos estudiosos del período escriben: “No nos parece ocioso subrayar la importancia de la aparición en el ámbito de la Facultad de Derecho de la necesidad de enseñanza de la psicología como nueva disciplina científica. Por un lado, este es un hecho que nos aporta elementos para entender un estado de la situación hasta 1902 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, momento en que asume la enseñanza Horacio Piñero, puesto que hasta entonces serán abogados los que se ocupen de impartir estos conocimientos, comenzando por Weigel Muñoz y pasando por Rivarola, Dellepiane y Matienzo. Por otro lado, es un factor que nos ilumina también respecto del entrecruzamiento discursivo imperante en este período, entre psicología, derecho y criminología” (Miceli y Bruno 2012: 204). En 1902, fecha en que Macedonio dirige su invitación al debate a los *Archivos de criminología* de Ingenieros, se crea en la Universidad de Buenos Aires una cátedra de psicología experimental, “cuyos funda-

El año de 1902 Ingenieros da a conocer, en las mismas páginas que recogen el desafío de Macedonio, lo esencial de sus propios trabajos en “estética científica”, recogidos en libro y publicados en Francia en

mentos”, decía su ocupante Piñero en aquel entonces, “se afirman sólidamente en la fisiología cerebromuscular” (en Klappenbach 1994: 191). Dada la impronta fisiológica de esta cátedra, más tarde la Facultad de Filosofía y Letras juzgará necesario abrir otra, que, en palabras del propio Piñero, debía poder tocar la que la otra no: “la psicología filosófica, metafísica o superior” (Klappenbach 1994: 191). A comienzos de 1907, Macedonio publica su “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis. Metafísica preliminar. Psicología psicológica”, donde se notará la semejanza con el programa para la nueva cátedra deseado por Piñero en el texto citado. Macedonio presenta en público su intercambio epistolar nada menos que con William James y acerca de sus propias experiencias en psicología. Ese mismo año, el puesto finalmente es otorgado a un discípulo de W. Wundt, el alemán Félix Krüger, quien no lo ocupará mucho más de un año. Y la disputa entre una óptica espiritual y una óptica fisiológica se decidirá a favor de esta última con el reemplazo de Krüger por Ingenieros. Lo cual supuso la derrota del punto de vista de Macedonio en su artículo de 1907 –en la hipótesis de que hubiera sido escrito con un fin proselitista. Aunque contraria a la imagen ordinaria que se tiene de Macedonio, no creo descabellada a esa hipótesis. El artículo apareció en una revista de divulgación científica, órgano de difusión de la primera universidad popular argentina, creada en 1904 por un grupo de jóvenes intelectuales socialistas entre los que se encuentra precisamente Ingenieros. ¿Aspiraba Macedonio, no digamos a la cátedra que luego ocuparía Krüger, pero a alguna cátedra similar en alguna otra institución? No podemos descartarlo. Ya hemos dicho que varios pioneros en la psicología argentina eran abogados, a cuyos cursos sin duda Macedonio debió asistir. El propio Jorge Guillermo Borges, abogado como él y amigo íntimo suyo, terminaría trabajando como profesor de psicología (en el Instituto de Lenguas Vivas de Buenos Aires según su hijo). El de Macedonio, por su lado, escribe: “creo que alguna vez me dijo que unas páginas de caligrafía descollante y audaz tema metafísico tendían a reunir méritos para optar a alguna cátedra” (Obieta 2000: 316). Para terminar esta nota diré que junto a Carlos García (Hamburg), y gracias a la generosidad del personal de la Biblioteca Nacional, tuve acceso a una carta en la que Macedonio promete a su esposa Elena una solución rápida a la situación (léase de lejanía uno del otro) que vivían a fines de 1908: “en unos pocos días ya estaré regresando [a Buenos Aires] para no separarnos más o volver juntos aquí [¿a Posadas?] si las cosas marchan mejor”, y añade, a modo de explicación, “sueldo o cátedra”. La carta está fechada el 8 de noviembre de 1908 a bordo de un barco a punto de acostar en Rosario. En efecto, para ese entonces, él ya estaba en la ciudad de Posadas.

1907. El problema central de esta estética científica era el de la utilidad o inutilidad de las funciones psíquicas. La cuestión de saber si una cosa nos gusta porque simplemente nos gusta o porque nos resulta útil en nuestra lucha por la vida, entraña a su vez la cuestión de la autonomía de la conciencia, del derecho que le asiste a tomar sus inclinaciones como base de un juicio objetivo. La preocupación de Kant por la legitimación del juicio de gusto no está muy lejos de esta posición. Salvo que aquí el problema no alcanza el estatuto jurídico que tiene en Kant. Ello se verifica en las teorías de Spencer, autor de la versión naturalista más influyente del concepto kantiano de desinterés. Para Spencer, los seres humanos son ante todo seres vivos. Esta prioridad dicta a los órganos de los que están constituidos la ley de su función primordial: conservar la vida del individuo y de la especie. Spencer persiste sin embargo en la opinión de que existen actividades carentes de función vital; la contemplación estética sería una de ellas. Y se pregunta si puede existir una actividad sin interés para el organismo. Equívocamente afirmativa, su respuesta es una teoría del juego como prototipo de desinterés, una teoría que remonta a Schiller (de quien Spencer la tomó probablemente ya que no fue un gran lector de Kant) y por consiguiente a éste último. La dificultad de Kant era saber si un juicio puro de gusto era posible, y su conclusión, que lo era a condición de apoyarse en la “conciencia de la conformidad a fin puramente formal en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto”, es decir en el placer desinteresado que en última instancia procura esta conciencia (*Crítica de la facultad de juzgar*, § 12). En sus escritos sobre arte, Schiller hace suya la noción de juego. Pero lo que el filósofo presenta como un concepto tocante a las facultades trascendentales del conocimiento, se convierte en el dramaturgo en una noción empírica referida a la naturaleza de los seres vivos, y todo ese juego de la naturaleza, ese desborde de fuerzas superabundantes, deviene la metáfora central de una concepción más o menos poética del mundo: “de todos los estados del hombre, es precisamente el juego y

sólo el juego el que realiza íntegramente lo humano” (*Sobre la educación estética del hombre*, carta XV). La naturalización de la filosofía kantiana llega al colmo con Spencer. Ya que si para Schiller la noción de juego se abre todavía a cierta trascendencia, en el inglés se refiere a lo que todo el mundo llama juego: un gato con un hilo, un niño (pero también Rembrandt) con un pincel, etc. Como buen naturalista, Spencer no puede sino buscar una teoría –y no ya un mito como Schiller– capaz de explicar el fenómeno. Es su teoría del juego como válvula de escape de las energías redundantes: los fenómenos estéticos son asimilados al universo de las máquinas e integrados a la economía de la vida, es decir, en suma, que se podrán explicar por las leyes de Darwin y de Mendel cuando no por las que rigen los fluidos. Es la vulgata de los manuales de psicología de la época:

El fenómeno [estético], en su aparición primera, es sensacional, y la forma estética más elevada, en sus datos fundamentales [también] es sensacional. Es sabido que estética (*aisthetikos*, de *aisthesis*) quiere decir [...] la sensibilidad.

El carácter primordial del sentimiento estético es la ausencia de utilidad, aunque deriva de la utilidad, carácter fundamental de toda sensación y de la sensibilidad en general.

[...] El sentimiento estético comienza a aparecer cuando hay una fuerza nerviosa que excede las necesidades de la vida animal.

[...] Luego esta actividad que se despliega sin meta y sin utilidad para la vida, pero que sin embargo estimula una actividad útil, produce un placer análogo a aquel que se experimenta cada vez que los órganos entran en función sin que haya un excedente de fuerza. [...] El placer que resulta del despliegue de esta fuerza es estético, y difiere por la ausencia de utilidad del otro placer que deriva también de la actividad de los órganos. Se encuentran ejemplos decisivos en los

animales inferiores al hombre y en el mismo hombre (Sergi 1888: 362 ss).

El argumento es flaco. Explicar empíricamente la falta de función de los fenómenos estéticos equivale a asignarle un lugar en la férrea cadena de los fenómenos, darle una función e *ipso facto* una utilidad. Spencer mismo reconoce que la falta de función es apenas relativa. La liberación lúdica de energías no tiene beneficios inmediatos pero sí ulteriores (*ulterior benefits*); la falta potencial de función biológica (*separableness from life-serving function*) o de utilidad directa para la vida (*one of a directly-life-serving kind*) que caracteriza al juego, supone –para el naturalista honesto que fue Spencer– una utilidad indirecta o ulterior (Spencer 1870: 628 ss). Lo que equivale a admitir que el juego tiene una función. Del concepto kantiano de desinterés queda, después de ello, poco y nada.

Otra perspectiva que llamó la atención de Macedonio fue la de Jean-Marie Guyau, quien asimila la teoría de Spencer a la de Kant para rechazarlas a las dos y oponerles la tesis de que nada en la vida carece de función, ni siquiera el arte (Guyau 1884: 4 ss). Vistas, sin embargo, desde lejos, y mal que les pesara a los contemporáneos que veían con nitidez la diferencia, las tesis de Guyau se confunden con las de Spencer bajo el paradigma del naturalismo. Y las posiciones de Macedonio se oponen de hecho tanto a uno como a otro ya que es contra el naturalismo entero que se dirige su crítica. Desde su punto de vista, el placer estético de Spencer –liberación de una energía superflua sin fin vital inmediato– tanto como el de su adversario Guyau –exaltación de los resortes vitales–, son vulgares *sensaciones*, mero *agrado*, o según su terminología forjada en la estela de la noción de *gusto*, puro *culinario*, nada que difiera entonces de los placeres animales a los que nos entregamos en la mesa y otros muebles. Los conceptos que acabamos de subrayar tienen sus equivalentes en la *Crítica de la facultad*

de juzgar (§ 5, 7, 12 ss), en la que la representación del *agrado* (*Ange-nehme*, traducido por *agreeable* en los textos de Spencer) es *a posteriori*, incapaz pues, por ser meramente *patológico*, de fundar un juicio con pretensión de universalidad. De manera similar, para Macedonio el agrado tiene su origen en la periferia de la conciencia: pertenece al dominio del *longevismo* y carece por ello de todo *valor*⁴. Si lo estético es posible, ha de ser allí donde caen las leyes ciegas de lo vivo. Pero mientras que para Kant esta caída, o más bien esta redención, está asegurada (por medio de argumentos demasiado sutiles para ser creíbles), para el Macedonio crítico está apenas prometida. Y si bien no hay garantía de cumplimiento, en sí misma la promesa se halla inscrita en el tejido de la vida, concretamente en la emoción, cuya naturaleza encierra el anuncio de la posibilidad de algo todavía más grande que es la emoción *pura* en sus diversas formas⁵. El arte, es de la esperanza en esa posibilidad que se sustenta. En un cuaderno de 1927-1928 (Fernández 1993: 326), se lee:

Si alguna grandiosa, difícil y decisiva “Promesa” fue ingrediente de mi novela, surgiendo y oscureciéndose en todos los tramos de ella, yo podría llamar a mi romance “Novela de una promesa”, y tendría entonces el agrado y el deber de lógica de llamar a mis anuncios de que voy a publicarla “Promesa de una novela titulada Novela de una

⁴ Un punto de vista similar, que va también tanto contra Spencer como contra Guyau, lo expresa Paul Valéry en el discurso inaugural del Segundo Congreso Internacional de Estética celebrado en París en 1937 (Valéry 1957: 1294 ss). Macedonio, al menos en 1943 (véase Obieta), no desconoce ese discurso, aunque su posición data de veinte años atrás.

⁵ En otro lugar intenté mostrar que la *emoción* juega en Macedonio un rol similar al del *entusiasmo* en cierto tramo de la filosofía de la historia desarrollada por Kant con ocasión de la Revolución Francesa (Attala 2014b: 107ss). El texto donde Kant se ocupa de este tema ha despertado gran interés en filósofos franceses (Foucault, Lyotard, Derrida, Nancy) célebres en Argentina, donde sin embargo el de Macedonio Fernández pasó más bien desapercibido.

Promesa”. Pero no hay en ella [más] promesa que la que está implicada en todo carácter, en la vida y el Arte.

6. UNA METAFÍSICA ARTÍSTICA⁶

La afición es lo único que *vale*, sólo que está como presa entre las redes de la vida. Únicamente habrá valor, así pues, allí donde la afición logre *ponerse* a ella misma, con todo el peso que esta fórmula tiene en el *sich setzen* de Fichte. Esta salida de sí con que la afición se arranca de las garras del biopoder, “divina prestidigitación” (OC2: 26), es la emoción pura. Lo que no está claro es que el milagro sea en verdad posible. En un papel póstumo (que contiene el único testimonio directo que conozco de una lectura de la tercera *Crítica* por Macedonio), encontramos: “para mí [...] el problema estético funda-

⁶ En “Prólogo a mi persona de autor” (1993, 34), Macedonio aboga por una metafísica “no discursiva” y declara haberla desarrollado en lo que llama su metafísica “artística”. La edición crítica de *Museo* incluye en nota una breve continuación de este texto (ca. 1938), según la cual esta metafísica habría sido explicada en las “cortas páginas de la conclusión”. Los editores no identifican esta “conclusión”. En mi opinión, se trata de la sección de *No toda es vigilia* titulada “El ensueño es un trámite”, que sigue precisamente a una llamada “Conclusión”. Los resúmenes sucesivos de “El ensueño es un trámite” tienen varios puntos en común con “Prólogo a mi persona de autor”; uno de ellos –anunciado con la declaración “He aquí mi Síntesis y Respuesta” (OC8: 332)– es el único lugar en el libro donde Macedonio evoca la “Novelística” y la “Altruística” como vías de acceso equivalentes o análogas a las de la Metafísica. En cuanto a la denominación *metafísica artística*, es, creo, el único lugar en el que Macedonio la utiliza; la crítica no la menciona, tal vez porque Macedonio elide el sustantivo y da sólo el adjetivo “artística”; pero el sustantivo había sido utilizado algunas palabras antes. No es sin embargo todo “El ensueño es un trámite” el que nos interesa sino los nueve primeros párrafos, que forman en sí mismos (y según el manuscrito inédito que he podido estudiar) una unidad; en efecto, tras el noveno párrafo, se pueden ver las iniciales de MF a modo de cierre. La firma ha sido tachada con una tinta distinta con la que también se ha escrito la palabra “sigue”; la versión editada encadena el texto, sin solución de continuidad, con el de un manuscrito independiente que comenzaba con el ahora décimo párrafo.

mental es éste: [¿]hay entre las Emociones, una en algo diferente de todas que por ello podemos nombrar y clasificar: *emoción estética?*”(en Attala 2007: 342 ss). Macedonio nunca se muestra seguro de la existencia ni de la posibilidad de tal tipo de emoción, especialmente en el terreno artístico: no es imposible que la vida –ese matadero– no tenga sentido alguno fuera del círculo cerrado de su mera reproducción y muerte. Tiene conciencia de que sin algo análogo a esta emoción el arte no existiría. Pero no por ello cree posible una *teoría* de la emoción artística. La dificultad estriba en el concepto mismo, que encierra una paradoja, en términos de Kant, uno de los parallogismos de la libertad, ya que *ausencia de fin* o de *función* equivale a *ausencia de causa* o libertad. Y ya se sabe que tarde o temprano, todo intento de construir una teoría (empírica) de la libertad contradiría uno de los principios sobre los que se apoya. Siendo, pues, la emoción un estado psíquico, y estando como está engarzada con el organismo, los adjetivos “pura” e “intelectual” que desde Descartes la separan del dominio mecánico de la psiquis y que no significan más que su negación, ¿no introducen pura y simplemente una contradicción en los términos?

Es tal vez por ello que Macedonio adopta una segunda actitud: trabajar con la esperanza de que esta emoción *exista*. Y si el primer punto de vista depende de la idea de verdad como adecuación, el segundo toma su sentido de la concepción (pragmatista) de la verdad como *efectividad*. En el terreno metafísico, esta concepción es la que tiene de ordinario la última palabra: el ser se dice en términos de efecto práctico. No es extraño entonces que el postulado teórico –siempre más o menos gratuito– de la posibilidad de una emoción pura, se convierta, Doctrina mediante, en uno práctico. En ese sentido, se puede citar el célebre verso de *Fausto*: “Am Anfang war die Tat” (“En el comienzo era la acción”), que explica en parte nuestra alusión a Fichte. La emoción es un afecto (placer/dolor) promovido no por una

sensación sino por la conciencia y ello eludiendo –sea como fuere que esto ocurre– los engranajes de la máquina vital. Macedonio parece imaginar este pasaje a la emoción pura como una especie de contracción de la representación que tiene por efecto abrir el espacio o vacío requerido para la acción del sujeto (no le hubiera desagradado a Macedonio la noción de creación propuestas por ciertos cabalistas: *tzimtzum* o la gran contracción). Esta cuestión se toca –*se trata* sería mucho decir– en el momento central de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, que el propio Macedonio identifica en otro lugar como *metafísica artística* (véase la nota al subtítulo del presente apartado). A ella se llega tras el fracaso en la búsqueda de un concepto capaz de captar el momento crítico del surgimiento de una emoción pura:

Ensueño es el mundo de la imagen que la Afección hace nacer en todo momento en que ella esté activa, pese al dormir del cuerpo; Realidad es el mundo de la Imagen que suscita Afección, o mejor dicho, a que la Afección responde al punto con dolor o placer, como si dijera: elijo que esto me duela; elijo que esto me plazca.

¿Por qué así? Me falta soñar esta última respuesta, y aun intrepidez para querer saberla. (8, 329)

Macedonio quiere entender el punto medio en que confluyen sueño (en el que es la afección la que comanda) y vigilia (en la que la afección parece sometida a la representación). Y más aún: trata de saber si en algún punto la vigilia no está también trabajada por el sueño. Procura captar, así pues, a la afección en el momento original, radical, edénico que precede a la caída en la representación. Pero ¿cómo expresar por medio del lenguaje, que según la teoría más o menos ingenua de Macedonio y de la filosofía de su época no es otra cosa que imagen o nombre, ese momento anterior a toda imagen y a todo nombre? Súbitamente, sin embargo, el escritor parece tomar una vía diferente. Un a modo de embrague en su discurso nos lo deja adivi-

nar: la afección en persona irrumpiendo para decir ese momento originario. Macedonio es consciente de estar expresándose en sentido figurado: “como si dijera”. Figura a través de la cual el tema del que trata el discurso –la afección en su grado cero– se adelanta (sin máscara, en una especie de *parábasis*) para resolver el enigma, poniendo de ese modo punto final a la metafísica, que se convierte en otra cosa: una “metafísica artística”, inventiva, creativa; una poética; tal vez una poesía.

Podríamos burlarnos de este pase de magia. Por ejemplo aplicándole la ironía de Hegel contra los círculos viciosos en los que las ciencias suelen morderse la cola: el telón se levanta y el espectador (el investigador) no descubre más que lo que él mismo había puesto en escena. Hay otras analogías: la glándula pineal de Descartes, la *virtus dormitiva*, los demonios de Laplace y de Maxwell o el homúnculo de los viejos fisiólogos, todas instancias que simulan detentar el saber que falta a sus creadores, o incluso los trucos de lo *inefable* o del *loco* o del *genio* (los ejemplos son de Macedonio), que algunos disponen en poemas o novelas para disimular su inepticia de autores. En resumen, es pretender haber encontrado la solución con sólo postular un agente de quien se ignora todo salvo que él tiene la solución. A menudo se lo bautiza, a ese *deus ex machina*, de *Mr. Solución*, o de *Don Limpio* si se trata de un detergente. La ciencia del lenguaje de Jakobson y de Barthes ha dicho cosas interesantes sobre el expediente. Una nota de Macedonio sobre un hecho análogo bastará para mostrar que tenía conciencia de los peligros de esta facilidad: “Es encantadora la seguridad que tenemos todos de que el jabón ha de ser menos sucio que la suciedad. Es, casi, como creer en Dios, es creer que nos puede esperar algo bueno a nosotros que existimos por casualidad, que nos sentimos existir por casualidad en un Mundo que existe por casualidad” (en Attala 20107: 336). Lo impoluto no existe. *Lo puro* (una razón o una emoción pura) tampoco existe sin duda. Y sin embargo todo in-

dica que lo necesitamos.

En el texto de *No toda es vigilia* que se citó anteriormente, una concepción del lenguaje toca a su fin. Dos prosopopeyas se producen. La primera, más evidente, es una figura de estilo y se produce todavía en el marco de la concepción ingenua del lenguaje. Atañe a la afección: es ella la que dice “elijo que esto me duela; elijo que esto me plazca”. Pero sólo quien adoptara esta concepción superficial y aún alucinatoria del lenguaje podría creer –con la encantadora seguridad de quien creyera que de toda evidencia el jabón es más limpio que la suciedad– que gracias a esta prosopopeya se ha penetrado el enigma. Entonces hay otra prosopopeya, imperceptible casi y que trabaja a contrapelo del discurso metafísico: “Realidad es el mundo de la Imagen que suscita Afección, o mejor dicho, a que la Afección responde al punto con dolor o placer, como si dijera: elijo que esto me duela; elijo que esto me plazca”. La zona precisa en la que uno diría que se produce el pasaje de la primera a la segunda prosopopeya es el vocablo “responde”, el cual, aunque se trata de un vocablo empleado en psicología como metáfora de *efecto*, está tomado ahora en sentido literal. Y es de ese sentido literal que brota la continuación. Si el autor hubiera escrito “la Afección *reacciona*”, no hubiera podido añadir “como si dijera”. Es en el verbo *responde* que tiene lugar, por una suerte de embrague, el pasaje a la segunda prosopopeya en la que ya no es más la Afección quien habla sino... nadie en particular, es decir nada ni nadie que se pueda *nombrar*. O en todo caso un sujeto escurridizo. El único medio de cuya aprehensión es él quien lo detenta, y no es por cierto un nombre que nos lo va a restituir, sino una acción: hablar, significar. En los términos –quizá no meno oscuros– de Wittgenstein en el *Tractatus*: no puede ser *dicho* sino apenas *mostrado*.

En la segunda prosopopeya, es por así decir el verbo “responde” quien responde, poniéndose como solución del enigma de lo que es la

afección antes de toda representación, de toda imagen, de todo mundo. Es entonces el lenguaje, y a través suyo aquel sujeto, quien habla en esta segunda prosopopeya. *Se dice*, entonces, en ese texto: “elijo que esto me duela; elijo que estoy me plazca”. Las marcas del sujeto allí: 1) gramatical y de la enunciación: “yo elijo”, “yo elijo”, 2) objeto reflexivo del enunciado: “me duela”, “me plazca”; 3) verbo *-elijo, elijo-* que, además de su forma gramatical, significa la potencia del *yo* capaz de darse a sí mismo lo que desea. Sin contar las significaciones suplementarias que contribuyen a circunscribir ese sujeto de manera todavía más abstrusa: 4) la simetría quiasmática que hace que la frase se abraza a sí misma alrededor del sujeto del enunciado: *elijo que... / elijo que...*; perfección a la que contribuye, 5) el hecho de que, de un miembro a otro, se recorra el espectro entero de lo real (placer/dolor). Para terminar, y para responder al lector que se haya apercibido de cierta semejanza entre la afección y el dios como *causa sui* de un Spinoza (otra vía que curiosamente hace pensar en Fichte), 6) el hecho, así pues, de que, llegados a los confines anteriores a toda imagen y a toda palabra y en los cuales la afección está a punto de balbucear su primer signo como engendrándose a sí misma o como dándose un mundo, la primera palabra que pronuncia, el *fiat*, el primer *verbo*, repite dos veces el significante /el hijo/: “*elijo* que esto me duela; *elijo* que esto me plazca”. Repetidas veces se encuentra la siguiente frase en Macedonio, especie de lema suyo, de cuño bíblico: “nada ha venido a este mundo con ganas de ser reflejo o representación de otras cosas” (OC8: 75). “En el principio era el Verbo” (*Logos, Verbum*), dice el evangelio. Goethe traduce: “En el principio era la acción”. Y ya que para Macedonio el lenguaje se vuelve tanto más lenguaje cuanto más se escribe y menos se declama ni habla, él traduce por su lado, no sin ironía: “pues primero fue el papel escrito” (OC7: 182). Es tal vez el sentido del *incipit* de uno de los primeros prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna*: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no ha-

bía creado al mundo, todavía no había nada. También eso me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó” (Fernández 1993: 8).

Imposible decir *qué* o *quien* toma la palabra en la segunda prosopopeya. Si Macedonio se vuelve en medio de su frase y abandona la pretensión de nombrar esa instancia, ¿con qué derecho haría uno algo distinto? Para realizar ese giro era necesario renunciar a *nombrar* lo que se buscaba, cesar de tomar el lenguaje por una nomenclatura y aquello que había que nombrar por un objeto muerto. Era necesario, en fin, ceder la palabra a lo que de una manera puramente convencional y vacía nosotros podemos, por nuestra parte, llamar como queramos, sin por ello echar más luz sobre el asunto: sujeto, afección, lenguaje. Era necesario, en suma, hacer como el dios evocado: comenzar. El resultado no fue un éxito metafísico; sin duda no fue tampoco un fracaso metafísico, como que fue la metafísica la que permitió a Macedonio llegar hasta ese punto. Pero quizá se trata de un éxito poético. Ya que es allí donde podría encontrarse la invención de su literatura, su poética de la invención o de la creación: *metafísica artística*.

7. EL § 9 DE CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR

Todo es diabólico en la naturaleza humana: el hombre no sabe si hace algo por la razón que esgrime en el momento de obrar, o si es un deseo inconsciente el que inventa esa razón para justificarse ante el hombre (OC3: 211). Es uno de los problemas que Macedonio llama “de los mínimos” (OC8: 334), en mucho semejante al que estudia Kant en el § 9 de la tercera *Crítica*. La Metafísica, la Poética y la Ética dependen de ese problema *diabólico*. ¿Es la afección la que procrea la imagen, o la imagen la que incita a la afección? Por realismo o pesimismo, mal que le pese pues a su lirismo, Macedonio parece resigna-

do a que sea la imagen la que de ordinario preceda y se imponga a la afeción (en otras palabras: que el mundo tiranice a la conciencia humana), y a la idea de que luchar contra esta primacía podría ser inútil y aún contrario a la felicidad. Sin embargo, su ideal y su crítica lo obligan a postular que es la afeción la que precede o en todo caso debería preceder a la imagen, no debiendo la imagen, durante la vigilia, sino ser como en el sueño la glosa o comentario *a posteriori* de la afeción soberana. El § 9 de la *Crítica de la facultad de juzgar* lleva este descriptivo: “Investigación de la pregunta de si en el juicio de gusto el sentimiento de placer antecede al enjuiciamiento del objeto o éste a aquél”. Kant también reconoce que la “solución de este problema es la clave de la crítica del gusto”, la que al mismo tiempo, se sabe, es la clave de bóveda del edificio entero de la filosofía crítica. El comienzo del párrafo que nos ocupa resume así el nudo del problema:

Si el placer por el objeto fuese precedente y sólo debiera ser reconocida, en el juicio de gusto, la comunicabilidad universal de ése a la representación del objeto, un tal procedimiento estaría en contradicción consigo mismo. Pues un placer de esa índole no sería otro que el mero agrado en la sensación de los sentidos, y, por ello, sólo podría tener, según su naturaleza, validez privada, porque dependería inmediatamente de la representación por medio de la cual el objeto es dado.

Y esta sería la solución: 1) No es el placer de sensación el que precede (Kant juega con la ambigüedad entre precedencia temporal y precedencia lógica y ontológica) al juicio estético; 2) éste es precedido por el “estado de ánimo” (*Gemütszustand*) que acompaña a la representación del objeto; 3) en todos los casos, el placer es la consecuencia de este estado de ánimo; 4) el estado de ánimo en cuestión surge de la armonía entre la representación y “el conocimiento en general”; 5) este estado de ánimo es, entonces, “el de un sentimiento del libre jue-

go de las fuerzas representacionales a propósito de una representación dada, con vistas a un conocimiento en general”. El problema de este § 9 ha interesado a muchos autores, sobre todo a aquellos que, de tendencia naturalista, ven en él una ocasión de llevar a una encrucijada la diferencia entre naturalismo y anti-naturalismo. Kant es seguido, en la elección de la segunda vía, por los idealistas; este es también el parecer –por lo menos la esperanza– del propio Macedonio. Ya en su época, en el contexto argentino, el profesor de estética de la Universidad de Buenos planteaba el mismo problema para adoptar, aunque su objetivo fuera conciliar el naturalismo con la filosofía crítica, una solución más cercana al primero que al segundo: “Tenemos entonces el derecho de afirmar que el sentimiento precede al juicio provocándolo, y no lo contrario”, escribía Camilo Morel (1908: 185).

El problema de Kant (que remonta cuanto menos a Descartes) sigue ocupando a los filósofos. En Francia, dos autores contemporáneos se lo plantean y siguen la vía naturalista. “¿Cuál puede ser la relación exacta entre el sentimiento y el juicio de gusto al que sirve de fundamento?”, pregunta Jean-Marie Schaeffer en su crítica de las estéticas “especulativas” herederas de Kant. E interpreta de este modo el § 9: “Kant sostiene que el juicio debe preceder al sentimiento, siendo esta anterioridad la única cosa capaz garantizar la comunicabilidad universal del sentimiento” (Schaeffer 1992: 32). Por fin, su propia tesis: “el placer es la condición para que una obra pueda tener una función (cualquiera sea) como objeto estético” (Schaeffer 1992: 376). Esta perspectiva, naturalista y descriptiva (y ni crítica ni normativa como lo serían las estéticas especulativas), es también la de Gérard Genette, para quien la reacción afectiva del sujeto de la experiencia *determina* el juicio estético (1992: 141). Ambos prolongan la línea esbozada por uno de los padres de la estética de la recepción, Hans R. Jauss, en su *Pequeña apología de la experiencia estética* de 1972. Este autor se proponía terminar con la preponderancia, que hacía remontar al pe-

riodo de entreguerras, de las estéticas negativas y ascéticas de autores como Theodor Adorno (hegeliano-marxista) o como Nelson Goodman (analítico). El pensamiento anti-naturalista de Macedonio, también de entreguerras, debe ser contado entre estas estéticas negativas y ascéticas, y aún especulativas según la terminología de Schaeffer. Su posición claramente intelectualista (OC2: 28) y su exigencia de depurar el arte de todo placer sensorial, de toda voluptuosidad que no sea la del espíritu, lo alejan de Jauss, de Genette y de Schaeffer, tanto como lo acercan a Kant. El valor del arte es directamente proporcional a la lejanía que mantiene respecto a ese placer que el § 9 de la tercera *Crítica* exige excluir del fundamento del juicio de gusto.

Demás está decir que la coincidencia con Kant no es completa. Pero estamos muy lejos de la total separación que a veces la crítica cree encontrar. Pasa que Macedonio se interesaba en las diferencias antes que en las afinidades. Los efectos perversos que este interés ha producido en la crítica son deplorables. Macedonio se aleja de Kant allí donde Kant –en su tentativa desesperada por armonizar el dualismo que desgarró su filosofía– se aleja de sí mismo. Macedonio lamenta en efecto las connotaciones naturalistas de la exposición kantiana del fundamento del juicio de gusto. Aunque producido por un “libre juego de las fuerzas representacionales”, el “estado de ánimo” que oficia de fundamento termina en efecto por repercutir como vivificación sobre el individuo. Macedonio da a entender que este estado de ánimo que es una “satisfacción” (*Wohlgefallen*) no está tan al abrigo de lo patológico como sería de exigir (en Attala 2007: 342 ss). En su opinión, existirían razones para pensar que en el fondo, la *Crítica de la facultad de juzgar* somete el juicio de gusto a las finalidades prácticas (no prácticas en sentido kantiano sino en sentido naturalista: finalidades patológicas, orgánicas), siendo ello visible, por lo menos, en las alusiones sibilinas a temas como la agilidad, el poder de atención, el equilibrio, la salud o la fuerza sexual (en Attala 2007: 346). Es lo que

encontramos, por ejemplo, en este mismo § 9, en el que “la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio de gusto” produce una *vivificación* –término que, dado por el traductor español por el sustantivo *Belebung*, quiere conservar con razón la alusión a la vida del original (*Leben*)– en la imaginación y el entendimiento en vistas a esa *actividad* –segunda connotación vitalista– que es el conocimiento. Teñido de alusiones a la vida demasiado frecuentes para ser anodinas, el estado de ánimo esencial en la estética de Kant despierta suspicacias. Coincidencia en el espíritu, diferencia en la letra: Kant tiene razón en querer erradicar el placer sensorial como fundamento del juicio, pero parece costarle, piensa Macedonio, atenerse a ese rigor.

8. LA RESPUESTA ES LA PROSA

En las últimas líneas de lo que estimo ser el apartado central de *No toda es vigilia* –donde asistimos al pasaje (Macedonio habla de *trámite*) de la metafísica a la poética– se distinguen dos niveles que se apartan según el significado del término *respuesta*. Los dos cuernos del dilema abierto en el § 9 de la *Crítica de la facultad de juzgar* corresponden a esa alternativa. ¿Se trata de un *reflejo condicionado*? ¿O de una *respuesta* en el sentido verbal? En el primer caso, es una metáfora, lexicalizada sin duda por el uso que de ella hizo la ciencia. En el otro, el término está tomado en su sentido corriente, pero como la Afección no es un ser capaz de hacer uso de la palabra, posee el valor de una metáfora y aún de una personificación. Es lo que se lee en la prosopopeya que cierra la secuencia: algo responde allí, algo habla. Ahora, responder, es responder en libertad, elegir soberanamente entre varias posibilidades. En caso contrario, no habría en verdad *pregunta* sino *estímulo*. No es un azar si asumir un acto que habría podido no ser elegido se denomina *responsabilidad*. Es en la alternativa de la acepción de “respuesta” como *reflejo* o como *acto libre* que se

abisma, como el de tantos otros filósofos modernos, el pensamiento de Macedonio.

¿Qué significa que subrepticamente se adjudique a la instancia ontológica *decisiva* que es la Afección el uso de la palabra? Porque la soberanía de la Afección –su precedencia absoluta– no se ilustra únicamente en la significación de las palabras que se le atribuyen sino igualmente en el simple hecho de que *habla*. En el fondo del abismo sobre el que desemboca la metafísica, hay marcas, inscripciones, de las que únicamente la imaginación puede decir que son tal vez caracteres alfabéticos. No se puede saber sino sólo imaginar. Lo que hace en la representación el vacío necesario para que la conciencia pueda desplegarse e infiltrarse en el hueco de los eslabones de la cadena del longevismo, lo que quiebra la continuidad naturalista que sumerge las pretensiones humanas en el sinsentido, lo que deja, en fin, el camino expedito para que se produzca el sentido –es el lenguaje. Especialmente la escritura. Y aún: la Prosa, como Macedonio llama al lenguaje cuando funciona como lenguaje (signo puro) y no como inflexión. Son los inicios de la poética, cuyo problema se podría concentrar en esta pregunta: ¿cómo debe ser una obra de arte para dejar a su destinatario en libertad de *responder*? O de otro modo: ¿cómo debe estar hecha una obra para que su destinatario pueda responder a ella con una emoción pura? El concepto que articula las ramas de esta poética, su tronco pues, se señala en expresiones como *signo puro*, *palabra pura* o *prosa*.

El concepto de *signo puro* –significación convencional– ya era la clave de la *crítica*: mantiene alerta el sentido del abismo entre animalidad y conciencia. También está en el centro de la doctrina positiva del arte (OC2: 129): la emoción pura no puede ser *causada* por medio de una sensación, o sea que no puede ser *causada* en absoluto. Si la naturaleza es el reino de la causalidad, entonces el arte, en el caso de

que tenga derecho a existir, debe ser una interrupción del continuo causal. Esta interrupción es el signo como *palabra pura* y cuyo modelo eminente es la escritura fonética. La relación entre significado y significante es en ella indirecta o mediata, adjetivos con los que Macedonio evoca una no-relación, una quiebre de la recta (ese camino más corto utilizado por la naturaleza para alcanzar sus fines). El signo puro es también lo contrario del Automatismo: es la representación que se repliega sobre sí para dejar al sujeto librado a sí mismo. Es lo contrario también de lo que se entiende por comunicación –la transmisión de un sentido de un emisor a un receptor. El signo puro es más bien la interrupción de la comunicación, incluso si, desde otro punto de vista, inaugura, o promete una comunicación verdaderamente humana (OC2: 95). Sea, por ejemplo, una bandera del color y forma que se quiera. Podría representar cualquier país. En este sentido, parecería un signo *puro*. Sin embargo, ya hay demasiada significación en tal bandera: unos colores, una textura, un tamaño, su forma de flotar, ¡y sobre todo el hecho mismo de ser una bandera! La onda expansiva que produce en nosotros todo ello es irresistible. No es entonces sino despojándola del color, de la textura, del tamaño, y sobre todo del hecho de ser una bandera, que podría obtenerse un *signo puro*. ¿Y qué significaría? Nada, evidentemente, fuera de este hecho simple, al límite de lo impensable: que significa. Y eso ya lo diferencia infinitamente de una *cosa*. Todo lo demás *está librado* al ser humano, o lo que significa lo mismo: es ante tal signo que el ser humano es libre, o sea Humano. Una cita:

Poseedora desde ha siglos de este signo que tiene de divino una perfecta asensorialidad, la humanidad no ha hallado hasta ahora, sin embargo, el noble uso artístico, genuino, de la Palabra. Al contrario, con una verdadera abyección se ha complacido en despojarla de su esencialidad con la predilección por las palabras sonoras y su ridículo acompañamiento en ritmo y rima, y la rebusca infantil de las más

manoseadas asociaciones de “palabra” a “impresiones de vida”. El empeño ha sido macular con la vida la palabra y enaltecer las copias con servilismo vital⁷. (OC3: 360)

Es porque la emoción pura ha de quebrar la línea recta de la naturaleza que no hay en su obra –y es tal vez en esto que reside su coherencia: porque no podía haber–, para hablar de esa emoción pura, más que rodeos tortuosos, imprevisibles, laberínticos, nunca claros y por lo general, tratándose de frases, más prescriptivas que descriptivas, apofáticas o problemáticas que apodícticas o asertóricas, o interrogativas y aún exclamativas que declarativas y lapidarias: “Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar en su interior, y de ella salga mareado, olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por una vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está demás o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros” (OC2: 117). Tales rodeos forman parte de la inverosímil y tambaleante Doctrina del Arte de Macedonio (como la llama Ana Camblong). Una versión tímida aunque lúdicamente positiva de la negatividad de la crítica y que se distribuye, ya se dijo, en este otro trívium (el primero era el de la Mística, la Ética y el Arte): Novela, Humor y Poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Attala**, Daniel (2004), “La tonelada: Macedonio Fernández y la tradición”, en Attala, Delgado y Le Marc’hadour (2004: 121-130).
 ____ (2006), “De la metafísica de la afección al personaje”, *Cuadernos LIRICO*, 4: 107-122 (URL: www.lirico.revues.org/802).
 ____ (2007a) (comp.), *Impensador Mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández* [ocho textos filosóficos inéditos de MF] (Buenos Aires: Corre

⁷ Esta idea, la ventaja del lenguaje escrito como órgano del arte, ya estaba en Kant y en Hegel, pero es probablemente a través de Spencer que haya llegado hasta Macedonio (Spencer 1870: II 642).

- regidor).
 ____ (2007b), “Naturaleza y anti-naturaleza o Macedonio contra Macedonio”, en Attala (2007a: 237-275).
 ____ (2007c), “Caída en la estética o la máxima distracción de Macedonio Fernández”, en Jitrik y Ferro (2007: 305-336).
 ____ (2008), “Macedonio y el arden: la aventura del escribir-pensando. O de cómo puede la literatura ser también filosofía”, *Cuadernos LIRICO*, 4: 115-133 (URL: www.lirico.revues.org/458).
 ____ (2009), *Macedonio Fernández, lector del Quijote (con referencia constante a J. L. Borges)* (Buenos Aires: Paradiso).
 ____ (2014a), “Démolition de l’esthétique et libération de la conscience. L’art selon Macedonio Fernández”, en Lambert y Lrousseau (2014: 85-95).
 ____ (2014b), *Macedonio Fernández, “précurseur” de Borges* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes).
Attala, Daniel, **Delgado**, Sergio y **Le Marc’hadour** Rémi (comps.) (2004), *L’écrivain argentin et la tradición* (Presses Universitaires de Rennes).
Binkley, Timothy (1977), “Piece: Contra Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 3: 265–277.
Borges, Jorge Luis (1961), “Prólogo”, *Macedonio Fernández* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Cultura).
 ____ (1991), *Textos recobrados: 1919-1929* (Buenos Aires: Emecé).
Camblong, Ana (2003), *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos* (Buenos Aires: Eudeba).
Fernández, Macedonio, *Obras completas*, vols. 1 a 9 (Buenos Aires: Corre

- Kant**, Emmanuel [1790] (1991), *Crítica de la facultad de juzgar* (Caracas: Monte Ávila).
- Klappenbach**, Hugo (1994), “La recepción de Wundt en la Argentina. 1907”, *Revista de Historia de la Psicología*, 15, [1/2]: 181-197.
- Miceli**, Claudio y Bruno, Darío (2012), “Ernesto Weigel Muñoz: precursor de la enseñanza de la psicología en la Universidad de Buenos Aires”, *Anuario de Investigaciones*, vol. XIX, Universidad de Buenos Aires, 2012: 203-211.
- Morel**, Camilo, “Lo bello y sus condiciones”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1908, V, IX: 175-200.
- Lambert**, Jérémy y **Lerousseau**, Amdrée (comps.) (2014), *Esthétique et spiritualité III. Regards croisés sur l'intériorité* (Fernelmont: Éditions modulaires européennes).
- Obieta**, Adolfo de (1943), “Hacia un Planteo del Arte”, *Papeles de Buenos Aires*, 1: s/p.
- ____ (2000), *Macedonio Fernández. Memorias errantes* (Buenos Aires: Corregidor).
- Ribot** Théodule (1879), *La Psychologie allemande contemporaine* (Paris, Librairie Germer Baillière).
- Rivarola**, Rodolfo (1904), “Había Spencer leído a Kant”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, I, 2: 154-161.
- Schaeffer** Jean-Marie (1992), *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours* (Paris: Gallimard).
- Schiller**, Johan Christoph Friedrich [1795] (1991), “Sobre la educación estética del hombre”, en *Escritos sobre estética* (Madrid: Tecnos).
- Sergi**, Giuseppe (1888), *La Psychologie physiologique* (Paris: Alcan).
- Spencer**, Herbert (1870), *The Principles of Psychology*, vol. II (London: Williams and Norgate).
- Valéry**, Paul [1935] (1957), “Discours sur l'esthétique”, *Œuvres*, vol. I: 1294-1314 (Paris : Gallimard).

NOTA CRÍTICA

Milena Gallipoli es Licenciada y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, realiza la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y el Doctorado en Historia en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Investiga la circulación y consumo de calcos escultóricos hacia principios del siglo XX bajo la dirección de Laura Malosetti Costa y Caronalina Vanegas Carrasco. Correo electrónico: milenagallipoli@gmail.com

Milena Gallipoli

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

Canon, velo y *eidólon*. Tres escenas de la belleza en la Antigüedad griega

Resumen

La belleza es esquivada a la hora de ser delimitada. Deviene forma, ya sea demarcada por un contorno o con una vaga sustancia indeterminada. El objetivo de este trabajo es hacer un recorrido argumentativo a través de tres posibles escenas teóricas sobre la forma que adquiere la belleza en la Antigüedad griega: el canon pétreo del Doríforo de Policleto, el velo que cubre a Afrodita en la técnica escultórica del paño mojado y, finalmente, el difuso y vaporoso *eidólon* de la *Helena* de Eurípides.

Palabras clave

Estética antigua – escultura – Policleto – Afrodita – Eurípides

Canon, veil and *eidolon*. Three Scenes of Beauty in Greek's Antiquity

Abstract

Beauty remains aloof when delimited. It transforms into form, either demarcated by an outline or knocked into shape by a vague and indeterminate substance. The aim of this article is to go over an argumentative itinerary across three concepts or possible theoretical scenes about the shape of beauty in Greek Antiquity: the stony canon of the Doryphoros of Polykleitos, the veil that conceals Aphrodite in the sculptural technique of wet cloths and, finally, the hazy *eidólon* of Euripides's *Helen*.

Keywords

Ancient aesthetics – sculpture – Polykleitos – Aphrodite – Euripides

Recibido: 17/06/2016 Aprobado: 10/06/2017

*Me gusta la belleza de la forma humana por-
que es un reflejo de Dios*
Miguel Ángel, Poema CIX a Cavaleri

*En la tragedia y la pintura, quien más engañe
haciendo cosas semejantes a las verdaderas,
es el mejor*
Dialexeis o Dissoi logoi 3, 10

INTRODUCCIÓN

Este estudio no se enfoca en el problema de la definición del concepto de belleza, ni en la diferencia conceptual entre las cosas bellas y lo bello en sí. Tampoco asume una definición determinada del concepto. Si adopta alguna premisa metodológica, ésta es la amplia pero pertinente conclusión de Sócrates en *Hippias mayor*: “difícil cosa es lo bello” en Platón (*Hip. May.* 304e).

La pregunta que sirve de hilo conductor a este trabajo no es qué es lo bello, sino cómo se forma lo bello. Nuestro objeto es la belleza hecha forma: a veces subyugada, quizá voluntariamente, a las riendas del límite, y otras veces revelándose y riñiendo contra un contorno que delimita: por un lado, la belleza en tanto pretendida abstracción universal; por otro, la forma de la belleza caída en el reino de lo particular, de la contingencia, de la variación, o aún a veces de la apariencia. La definición de forma de la que partimos es variable y lábil y precisamente su noción y sus acepciones son lo discutido y pensado a lo largo del trabajo. Como referencia vertebral, tomamos tres definiciones de forma propuestas por Wladislaw Tatarkiewicz, a saber: a) co-

mo disposición de las partes; b) como lo que se da directamente a los sentidos o apariencia; y c) como límite o contorno de un objeto (véase Tatarkiewicz 2001: 254).¹

En cuanto a la delimitación de las cosas bellas, Tatarkiewicz aclara que “el concepto griego de belleza era más amplio que el nuestro, y comprendía no sólo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas” (Tatarkiewicz 2001: 154). Por este motivo, como anclaje de nuestro estudio, y para evitar deslizarnos en una vaga abstracción, examinaremos la representación artística del cuerpo humano en la Antigüedad griega como lugar privilegiado de la con-formación de la belleza. Como dijera Epicarmo, “para un perro, lo más bello es un perro, y de un modo parecido, para un buey lo es un buey, para un burro, un burro, para un cerdo, un cerdo” (*DL* III: 10) y así, para un hombre, el hombre. Y más para el griego y su arte, que es un arte de cuerpos. De modo ejemplar, es en los cuerpos donde el arte antiguo aloja su idea de la belleza: en lo que sigue nos proponemos meditar sobre su delimitación formal, su contorno y su materialidad.

1. CANON

En un sentido material, el cuerpo masculino griego se formaba en el *gymnasion* a través de prácticas atléticas. Históricamente, el desnudo atlético se relacionó más que nada con el surgimiento de la figura del hoplita y con el desarrollo de una cultura homoerótica. El cuerpo del hoplita era un arma más y la capacidad de poder servir en el ejército era uno de los valores más altos del ciudadano griego. Lo corporal se hallaba investido de valores cívicos y sociales, de modo que “ejercitar

¹ Entre las definiciones de forma de la antigüedad, Tatarkiewicz también incluye la aristotélica como la esencia conceptual de un objeto.

juntos el *gymnasion* marcaba el estatus del hombre como un ciudadano de la polis y como un griego” (Bonfante 1989: 569).

En un sentido estético, el cuerpo del hombre griego es el mayor ideal de belleza; encarna la *areté*, esto es, la excelencia personal, la gloria de una aristocracia joven. El cuerpo es el lugar de la virtud y el desnudo se enviste de un ideal aristocrático, como una marca de identificación y exaltación del griego como ser superior. El cuerpo se hace cultural y se aleja de la naturaleza informe para acercarse a la justa medida (dado que un ejercicio excesivo no era deseado). Así, la carne se hace músculo, el cuerpo se endurece, se delimita. Y esta conformación, en sus manifestaciones plásticas, se ha dado bajo el carácter de la idealización. Un cuerpo ideal se hace mármol, se funde en bronce, y representa el ideal de belleza por excelencia. La forma se hace pétreo.

Una de las más claras manifestaciones visuales de la Antigüedad de esta puesta en ideal, es el *Doríforo*, famosa escultura en bronce de Policleteo de Argos, hoy perdida. El motivo del hombre que sostiene una lanza se ajusta a los temas iconográficos estimados que ponen en valor el cuerpo desnudo del atleta y del héroe. La novedad de esta obra en particular, que la ha hecho célebre según las fuentes de la época, radicó en la inauguración de un sistema de proporciones presentadas en un tratado teórico, escrito por su autor, titulado *Canon*,² y que subsiguientemente nombró a la escultura de esa forma, ya que era la manifestación visual de la teoría planteada. Originalmente, se cree que el tratado estuvo destinado a los escultores, y presentaba un enfoque práctico ante el abordaje de problemas del hacer (véase Pollitt 1995). Canon ha pasado a significar, en el ámbito del arte, aquellas formas y proporciones que son universalmente aceptadas por los ar-

² Según Andrew Stewart (1978) sobreviven dos fragmentos del tratado de Policleteo y dos resúmenes de sus puntos principales en Galeno y Plutarco.

tistas como obligatorias y esenciales para acceder a las proporciones bellas.

El arte clásico de los griegos estimaba que para cada obra había un canon o sea, una forma obligatoria para el artista [...] es decir, la norma. Lo buscaban, creían haberlo encontrado, y lo aplicaban a sus obras. [...] Veían en él una garantía de perfección (Tatarkiewicz 1987: 54).

El canon tenía una justificación artística y era buscado por aquellos que se dedicaban a ello. No obstante, la búsqueda era provocada por un móvil filosófico, o mejor dicho, su punto de partida era filosófico, *i.e.*, la búsqueda de la belleza.

El canon posee la peculiaridad de que, si bien varía históricamente, en su momento de instauración necesita imponerse como universal y eternamente válido, de modo que la fijeza es un carácter esencial. Requiere así una entidad ontológica de verdad: “El canon en el arte, los artistas lo entendían como un descubrimiento y no como un invento, no como una idea sino como la verdad objetiva que habían logrado encontrar” (Tatarkiewicz 1987: 65). El canon es aquél contorno pétreo, infranqueable, que delimita la belleza, la fija en una forma determinada. Y esta invariabilidad era mejor expresada en términos matemáticos. El canon de Policleteo estaba basado en una *ratio* matemática que instauraba el principio de construcción universal de todo el cuerpo del hombre.³ Galeno hace referencia explícita a esta característica del *Doríforo*:

³ Hay otras formas matemáticas de instauración de cánones, siendo la más conocida la relación geométrica de las proporciones del hombre reseñada en Vitruvio. Las dos principales posibilidades eran la disposición de números aritméticos o de figuras geométricas.

Así los modeladores, escultores, pintores, y ciertamente, los hacedores de imagen en general, pintan o modelan la más bella similitud en cada caso (es decir, el más bello hombre, caballo, vaca o león), al observar el medio [o promedio] en ese caso. Y uno puede comentar sobre cierta estatua, aquella llamada el *Canon* de Policreto, dado que recibió su nombre por tener una precisa conmensurabilidad de todas sus partes en relación a una con la otra (*De Temperamentis*, I: 566, citado en Tatarkiewicz 1987: 84).

Su construcción, su puesta en forma, está directamente relacionada con la búsqueda hacia la forma de la belleza en la Antigüedad griega:

La teoría general de la belleza que se formuló en tiempos antiguos afirmaba que la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones (Tatarkiewicz 2001: 157).

A esto corresponde una de las expresiones supervivientes de Policreto: “la tarea más difícil es para aquellos cuya arcilla ha llegado a la uña del dedo” (Stewart 1978: 124). Si bien su significado no ha sido esclarecido de modo unánime (véase Pollitt 1995), es claro que parte del significado de dicha expresión reside en la inextricable relación y dependencia de las partes y el todo:

Como asegura Galeno, “la belleza [...] está [...] en la simetría [...] de las partes, es decir, de un dedo en relación a un dedo, de todos ellos en relación al metacarpo y el carpo, de éstos en relación al codo, del codo en relación al brazo y de todo en relación a todo, según está escrito en el *Canon* de Polícreto” (Tatarkiewicz 1987: 61).

Tanto el punto de partida como de llegada es una uña, o para ser más

precisos, la falange del dedo pequeño. Si bien no hay un consenso sobre la reconstrucción del sistema de Policreto, cabe mencionar la teorización de Richard Tobin (1975) al respecto, quien afirma que Policreto parte de un miembro concreto del cuerpo humano, la falange distal del dedo pequeño, concibiéndola como una especie de módulo. Una vez determinada su altura y anchura, se realizan unas operaciones matemáticas de elevación al cuadrado que derivan en la obtención de un nuevo número que será el largo de la siguiente parte del cuerpo, es decir falange distal central. Así, entre la primera y la segunda distancia, se establece una progresión proporcional, de un *ratio* constante de 1:1.4142, que permitirá construir toda la figura del cuerpo humano. En el quehacer práctico, esta serie de cálculos podrían ser fácilmente realizados a través del empleo de una vara o una sogá y una serie de nudos que fuesen marcando las progresiones. Finalmente, Tobin resume:

El sistema de proporción perfeccionado en el *Doríforo* fue construido con los elementos más básicos de la geometría pitagórica, dentro de la tradición matemática griega. El *Canon* de Policreto puede representar la primera instancia conocida de la escultura griega de un intento exitoso de crear un raro y elusivo balance entre las leyes de la naturaleza y las demandas de la técnica (Tobin 1975: 321).

Si bien la relación directa entre Policreto y los pitagóricos no presenta una transparencia inequívoca (véanse Stewart 1978 y Tobin 1975), es claro que ambos actores participan, en principio, de una misma época y se subsumen a algunas ideas generales en común. Algo que comparten es la determinación en su búsqueda de principios objetivos de belleza, ya sea el número y/o el canon. “Es innegable que la doctrina pitagórica tuvo una marcada influencia en el arte”, señala Tatarkiewicz: la principal muestra de ello sería “la imposición de cánones”, dado que “las proporciones de una escultura no eran decididas de for-

ma arbitraria por parte del escultor; estaban legisladas en el canon de raigambre pitagórico y anclado en su creencia de que una proporción era perfecta” (Tatarkiewicz 1963: 5-6).

Tatarkiewicz ha planteado la idea de la existencia casi universal y duradera de lo que denomina la “Gran Teoría de la Belleza”, originada en la Antigüedad a partir de los pitagóricos, Platón, Aristóteles y los estoicos. Esta teoría relaciona el concepto de belleza, en tanto objetividad, con las nociones de proporción, simetría y armonía:

[Los pitagóricos] afirmaban que “el orden y la proporción son bellas y adecuadas” y que, gracias a los números “todo parece bello”. Platón aceptó este concepto, y afirmó que la “conservación de la medida y la proporción es siempre algo bello, y que ‘la fealdad es la carencia de medida’. Aristóteles aceptó también esta misma idea, afirmando que “la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas”, y que las principales formas de la belleza son “el orden, la proporción y la precisión”. Los estoicos pensaban del mismo modo: “La belleza del cuerpo consiste en la relación que la proporción de los miembros mantienen entre sí y con el todo” (Tatarkiewicz 2001: 159).

El número es un principio de la existencia, una ley de la naturaleza a la cual están sometido el hombre, y la forma y las cosas. Una vez establecida y descubierta esa proporción, se tendría acceso a la verdadera forma de la belleza, dado que ciertas proporciones son bellas en sí mismas, apunta Tatarkiewicz:

El argumento pitagórico que defendía la objetividad estética mantenía que entre las propiedades de las cosas existe una que constituye la belleza. Se trata de la armonía, y la armonía se deriva del orden, el orden de la proporción, la proporción de la medida y la medida del número. Armonía, proporción y número constituyen la base objetiva de la belleza. ‘El orden y la proporción’, decían, ‘son bellos y útiles, mientras que el desorden y la falta de proporción son feos e inútiles’. La estética de los pitagóricos era *cosmocéntrica*: afirmaba que la belleza es una propiedad del universo; el hombre no la inventa, sino que la descubre en el universo; la belleza del universo es la medida de toda la belleza realizada por el hombre (Tatarkiewicz 2001: 232).

Las cosas son, en última instancia, números y el descubrimiento de la belleza visual será una expresión de esas realidades matemáticas. El autor continúa diciendo que: “quien busca la verdad, el bien y la belleza lo encontrará en el universo; de modo que debe contemplarlo y disponer su vida y su arte en función de sus leyes eternas” (Tatarkiewicz 1963: 3).

Por esa razón, el *Doríforo* no sería una representación sometida a la contingencia, ni siquiera se trata de un hombre en particular, sino que evoca la esencia, la pone en forma y la hace visible. Toma la idea de que hay un número perfecto para la forma del hombre, y justamente lo conforma visualmente. Arte y filosofía encuentran un lugar común donde abreviar. La “Gran Teoría de la belleza” fue elaborada sobre el “modelo el arte clásico” (Tatarkiewicz 2001:178) y el arte clásico en general, y el *Doríforo* en particular como ejemplo por antonomasia, hicieron suya la preeminencia de los conceptos de simetría y armonía de la filosofía.

La tarea del artista es discernir la belleza del universo y transferirla a

su obra de modo que se encuentre en consonancia con él: “Los griegos creían que la naturaleza y especialmente el cuerpo humano tienen proporciones determinadas matemáticamente y de ahí deducían que las mismas proporciones las debían tener su representación artística” (Tatarkiewicz 1987: 61). Así, la particularidad se une y refleja lo universal, e incluso estas categorías logran confundirse y fundirse. Una escultura logra revelar las leyes que rigen en la naturaleza, pone en forma aquella belleza objetiva tan anhelada y permite la comprensión de una mayor armonía cósmica:

Los artistas griegos estaban convencidos de que [...] presentaban no sólo el aspecto de las cosas sino también su *esencia*, su estructura eterna así como lo que es bello objetivamente, y no sólo lo que gusta a la gente. Su fundamental concepto de *symmetria* significaba proporción, y no era una proporción inventada por el artista sino la proporción propia de la naturaleza (Tatarkiewicz 1987: 65).

2. VELO

El *Doríforo* es puro contorno pétreo. La carne, representada por la piedra, no afecta la estructura, sino que la refuerza. Tobin aclara que: “la adición de la carne viva al número espacial de la parte esquelética [estructural] del cuerpo de ninguna manera distorsiona sus formas o disturba su progresión” (Tobin 1975: 319). Como ya se ha mencionado, la construcción del cuerpo se esencializa, se somete a un proceso de idealización que deriva en la puesta en arte del mismo. Cuando Kenneth Clark, en *The Nude* (1956), se refiere a los griegos, afirma:

Esta sensación de que el espíritu y el cuerpo son uno (...) se manifiesta a sí misma al darle a ideas abstractas una forma sensual, tangible, y, en su gran parte, humana [...]. El desnudo adquiere su valor perdurable por el hecho de que [...] toma el

objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano, y lo coloca fuera del tiempo y del deseo (Clark [1956] 1990: 25).

Se asiste así a una búsqueda de objetividad, de alguna instancia esencial en la belleza. Lo que sucede con el desnudo como forma de arte es que no tolera la realidad, debe pasar inevitablemente por el filtro de la representación para convertirse en forma ideal. De este modo, lo que aquí se pone en juego es el concepto de forma pura. En el *Doríforo* en particular y el desnudo en general, hay un pasaje, una transformación de la materia en forma.

Ahora bien, si la forma del hombre es la de aquella musculatura modelada filtrada por la representación, la forma de la mujer desborda la disciplina del músculo y adopta la indefinición de la blandura de la grasa y la carne. Por ello, a la hora de figurar un cuerpo desnudo femenino acecha un peligro. Si se coteja el modelo de representación visual de la mujer, desde la *koré* arcaica hasta la *Venus de Cnido* de Praxíteles,⁴ se puede notar que no es un cuerpo exhibido sino que es un cuerpo vestido. La mismísima primera acción contra la primera mujer, Pandora, es aquella de ataviarla, dado que el valor social por excelencia de la mujer es su *aidós*, o sea su pudor y dignidad, como afirma Heródoto: “Cuando una mujer se despoja de su túnica, con ella se despoja también del pudor” (*Hist.* I: 8, 3). Justamente, al vestir a Pandora se la controla para limitar el peligro que representa, se la

⁴ Praxíteles es quien instauro un modelo de desnudo aceptable y estimado con su famosa *Venus de Cnido*. Previo a esto, el desnudo femenino, si bien existía como motivo iconográfico, era relegado a la mujer en términos negativos, ya sea la mujer en peligro y a punto de ser violada (como Casandra en Troya o la centauromaquia) o la mujer no respetable como las prostitutas del simposio. El desnudo era una marca peyorativa, que aleja a la mujer de la civilización y la sitúa en el reino de lo bárbaro y de lo indómito. Si para el hombre la marca de civilidad, de ser-griego, es el cuerpo desnudo, para la mujer lo será su vestimenta.

inserta dentro de la civilización como ser-mujer: “La vestimenta es el índice de la mujer sociabilizada y culturada, de la mujer puesta bajo control [...] el cuerpo de una mujer debe ser contenido por la ropa [...] y controlado por los hombres” (Stewart 1997: 41).

La tensión entre el cuerpo y la vestimenta, o mejor dicho entre cuerpo y límite, instaura un nuevo tipo de delimitación de la forma, que se presenta como más difícil de definir. Aquí la puesta en forma se presenta como violencia, la carne femenina se presenta como indeterminada, desbordada. Esta concepción del cuerpo femenino ya se encuentra en Aristóteles, para quien “la hembra tiene la carne más floja que la de los machos” (*HA*: IV, 538b). De esta manera, el cuerpo femenino se forma a través de un proceso de contención, de control de los límites de la forma. Para llegar a la belleza debe haber una transfiguración, una solidificación de la materia.

“En primer lugar existió el Caos” reza una de las frases iniciales de la *Teogonía* (Hesíodo, *T*115). La no forma, en efecto, no está en el comienzo y de lo informe nace Afrodita:

En cuanto a los genitales, desde el preciso instante en que [Cronos] los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, [y Filomédea, porque surgió de los genitales]. La acompañó Eros y la siguió el bello Hímero al principio cuando

nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura (Hesíodo, *T*185-190).

Aquella forma pura que es la diosa/doncella nace de lo informe, de la espuma, del esperma de la castración. En la etimología de *aphros* (“espuma”) subyace la marca de lo que no tiene forma, de lo no conformado e inestructurado. Aunque en Hesíodo hay un sentido ambiguo en dicho término, dado que puede implicar tanto la espuma del mar como el semen desprendido de los genitales castrados (Hansen 2000), es nítida la alusión a la materialidad informe que conlleva al nacimiento de la diosa. Del mismo modo, es claro que hay una narrativa de la transformación, en este caso marcada por la violencia de la castración. En este sentido, la fuente o primer elemento en la ecuación del cambio es la exudación corporal de un ser, un ser que ha sido violentado, la primera operación es desgarrar la forma (masculina). Luego, de este resto, pero no del genital en sí, sino de sus emanaciones líquidas, carentes de forma, se conforma un nuevo contorno en forma de mujer-diosa. En el mismo mito del nacimiento de la belleza subyace esta idea de forma como límite, como lo que se ordena al ser contenido.

Del nacimiento de Afrodita, hay un relieve titulado *Trono Ludovisi* proveniente del 460 a.C., albergado en la colección de los Museos Capitolinos de Roma.⁵ El mismo muestra a una mujer asistida por dos figuras femeninas que la sostienen de los brazos al mismo tiempo

⁵ La iconografía de este motivo no es totalmente transparente y ha sido fruto de controversia y de un amplio debate. Las dos hipótesis más fuertes sostienen que se podría tratar de una mujer en el acto de dar a luz o Afrodita surgiendo del mar, hipótesis que se tomará para el análisis (véanse Powers 1923, Ritcher 1920 y Caskey 1918).

que la tapan con una tela.⁶ Afrodita se encuentra velada y el tratamiento escultórico del ropaje adopta el nombre del recurso plástico de *draperie mouillée*. La técnica de paños mojados aparece a finales de siglo V a.C. y permite tallar el cuerpo cubierto por un juego de pliegues dado por tela mojada cuando aún no se acepta el desnudo femenino. Y así entra en escena el recurso del velo. Si el desnudo es forma pura, el velo es contorno borroso. El desnudo sobrevive como materia al velarlo. El velo desmaterializa la forma pura, la desdibuja. En el *Trono Ludovisi* el contorno que separa a la figura del fondo se suaviza y no es tajante ni contundente como los contornos pétreos del *Doríforo*.

Si el desnudo griego es simetría y armonía eternas, los velos vienen a dar cabida a la masa informe; es justamente la caída de los pliegues lo que insinúa y reemplaza la carne blanda de la mujer. Los velos delimitan una sutil verticalidad ondulante, que enmarca el cuerpo presentando una especie de superficie continua sobre la diosa pero que igualmente permite destacar ciertas zonas, como sucede con los pechos y el ombligo. Pareciera que, para ser efectivo, el velo debe cubrir, y como cobertura debe adaptarse a la superficie subyacente, repetir sus líneas, respetar insinuantemente sus volúmenes y resaltarlos. Justamente, la función del velo es llamar la atención sobre lo velado. Recubre las superficies del cuerpo, se apega a él, lo recorre y lo recubre revelándolo a través del juego de pliegues que sin embargo se mantiene inaccesible. Entre el velo y lo velado, subyace un secreto. Giorgio Agamben, retomando ideas de Walter Benjamin, comenta esta necesaria unión entre objeto y envoltura: “bello es entonces ese obje-

⁶ La obra posee dos relieves laterales en donde a la izquierda, una mujer desnuda, con sus rodillas cruzadas sentada sobre lo que parece ser una especie de cojín, toca el *aulos*, mientras que, a la derecha, otra figura femenina, también sentada pero cubierta de pies a cabeza con un velo y con su cabeza gacha, quemando incienso.

to al que le es esencial el velo” (Agamben 2011: 122)⁷. Lo bello en verdad no puede ser develado de modo que la envoltura, el velo, pasa a ser casi más importante que lo velado, “a causa de la unidad que en ella forman el velo y lo velado, la belleza [...] puede existir como esencia sólo donde no existe dualidad de desnudez y vestido” (Agamben 2011: 123). Justamente, más allá del recurso de los paños mojados y el velo, la desnudez es aquello que queda una vez despojado el cuerpo del velo de la belleza, del velo de la materia puesta en forma.

3. EIDÓLON

En el nacimiento de Afrodita hay un elemento de engaño, uno de los atributos de la diosa: “Afrodita es la irresistiblemente atractiva materialización de la urgencia sexual, y aún cuando ella aparenta ser un bien obvio, también retiene un potencial destructivo” (Marquardt 1982: 283). El amor linda y se confunde con el engaño, lo mismo que con la muerte y la venganza. El bien no siempre se impone como el más fiel sinónimo de la belleza. La belleza también puede generar los mayores males, como ha sucedido con Helena, aquella mujer que tranquilamente podría ser diosa por sus poderes ejercidos sobre los hombres. Helena encarna originalmente la condena de la belleza, que será salvada luego por Eurípides (hacia 412 a.C.) a través de su poema trágico *Helena*. Al fin y al cabo, como veremos, la belleza será una ilusión vacua. Eurípides la habrá salvado, pero a costas de convertirla en apariencia.

En *Helena*, el argumento revela que la verdadera Helena ha estado en

⁷ Cabe indicar que Agamben retoma el ensayo de Benjamin sobre “*Las afinidades electivas de Goethe*” (1919-1922) a propósito de una concepción teológica de la desnudez, donde la gracia es considerada como el vestido de la desnudez, siendo éste sólo la ausencia de velos que presenta una posibilidad de conocimiento (pensado como *a-létheia* en el sentido de Martin Heidegger).

los confines de la tierra bárbara de Egipto, en custodia del rey Proteo, mientras que un simple fantasma, una imagen, una ilusión ha estado en Troya, producto de las caprichosas artimañas de los dioses. Como dice Menelao, “los dioses nos han engañado. No tuvimos sino una imagen hecha de nube entre las manos” (Eurípides, *Hel.* 705). Pero, al introducir el *eidôlon* de Helena, el *eidôlon* de la belleza, Eurípides en verdad está salvándola. La verdadera belleza, el cuerpo, no ha sido culpable de la mayor desgracia de la historia griega. Pero, ¿se ha peleado por una ilusión vacua simplemente?⁸ El *eidôlon* separa a Helena de la culpa inmediata de la guerra, mas la culpa se ha adjuntado a su nombre, como aclara Ingrid Holmberg: “a pesar de que Helena tiene bien en claro la diferencia entre ella y su *eidôlon*, no obstante siente culpa personal por las acciones causadas por su doble” (Holmberg 1995: 33). Helena se lamenta, dice: “¡Ojalá esta belleza pudiera borrarse como se borra una pintura, y los rasgos de mi cara se volvieran horrendos en vez de hermosos!” (Eurípides, *Hel.* 260).

Eurípides le da una oportunidad a Helena de limpiar su mala fama, de borrar las huellas de la pintura de la belleza, al relegarle el papel de artífice del engaño destinado al hijo de Proteo, el tirano Teoclímeneo, quien pretende casarse con la doncella. Así, Helena logra escapar junto a Menelao, pero escapa como ser-mujer, aquella capaz de engaños y artimañas.

Los planes de Helena dependen de artes asociadas con lo femenino (persuasión, engaño) que es trazado e implementado por una mujer. [...] La desaparición del engañoso *eidôlon*, entonces, no ha destruido por completo el engaño inherente en la mujer, pues Helena depende de éste para tener éxito en sus

⁸ Al respecto, Diane Juffras escribe: “En el sistema ético de los personajes, la guerra de Troya no fue injustificada, lo que aprenden del *eidôlon* es que fue innecesaria” (Juffras 1993: 55).

planes (Holmberg 1995: 36).

Pero, esta vez, este engaño no será utilizado en función de la subversión de la estructura y el orden, sino para su restauración: “Eurípides transforma el engaño femenino y su potencial amenaza hacia las estructuras masculinas de orden y ‘verdad’ en una cualidad que podría llevar hacia esa ‘verdad’ tan definida por aquellas estructuras” (Holmberg 1995: 37). Su heroísmo descansa en su fidelidad hacia Menelao y el engaño no parece ser tan dañino como se lo ha pensado. Al fin y al cabo, Gorgias ha dicho que en la tragedia, procurando ilusiones, “el que engaña es más honesto que el que no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado” (*DK*: B 23).

Más allá de la estructura moral de la obra dramática, el núcleo conflictivo yace en la desgarradora dicotomía entre cuerpo e imagen, realidad y apariencia. Ha resumido Anne Newton Pippin: “El lenguaje, la trama, y la misma forma de Helena fueron realizados para expresar esta tensión entre lo que es y lo que sólo parece ser” (Newton Pippin 1960: 152). El encuentro entre Menelao y Helena se da entre un sutil juego de reconocimientos y de develaciones, que finalmente hace descubrir la verdad. El fragmento versa de la manera siguiente:

Menelao: -¿Puede ser que esté sana mi razón y mis ojos enfermos?

Helena: -Al verme, ¿no crees ver a tu esposa?

Menelao: -Tu cuerpo es igual, pero la certeza me impide [...]

Helena: -Mírame. ¿Qué más quieres? ¿Quién me conoce mejor que tú?

Menelao: -Mucho te pareces. Eso no lo puedo negar.

Helena: -¿Quién te lo hará saber mejor que tus ojos?

Menelao: -Mi problema es que tengo otra esposa.

Helena: -Yo nunca fui a Tróade; era mi imagen.

Menelao: -Pero, ¿quién puede producir imágenes vivas?

Helena: -El éter, del que un dios formó a la mujer que posee.

Menelao: -¿Cuál de los dioses? Dices cosas increíbles.

Helena: -Hera, sustituyéndome para que Paris no me poseyese.

Menelao: -¿Cómo, pues, estabas aquí y en Troya al mismo tiempo?

Helena: -El nombre puede estar en muchos lugares; el cuerpo, no. (Eurípides, *Hel.* 575-585)

Los sentidos tironean a la razón y la desafían. “La razón, de acuerdo con Helena, raramente es mejor que los sentidos como guía a través de la casa de espejos del mundo” (Newton Pippin 1960: 160). Siguiendo este sentido, Tatarkiewicz (1963, 1987, 2001) ha analizado la presencia de una teoría subjetiva de la belleza, en donde ésta depende de la apariencia, de aquello que se da ante los sentidos. En un sentido artístico, la apariencia desestabiliza al canon. La contingencia evade la fijación, el ojo observa en acto, y la apariencia debe ajustarse a éste. Se introduce la variación y la adaptación. “Antiguos artistas, pintores, escultores y arquitectos intentaron cumplir las reglas objetivas de la simetría; sin embargo, pronto se dieron cuenta de que su trabajo tenía que adaptarse al hombre y a sus ojos” (Tatarkiewicz 2001: 235). El ojo da pie al engaño, se opone a la inmaculada fijeza del canon eterno. Ya Platón lo ha recalado, casi en exceso:

pues si [los escultores y pintores] dieran la verdadera proporción de las cosas hermosas, sabes que la parte alta resultaría más pequeña de lo conveniente y la inferior mayor, al verse por nosotros lo uno de lejos y lo otro de cerca (Platón, *Hip. May.* 236a).

Entonces –continúa– “los artistas, ¿no prescindirán de la verdad y no pondrán, no las proporciones reales, sino las que dan apariencia hermosa a sus imágenes?” (236a). Así como hay una Helena falsa, hay

una apariencia que aleja de la verdad. Quienes proceden creando imágenes, no producen semejanzas sino farsas y corrompen las proporciones verdaderamente bellas. Este tipo de argumentos son mejores desarrollados en el diálogo de *El Sofista*, en donde se trata el tema del hacer imágenes en función de la búsqueda de la definición del sofista. Sin ahondar en detalles sobre la trama argumentativa del texto, en general, Platón distingue dos tipos de productores de imágenes según el tipo de imagen producida: o imágenes verdaderas (*eikastiké mimésis*) o llanas fantasías (*phantastiké mimésis*). Así, “aparenta asemejarse y no se asemeja, es una apariencia” (Platón, *Sof.* 236b). Como resume Jean Pierre Vernant:

Para Platón, todo aquello que en el hombre está en el orden de la *eidolopoiké*, es decir, de la actividad de fabricación de imágenes, lo que es obra de las artes plásticas, de la poesía, de la tragedia, de la danza, por no mencionar más que estas, se integran en el dominio de la *mimetiké*, de la actividad imitadora (Vernant 1975: 2).

Fabricación de imágenes, ciertamente no de realidades. Nuevamente, lindamos con lo inmaterial, aunque de forma más vaga, dado que la forma de aquella ‘ilusión vacua’, de aquellas imágenes, si bien puede adoptar los contornos de la más bella mujer, se mantendrá esquiva a la hora de poder determinar su sustancia, a la hora de poder clasificarla como un ser dentro de la realidad:

[...]fruto de una imitación, la imagen consiste en una pura ‘semejanza’; no tiene otra realidad que esta similitud por relación con aquello que ella no es, a esa otra cosa y real de la que es réplica ilusoria, a la vez el doble y el fantasma (Vernant 1975: 5).

Fantasmas que no obstante no cesan de perseguirse, que causan fas-

cinación. Y al fin y al cabo, ¿de qué están hechos los fantasmas?

Una de las disertaciones dentro de *Sofista* es la cualidad de no-ser de la imagen, o mejor dicho su constante indefinición entre el ser y no-ser. “En Platón [...] el acento está puesto decididamente [...] sobre la relación de la imagen y la cosa de la cual ella es imagen, sobre la relación de semejanza que los une y, sin embargo, los distingue” (Vernant 1975: 4). El *eidôlon*, como en Helena, “esta aquí”, al mismo tiempo que ‘está en otra parte’ y no está en ningún lado. Presencia que se manifiesta como una irremediable e infranqueable ausencia, apariencia y realidad mantienen un modelo de identificación superficial. Es un mero simulacro, una ilusión vacua, la belleza se desdibuja en los confines de la apariencia:

Es inconsistente, evanescente, vacío, a la manera de una sombra, del humo, de un sueño. Se parece bien, pero a aquello que no está: su presencia es aquella de una ausencia. Pero la ausencia que el *eidôlon* porta no es del todo negativa, ella no es la ausencia de aquello que no existe, de la nada, sino de un ser que simplemente no está aquí. [...] Por decirlo en una palabra, el *eidôlon* es una aparición (Vernant 1975: 234).

Platón relega la imagen (de la belleza) al campo de lo ilusorio y lo ficticio y así, como resume Vernant, “[...] en el mismo movimiento funda la primera teoría general de la imagen y separa a la imagen, simultáneamente de lo real y del saber” (Vernant 1975: 30).

Aún rodeados de fantasmas, sombras, humo y sueños, la contundencia de la carne es inconfundible, es más fuerte. Y, por lo menos en Eurípides, allí reside la forma de la belleza. Según se puede contemplar en el pasaje de (re)encuentro, el lugar del cuerpo es el lugar de la materialidad. Como dice la misma Helena, el nombre puede estar en muchos lugares, el cuerpo no. El nombre, la inmaterial apariencia,

puede hallarse en todos lados y en ningún lado, pero el cuerpo, éste está atado a la voracidad de un aquí y ahora. Hay una dicotomía entre la verdad del cuerpo y la falsedad de la imagen. Por el contrario, la imagen, es casi un no-ser, hecho casi de nada, mero éter. En un instante un mensajero informará que la otra Helena, se ha desvanecido en las profundidades del éter. Nuevamente, nos encontramos ante una narrativa de la transformación, en donde la imagen de Helena es creada de lo informe, el éter, para esta vez obtener una falsa corporalidad, un cuerpo engañoso pero no por eso menos contundente, mas finalmente devuelto a los confines de la no-forma. El éter, era una sustancia que se creía que respiraban los dioses, su traducción es la de cielo, de firmamento. Material ligero que ocupa los espacios vacíos como fluido, el éter es como la espuma de los genitales de Urano, una emanación informe. Sustancias que no pueden ser contenidas por un límite sólido son aquellas que terminan configurando las más bellas formas de la belleza, de modo que, de vacío, la ilusión nada tiene.

CONCLUSIONES

Concluyendo este recorrido, podemos decir que, si lo bello es algo difícil de definir, también es difícil de conformar, de poner en forma. Aparece como un recuerdo; luego pugna y oscila entre la sólida naturaleza de un cuerpo masculino, se vela tras las sinuosas carnes de una mujer y también se desvanece en el imperceptible pero existente aire. En *Agamenón* de Esquilo, hay un momento en que Clitemnestra le comenta al Corifeo la captura de Troya, de la que se ha enterado a través de sueños persuasivos por parte de los dioses. Cuando el Corifeo desafía la veracidad y la verosimilitud de aquellos posibles “rumores sin alas”, Clitemnestra responde: “Yo no acepto quimeras de dementes” (Esquilo, *Ag.* 275). En cierto sentido, la belleza es una quimera, un ser mítico sobre cuya forma puede conjeturarse, pero nunca realmente verla y quizás se es un demente al aceptarla. Sin em-

bargo, como sugiere Platón en el *Banquete*, si hay algo por lo que la vida merece la pena vivirse, es para contemplar la belleza (*Banq.* 2011d).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben**, Giorgio, (2011), *Desnudez*, trad. de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Aristóteles** (*Ha*), *Investigación sobre los animales*, trad. de Julio Pallí Bonet. (Madrid: Gredos) 1992.
- Benjamin**, Walter (1919-22) “Las afinidades electivas de Goethe”, en Dos ensayos sobre Goethe, trad. de Graciela Calderón y Griselda Mársico (Barcelona: Gedisa) 1996
- Bonfante**, Larissa (1989), “Nudity as a costume in classical art”, *American Journal of Archeology*, 93, 4: 543-570.
- Caskey**, Lacey Davis (1918), “The Ludovisi relief and its companion piece in Boston”, *American Journal of Archaeology*, 22, 2: 101-145.
- Clark**, Kenneth [1956] (1990), *The nude, a study in ideal form* (Nueva Jersey: Princeton University Press).
- Diels**, Hermann, **Kranz**, Walter (*DK*), *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. 1 (Berlin-Neuköln: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung) 1960.
- Diógenes Laercio** (*DL*), *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. de Carlos García Gual (Madrid: Alianza) 2007.
- Esquilo**, *Agamenón* (*Ag.*), trad. de José Alsina Clota (Madrid: Ediciones Cátedra) 1993.
- Eurípides**, *Helena* (*Hel.*), trad. de José Luis Calvo, Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca (Madrid: Editorial Gredos) 2008
- González**, Marta, **Iriarte**, Ana (2008), *Entre Ares y Afrodita, violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua* (Madrid: Abada Editores).
- Hansen**, William (2000), “Foam-Born Aphrodite and the mythology of transformation”, *The American Journal of Philology*, 121, 1: 1-19.
- Heródoto** (*Hist.*), *Historia. Libro I: Clío*, trad. de Francisco Rodríguez Adrados. (Madrid: Gredos) 1992.
- Hesíodo** (*T*), *Teogonía*, trad. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Madrid: Gredos) 2006.
- Holmberg**, Ingrid (1995), “Eurípides’s Helen: most noble and most chaste”, *The American Journal of Philology*, 116, 1: 19-42.
- Juffras**, Diane M. (1993), “Helen and other victims in Euripides ‘Helen’”, *Hermes*, 121, 45-57.
- Marquardt**, Patricia (1982), “Hesiod’s Ambiguous view of women”, *Classical Philology*, 77, 4: 283-291.
- Moon**, Warren G. (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition* (Madison: University of Wisconsin Press).
- Newton Pippin**, Anne (1960), “Eurípides’ ‘Helen’: A comedy of ideas”, *Classical Philology*, 55, 3: 151-163.
- Panofsky**, Erwin [1927] (2008), *La perspectiva como forma simbólica*, trad. de Virginia Careaga (Madrid: Tusquets).
- Platón** (*Hip. May.*), *Hipias mayor*, trad. de Juan David García Bacca, ed. bilingüe (México: UNAM), 1966.
- ____ (*Sof.*), *Sofista*, edición y trad. de Néstor Luis Cordero. (Madrid: Gredos) 1970.
- ____ (*Banq.*), *Banquete*, en Platón, *Diálogos*, III: *Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas por Ca.García Gual, M. Martínez Hernández y E. Ledó Iñigo (Madrid: Gredos) 143-287.
- Pollitt**, Jerome Jordan (1995), “The Canon of Polykleitos and other canons”, en Moon (1995: 19-24).
- Powers**, Harry Huntington (1923), “The Ludovisi Throne and the Boston Relief”, *The Art Bulletin*, 5, 4: 102-108.
- Ritcher**, Gisella (1920), “The subject of the Ludovisi and Boston Reliefs”, *The Journal of Hellenic Studies*, 40, 1: 113-123.
- Sale**, William (1961), “Aphrodite in the Theogony”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 92, 508-521.
- Stewart**, Andrew (1978), “The Canon of Polykleitos: A question of Evidence”, *The Journal of Hellenic Studies*, 98, 122-131.
- ____ (1997), *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece* (Nueva York: Cambridge University Press).
- Tatarkiewicz**, Wladislaw (1963), “Two philosophies and classical art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22, 1: 3-8.
- ____ (1987), *Historia de la estética I: La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca (Madrid: Akal).
- ____ (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín (Madrid: Tecnos).
- Tobin**, Richard (1975), “The Canon of Polykleitos”, *American Journal of Archaeology*, 79, 4: 307-321.
- Vernant**, Jean-Pierre (1975), “Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis”, trad. parcial de Juan Fernando Mejía Mosque-

ra, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 2 : 133-160.

____ (1990), "Figuration et image", *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, 5, 1-2: 225-23.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Pablo Drews. *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*. José Enrique Rodó, Carlos Reyles y Carlos Vaz Ferreira. Montevideo: UCUR, 2016, 128 páginas.

En continuidad con los estudios de recepción de la filosofía nietzscheana en el campo cultural e intelectual latinoamericano, *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920* ofrece una prolija y exhaustiva indagación sobre las diversas apropiaciones del filósofo alemán llevadas a cabo por algunos representantes paradigmáticos de la generación uruguaya del novecientos. Pablo Drews reúne y amplía aquí los esfuerzos realizados en sus tesis de maestría y doctorado, relativas a la recepción de Nietzsche en Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), José Enrique Rodó (1871-1917) y Carlos Reyles (1868-1938), para articular en un espacio único las principales claves de lectura que condicionaron el desembarco del pensamiento nietzscheano en la costa oriental del Río de la Plata. La investigación viene a realizar un valioso y necesario aporte a la literatura académica especializada en la recepción de Nietzsche en Latinoamérica, cuyo estudio es prácticamente inexistente en el caso de la intelectualidad uru-

guaya. Drews cuenta como único antecedente específico, de hecho, el artículo de Sergio Sánchez “Metafísica del oro y Voluntad de poder. Sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Carlos Reyles”, publicado en *Cuadernos filosóficos*, n° 2, 2005. La investigación de Sánchez reviste la importancia de ser el primer estudio bien documentado sobre la acogida de la obra nietzscheana en tierras uruguayas, de modo que las hipótesis de Drews en torno a la figura de Reyles deben mucho a las pertinentes observaciones de Sánchez.

En tanto estudio de recepción, la investigación se sitúa en la tradición metodológica de la hermenéutica gadameriana, en especial de la vertiente instituida por la Escuela de Constanza. Las aportaciones de Gadamer y Jauss permiten instalar el acogimiento de la obra de Nietzsche en el contexto de su “historia efectual”, en cuya corriente no existe texto que valga como realidad acabada y cerrada, y donde el sentido “viene fijado en gran medida por la in-

tervención que han llevado a cabo los distintos lectores” (p. 24). En esta línea, la recepción de la obra nietzscheana es entendida como la interacción entre dos dimensiones de sentido vinculantes a las que Drews no hace mención explícita, pero que estructuran la argumentación general: el “horizonte literario” y el “horizonte de la praxis vital”.

Al “horizonte literario” corresponden los antecedentes de recepción europea de la obra de Nietzsche, entre quienes se destacan Elisabeth Förster-Nietzsche, Georg Brandes, Max Nordau, Henri Albert, Jules de Gaultier, Henri Lichtenberger y Pompeyo Gener. Para enriquecer este trasfondo, Drews repone además una breve pero esclarecedora historia editorial de las obras del filósofo con el acento puesto en los dilemas metodológicos del *Nietzsche-Archiv* ante la tarea de organizar el material póstumo. En la tensión entre un ordenamiento cronológico y otro de índole temática, el autor deja constancia del carácter inauténtico de ciertas compilaciones de fragmentos, entre las que sobresale *La voluntad de poder*, principalmente por su efecto directo sobre la lectura de Reyles. La reconstrucción de la historia editorial discurre tam-

bién por las traducciones de los textos nietzscheanos al francés y al español, tomadas como una “configuración de sentido material de los textos” (p. 35) sobre los que los jóvenes montevidianos del novecientos ejercían sus interpretaciones.

El “horizonte de la praxis vital”, por su parte, nuclea los elementos relativos al ambiente social y cultural que posibilita y da curso a los deseos e intereses de los receptores de la obra de Nietzsche. Drews señala aquí el modernismo literario de comienzos de siglo como la atmósfera cultural que mejor torna inteligibles las motivaciones y expectativas de Rodó, Reyles y Vaz Ferreira. Este horizonte constituye curiosamente él mismo un objeto de “recepción cultural”, en tanto que la intelectualidad uruguaya del novecientos abraza la idea de la autonomización del campo literario, bajo el lema del “arte por el arte”, no de forma unidireccional y automática, sino a través de un proceso de incorporación y apropiación que Drews lee como un caso de “transculturación narrativa”, concepto acuñado por el crítico y ensayista uruguayo Ángel Rama. Aplicado tanto a la cuestión formal del horizonte de praxis vital como al contenido

mismo de la filosofía nietzscheana, “el término *transculturación* traduce mejor el proceso de recepción, en la medida en que implica no solo acogida y adopción, sino apropiación, conocimiento, y sobre todo resistencia de la cultura interna, que recibe el impacto externo que habrá de transformarla” (p. 36). El doble uso del concepto de “transculturación” responde al hecho de que “la generación del novecientos uruguaya es una generación transculturada” (p. 37). Complementa este aspecto de la investigación un sucinto panorama de los temas más relevantes que gravitaban en torno a la obra de Nietzsche en las revistas culturales de las primeras dos décadas del siglo XX.

En el capítulo dedicado a Rodó y Reyles, Drews llama la atención sobre la constelación de fuentes francesas que los intelectuales uruguayos compartían con el mismo Nietzsche. El elenco de nombres propios, que viene a espesar el “horizonte literario” en el que acontece la recepción, se compone de escritores de la talla de Hippolyte Taine, Ernest Renan y Paul Bourget, entre muchos otros. Puntualmente, Drews se centra en el autor de *La vida de Jesús* con el propósito de estruc-

turar las lecturas de Rodó y Reyles en “la contraposición renana de las dos cosmovisiones expresadas en el antagonismo de los personajes conceptuales de Ariel y Calibán” (p. 45). Dada en el marco más amplio del problema de la “raza”, presente tanto en Renan como en Taine, esta contraposición responde a la tensión entre lo latino y lo sajón, expresada a principios de siglo XX por el avance de los procesos de modernización desde la Europa y la América industriales. En este contexto, la figura de Ariel, recuperada por Rodó, simboliza la resistencia de una identidad cultural apoyada sobre el ideal humanista greco-latino, mientras que Calibán, representado por las ideas de Reyles, remite a una defensa del proyecto económico y cultural de la modernidad.

En el caso de Rodó, Drews analiza la presencia de Nietzsche principalmente en *Ariel* (1900), aunque consulta también algunos manuscritos de *Motivos de Proteo* (1909), y entrevé allí una impronta del germano en la remisión a la Antigüedad griega como modelo cultural, en la vindicación del héroe y el genio artístico como “faros luminosos” de la cultura y motores de la historia y en la condena del anti-

igualitarismo encarnado en la figura del “superhombre”. Las lecturas repuestas por Drews, basadas en las alusiones tácitas y explícitas de Rodó a Nietzsche, reúnen *El nacimiento de la tragedia*, ciertos pasajes de *Ecce Homo* y *El crepúsculo de los ídolos* y *Así habló Zaratustra*. En líneas generales, Drews visibiliza algunas inconsistencias en la valoración del “superhombre”, ensalzado como héroe pero censurado como monstruo abominable, en la medida en que Rodó pretende conciliar helenismo y cristianismo, es decir, una perspectiva aristocrática de la cultura con un modo originario de igualitarismo. Asimismo echa luz sobre una confusión de Rodó entre los escritos nietzscheanos de juventud y de madurez en torno al tópico de la moral heroica. Las consecuencias de superponer estas etapas se ven reflejadas en una concepción heroica del “superhombre”, figura que Nietzsche deslinda expresamente de los “hombres superiores” y de las concepciones de Carlyle y Renan. Es interesante resaltar que Drews recurre aquí a la tradición filológica de Colli y Montinari, precisamente a los trabajos de Campioni y Llinares, para esclarecer este malentendido que no sólo

afecta a Rodó, sino que es parte del tenor con que se lee a Nietzsche en la Francia de la época. La intención no es epistemológica o correctiva, sino que se trata de un señalamiento propiamente hermenéutico, en tanto Drews muestra un pliegue que se ha desocultado en el curso de la historia efectual de la obra de Nietzsche.

Carlos Reyles, ubicado en las antípodas del *Ariel*, es caracterizado por Drews como el forjador de una fuerte y duradera imagen de Nietzsche, el “Calibán de la cultura” (p. 65), con la que toda la recepción posterior ha tenido que dialogar forzosamente. Alineado con los cambios introducidos por los procesos de modernización y con el “materialismo energetista” de Büchner, Reyles efectúa su lectura del alemán siguiendo el hilo conductor de una filosofía de la “fuerza”, para la cual el levantamiento del velo de Maya revela la realidad física de los fenómenos, esto es, la reducción de toda realidad a hechos de fuerza. La obra central estudiada por Drews es *La muerte del cisne* (1910), a la que complementan algunas referencias a *Vida Nueva* (1901), *El ideal nuevo* (1903) y *Discurso de “Molles”* (1908). La recepción de Nietzsche en la prosa ensayística de Reyles adquiere

para Drews la forma general de una adaptación de los conceptos de “voluntad de poder” y “transvaloración de todos los valores” al plano económico, en el que el dinero y el oro son comprendidos como las nuevas deidades, los ejes ordenadores del mundo y las tablas de valores que conciben al egoísmo como un signo positivo. En este contexto, Reyles realiza una serie de operaciones de apropiación, entre las que se han de contar una reducción de la “voluntad de poder” a la noción más general de “fuerza” y la aproximación del ideario nietzscheano a algunas posturas de Darwin y Spencer expresadas concretamente en el darwinismo social de Gustav Le Bon. La temática conduce a Drews a elaborar la reconstrucción de una posible lectura de *La voluntad de poder*, presumiblemente consultada por Reyles en la traducción de Henri Albert, en su primera versión de 483 aforismos.

Finalmente, el estudio se centra en la interesante figura de Carlos Vaz Ferreira, cuyo aporte más significativo a la serie de recepciones estudiadas consiste en la realización del primer estudio riguroso sobre Nietzsche, con referencias explícitas, citas textuales y, en especial, la expresa inten-

ción de desmontar las lecturas canonizantes y simplificadoras sobre el filósofo alemán. Es este espíritu crítico el que separa a Vaz Ferreira de Rodó y Reyles y el que permite discernir con claridad tanto las fuentes en las que abrevó el autor, como la genealogía de los argumentos de raigambre nietzscheana. Drews enumera una larga serie de textos presentes en el catálogo de la biblioteca personal de Vaz Ferreira, donde reposan ejemplares de *El nacimiento de la tragedia* (en la edición francesa del *Mercure de France*); *Humano, demasiado humano*; *El viajero y su sombra*; *Aurora*; *La gaya ciencia*; *Así habló Zaratustra*; *Más allá del bien y del mal*; *El caso Wagner*; *El crepúsculo de los ídolos*; *Nietzsche contra Wagner* y *Ecce Homo* (también en la edición francesa de Albert). Si bien no se sabe con certeza qué leyeron los intelectuales estudiados anteriormente, lo cierto es que la argumentación de Drews sugiere que Vaz Ferreira fue el pensador que mayor número de fuentes manejó dentro del contexto de la generación uruguaya del novecientos. El autor analiza esta recepción de Nietzsche teniendo en cuenta las obras en las que el uruguayo hace mención explícita del filósofo

alemán: *Moral para intelectuales* (1908); *Lógica viva* (1910); cuatro conferencias dictadas en 1920; *Fermentario* (reunión de escritos desde 1908) y *Lecciones de pedagogía y cuestiones de enseñanza* (1918). Entre los ejes analizados se encuentra ante todo una preocupación de orden metodológico, según la cual el escritor uruguayo pretende desarticular el modo habitual de leer a Nietzsche. La propuesta de Vaz Ferreira consiste así en dejar de lado los conceptos nietzscheanos sistematizados por las lecturas dominantes, tales como “voluntad de poder”, “éterno retorno”, “superhombre” y “fuerza” y concentrarse en aquellos pasajes en los que Nietzsche vale más como un “pensador fermental” (p. 93), proveedor de ideas “germinales” para el desarrollo del propio pensamiento. Las obras elegidas por Vaz Ferreira como ejemplo de este tipo de abordaje son *La gaya ciencia* y *El viajero y su sombra*, ambas ampliamente citadas en las cuatro conferencias de 1920. Drews se detiene especialmente en este texto para analizar tres aspectos estructurales de la lectura del catedrático uruguayo. En primer lugar, se destaca un abordaje sobre problemas gnoseológicos y lingüísticos, en el que Nietzsche

es leído como precursor del pragmatismo de James y de ciertos aspectos de la filosofía de Bergson, en especial a propósito de la definición de la realidad y la consciencia humanas como una “corriente continua”. Esta idea germinal habría florecido en la comprensión pragmática de la ilusión como error necesario, dado que las clasificaciones forjadas por los hombres no se adaptan a la realidad y sólo sirven para desenvolverse en ella. En segundo lugar, en un plano relativo a cuestiones de religión y ciencia, Vaz Ferreira toma de Nietzsche la crítica a la noción de “convicción” [*Ueberzeugung*] en tanto creencia fosilizada para fundamentar su crítica hacia todo tipo de dogmatismo, sea este religioso o incluso científico. La figura nietzscheana del “espíritu libre” como una subjetividad que abraza la cambiante vitalidad de sus propias creencias cimienta la propuesta de Vaz Ferreira por “graduar la creencia” frente a los cambios suscitados en los diversos ámbitos de nuestra experiencia. Por último, Drews señala una intervención de Nietzsche en la crítica de Vaz Ferreira a la educación erudita y, en general, al sistema educativo en su función utilitarista. Este recorrido deja claro

que los contornos de la recepción de Nietzsche por Vaz Ferreira se hallan moldeados por una preocupación de tipo pedagógica, en la que importa mucho más cultivar, con el fermento adecuado,

un modo de pensar, que repetir acríticamente un contenido dado.

Mauro Sarquis

CIF-CONICET-UNSAM

María Verónica Galfione y Esteban Alejandro Juárez (comps).
Modernidad estética y filosofía del arte: la estética alemana después de Adorno. Córdoba: Gráfica 29 de Mayo, 2013, 182 páginas.

Modernidad estética y filosofía del arte I: La estética alemana después de Adorno es una compilación de 5 artículos, que se inscriben en un largo proceso, iniciado en los años sesenta, de reconsideración crítica de la teoría estética de Theodor Adorno. Los autores seleccionados son Albrecht Wellmer, representante de la “segunda generación de la Teoría Crítica” y dos intelectuales más jóvenes y menos conocidos en el medio académico hispanoparlante, George W. Bertram, actual profesor de estética de la *Freie Universität* de Berlín, y Juliane Rebentisch, coeditora de la nueva versión de la *Zeitschrift für Sozialforschung* y autora de *Ästhetik der installation*.

El libro presenta una necesaria y muy precisa introducción a cargo de los editores, María Ve-

rónica Galfione y Esteban Alejandro Juárez, junto con una breve presentación de cada uno de los autores. En la introducción se da cuenta del contexto en el que se sitúa la figura de Albrecht Wellmer, que es el del proceso de reconsideración de la estética adorniana, que se manifestó en la invectiva de filósofos y teóricos de la literatura contra la fuerte exigencia histórico-filosófica que Adorno establecía para la reflexión crítica de la obra de arte. La propuesta de este autor emerge frente a la de Rüdiger Bubner, uno de estos críticos de los “excesos” de la estética adorniana, que proponía superar el carácter heterónimo y distanciarse tanto de la ontologización de la obra de arte, propia del idealismo, como de toda posible reducción de la apariencia estética al momento

subjetivo. Wellmer, discípulo de Habermas, en 1983 retoma la referencia a las categorías de verdad, apariencia y reconciliación y sugiere aclarar la relación existente entre las pretensiones de validez estética de la obra y sus pretensiones de verdad por medio de la estructura del discurso estético. Desde una perspectiva pragmática y no desde la filosofía de la conciencia en la que se inscribía Adorno, propone una estética no focalizada en la obra de arte sino en el espectador. Según él, el potencial crítico de la esfera estética podía ser remitido a la propia apertura del mundo (Wellerschließung) que se producía durante el proceso discursivo de recepción.

Los dos artículos presentados de Albrecht Wellmer, el primero de 1998 y el segundo del 2000, corresponden al periodo en el que el autor toma distancia de su intento de reformular la estética adorniana a partir de la teoría de la acción comunicativa de Habermas e incorpora elementos provenientes de la filosofía deconstructiva francesa para repensar por su intermedio el problema de la relación entre el concepto de verdad y la dimensión estética. Así, en el artículo del 98 a partir de la interpreta-

ción de la frase de la *Teoría estética*: “El arte es la promesa de felicidad que se rompe”, el autor concluye que Adorno visibiliza una procesualidad que tiene lugar en la obra de arte y en la experiencia estética- y fuertemente en el arte moderno-, que no puede ser entendida o recuperada por medio de la metáfora idealista de la reconciliación. Frente a la interpretación ortodoxa de la “rebelión contra la apariencia” adorniana que exhibía la distancia infinita que existe entre el estado de reconciliación y la “negatividad” del estado del mundo existente, Wellmer propone una rebelión contra la apariencia de la apariencia en la que no se pone en cuestión la apariencia estética en cuanto tal, sino su “despotenciación” como apariencia estética. Es en el siguiente artículo, del año 2000, en donde continúa y clarifica esta idea apoyándose en una interpretación del encuentro de Odiseo con las sirenas en la que la figura de Odiseo atado al mástil se piensa como una referencia al surgimiento de la apariencia estética y no a la domesticación del fenómeno artístico. De esta manera, el surgimiento de la apariencia estética supondría el fin de la influencia de la magia y la apertura de un espacio para el

ejercicio lingüístico, es decir, lo que estaría en juego sería la superación de la dialéctica sujeto-objeto y la instauración de una nueva dimensión en el marco de la cual sería posible un trato de carácter no objetivador.

El texto de George W. Bertram de 2009 propone pensar los procesos de transformación de la vida cotidiana desde la concepción adorniana del potencial utópico de la experiencia artística, prescindiendo del supuesto del negativismo social, para luego focalizar en el modo en que Adorno ponía aquel potencial en el trato específico con las obras de arte. El autor considera que la experiencia estética es quien puede cuestionar las formas de praxis sociales enmarcadas en una situación histórica determinada.

En el primer artículo de Juliane Rebentisch, del año 2012, la autora da cuenta de su posicionamiento crítico frente a algunas de las interpretaciones más habituales del diagnóstico epocal acerca de la estetización de las relaciones sociales. Según ella, las conductas estetizantes no supondrían la negación de la importancia del ámbito social para la autocompren-

sión del individuo singular. Finalmente, en el texto “Realismo hoy. Arte, política y la crítica de la representación” del año 2010 ahonda en la relación arte-política, poniendo en evidencia los potenciales ético-políticos que se hallarían inscritos en el ámbito mismo de la experiencia estética.

Modernidad estética y filosofía del arte I: La estética alemana después de Adorno cumple con la tarea que se propone al dar a conocer distintas contribuciones al debate contemporáneo en torno a la estética y a su relación con otras esferas del discurso y de la vida práctica por parte de la reconsideración crítica de la teoría estética de Adorno. Quizás los textos de Albrecht Wellmer sean los que requieran un mayor compromiso con la estética adorniana y sus alcances para lograr una mejor comprensión, mientras que los textos tanto de Bertram como de Rebentisch permiten un diálogo más amablemente contemporáneo.

María Jimena Vignati
UMSA

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o

subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

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

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

b) Normas bibliográficas

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

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, *GSII/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, *PhWIII*: 245)

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

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

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics*

and *Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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

