
BOLETÍN DE ESTÉTICA

EL VIENTRE DE LOS MODERNOS

Psicología, fisiología y filología
de la conciencia histórica

Filippo Fimiani

PALABRA E IMAGEN EN LA MODERNIDAD TEMPRANA

Representaciones de la barbarie mediante
ilustración, écfrasis y alegoría

Nicolás Kwiatkowski

Nota crítica

MEMORANDA ESTÉTICA.

Un manuscrito desconocido de
Guillermo de Torre (1924)

Carlos García

Comentarios bibliográficos

AÑO XIII | OTOÑO 2017 | N° 39

ISSN 2408-4417

EL VIENTRE DE LOS MODERNOS Psicología, fisiología y filología de la conciencia histórica

Filippo Fimiani

PALABRA E IMAGEN EN LA MODERNIDAD TEMPRANA Representaciones de la barbarie mediante ilustración, écfrasis y alegoría

Nicolás Kwiatkowski

Nota crítica

MEMORANDA ESTÉTICA. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924)

Carlos García

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 39
AÑO XIII | OTOÑO 2017
ISSN 2408-4417

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y 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.boletinestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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 (Universidad 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 Heineberg

Otño 2017

SUMARIO

| | |
|--|---------|
| Artículos | 5 |
| Filippo Fimiani El vientre de los modernos. Psicología, fisiología y filología de la conciencia histórica | 7-42 |
| Nicolás Kwiatkowski Palabra e imagen en la modernidad temprana. Representaciones de la barbarie mediante ilustración, éfrasis y alegoría | 43-94 |
| Nota crítica | 97 |
| Carlos García Memoranda estética. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924) | 99-120 |
| Comentarios bibliográficos | 123-135 |

ARTÍCULOS

lution: Benjamin and Heidegger on Violence and Power”, Krzysztof Ziarek inicia la quinta y última parte de este libro propiciando una cercanía política entre ambos pensadores a partir de sus conceptos de “revolución”. Este propósito se efectúa no sin interpretar de forma novedosa los escritos más ambiguos de Benjamin y Heidegger, *Zur Kritik der Gewalt* (1921) y las obras heideggerianas de la década del treinta, tales como *Einführung in die Metaphysik* (1935), *Besinnung* (1938-1939) y *Die Geschichte des Seyns* (1938-1940). Valiéndose de un riguroso análisis lingüístico de la lengua alemana, Ziarek afirma que el concepto benjaminiano de “violencia divina” [*göttliche Gewalt*] o “violencia pura” [*reine Gewalt*] tiene similitudes con la noción heideggeriana de *Gelassenheit*, en la medida en que ambos conllevan una fuerza de lo posible que no sólo se libera de toda connotación de poder, coerción o dominio, sino que transforma radicalmente la comprensión de la revolución.

Dimitris Vardoulakis y David Ferris eligen el escenario de la estética para confrontar las ontologías políticas de Heidegger y Benjamin. *Der Ursprung des Kunstwerkes* y *Das Kunstwerk*

im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit –ambos escritos entre 1935 y 1936– son las principales obras analizadas en estos artículos para llevar a cabo dicha comparación. En el caso de Vardoulakis, se busca mostrar que la diversidad de lecturas en torno al fenómeno de la inmediatez constituye suelo fértil para derivar la diferencia de sus proyectos políticos. En primer lugar, las críticas de Heidegger y Benjamin a la inmediatez de la experiencia artística, estarían en sintonía con sus rechazos a la autonomía del arte. En segundo lugar, estos rechazos supondrían asimismo un repudio a la autonomía de la política que aquí aparece problematizada bajo la figura de la soberanía de Carl Schmitt. Mientras Heidegger se posicionaría críticamente en relación al decisionismo schmittiano, Benjamin lo haría en torno a la excepción soberana. No obstante, según Vardoulakis, el uso de la excepcionalidad a través de una nueva fundación artística o estatal, conduce a Heidegger a un repliegue en la inmediatez de la política que reproduce una masa compacta manipulable, idea que se distancia radicalmente del proyecto benjaminiano, en la medida que su concepción de la

temporalidad rechaza toda novedad y excepcionalidad posibilitando una conciencia de clase no representable.

Ferris, por su parte, examina las redefiniciones del arte que Heidegger y Benjamin proponen en detrimento de las concepciones estéticas de carácter representacional e intencional. Dichas propuestas estarían vinculadas a la idea de un origen de otra historia en donde se juega el plano de la política. En este sentido, entra en escena el concepto heideggeriano de *Geworfenheit*, donde el comienzo de la existencia histórica se daría a partir de una separación no conflictiva, en contraste con la noción benjaminiana de *Schlag*, que posibilita la liberación de la obra de su sujeción al aura y se establece una concepción conflictiva de la historia. Por otra parte, el autor se vale de la categoría de “inutilidad” o de lo “inutilizable” [*Useless*] para pensar las tareas políticas que se desprenden de sus reflexiones en torno a la obra de arte. Mientras la política del arte en Benjamin estaría asociada a una recupera-

ción de lo inútil en el pasado, en Heidegger dicha inutilidad no sería sino una preparación para arribar al otro comienzo histórico.

A modo de conclusión, podríamos decir que los once escritos que conforman *Sparks will fly. Benjamin and Heidegger*, lo posicionan como un importante aporte a la filosofía contemporánea en general, y a la estética en particular. Por un lado, las nuevas formas de relacionar e interpretar las obras de Benjamin y Heidegger, reavivan los debates inaugurados por Adorno y Arendt y recuperan un vasto aparato crítico de estudios clásicos y actuales sobre ambos pensadores. Por otro lado, al problematizar diferentes temáticas e introducir las perspectivas de otros autores como Rickert, Husserl, Marx, Leibniz, Schmitt y Hölderlin, entre otros, este libro amplía el horizonte de discusión e intercambio filosóficos.

María Paula Viglione
UNL

El segundo artículo, escrito por Gerhard Richter y titulado "Critique and the Thing", parte del supuesto de que, a pesar de las diferencias entre Benjamin y Heidegger, sus proyectos filosóficos pueden ser leídos como reelaboraciones de la herencia kantiana del concepto de "crítica". De este modo, ambos adoptan una línea interpretativa que, al tiempo que se distancia del neokantismo, se vincula con la cuestión de la cosidad de la "cosa", dando lugar a nuevas comprensiones de los vínculos entre materialismo dialéctico y ontología fundamental.

La segunda parte analiza las dimensiones experienciales desde dos perspectivas. La primera de ellas, ofrecida por Ilit Ferber, examina el concepto de *Stimmung* como alternativa propuesta por Benjamin y Heidegger a la estructura de la subjetividad y a su relación con el mundo, esto es, como alternativa que desecha la división sujeto-objeto. Para ello, Ferber estudia dicho concepto principalmente en *Sein und Zeit*, donde se vincula a la estructura del "estar-en-el-mundo" [*in-der-Welt-sein*] del *Dasein* y a la "disposición afectiva" [*Befindlichkeit*], y en el *Trauerspielbuch*, donde se manifiesta en su carac-

terización de la "melancolía" y su relación con una verdad inintencional.

Kiarina Kordela presenta la segunda perspectiva de la experiencia a partir de un análisis de las obras de Benjamin y Heidegger que retoma los comentarios críticos de Rebecca Comay y de Howard Caygill y los desarrolla en sintonía con la teoría marxista del fetichismo de la mercancía y la teoría lacaniana de la mirada.

La cuestión del tiempo es ocasión de la tercera parte de *Sparks Will Fly*. En "Monad and Time: Reading Leibniz with Heidegger and Benjamin", Paula Schwebel confronta las concepciones del tiempo de Benjamin y Heidegger a partir de una reconstrucción de sus interpretaciones de la monadología leibniziana, tal como aparecen expuestas en sus respectivos "Prólogo epistemocrítico" del *Trauerspielbuch* y *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*. Asimismo, Schwebel localiza en la lectura husserliana de la monadología la fuente común para ambos pensadores y el origen de sus diferentes concepciones del tiempo, es decir, de la unidad extática de la "temporalidad" heideggeriana y el «ahora de la cognoscibilidad» benjaminiana.

En "Time and Task: Benjamin and Heidegger Showing the Present", Andrew Benjamin problematiza sus concepciones del presente. El autor argumenta que si bien ambos pensadores conciben el presente desde una apertura proyectiva que convoca a una tarea y exige diferenciarse de sí mismo, en Heidegger ello ocurre por la vía del abandono del pensar metafísico y en Benjamin mediante un acto de repetición que rompe con la continuidad tradicional.

Por otra parte, la herencia romántica de Benjamin y Heidegger es analizada en este libro a través de la figura de Hölderlin. Antonia Egel y Joanna Hodge se dedican a estudiar las interpretaciones que los autores realizan de la obra del poeta, principalmente en los escritos estéticos del joven Benjamin y en las lecturas de Heidegger de la década del treinta y del cuarenta. Egel, por su parte, atiende a las circunstancias biográficas que acercan a ambos hacia Hölderlin, para luego describir la operación hermenéutica que realizan de su poesía, señalando puntos de encuentro y de lejanía. En este sentido, hace hincapié en las particularidades de los distintos poemas analizados y examina comparativamente sus

definiciones de "lo poietizado" [*das Gedichtete*] y los diferentes modos de acceder a él, así como también el motivo del «habitar» [*Wohnen*] y la relación entre el poeta y los otros.

En el artículo de Horge, encontramos un tratamiento más detallado de la problemática a través del contraste entre la "sobriedad" que Benjamin subraya de los escritos de Hölderlin y la "intoxicación" de un retorno a los griegos en la lectura de Heidegger. Con este propósito, la autora se vale de los aportes de Beatrice Hanssen y de Philippe Lacoue-Labarthe sobre la temática, retomando de este último su identificación de una "hiperbolía" en la poesía de Hölderlin. Asimismo, podríamos añadir que la distinción benjaminiana entre tragedia y *Trauerspiel*, la alegoría y la dimensión mítica, el intento de Heidegger de reinventar el lenguaje de la meditación, el problema del significado en "lo poietizado", la teología y el pensar una nueva configuración de lo divino, son algunos de los puntos abordados en este trabajo.

Podría advertirse que el lugar que ocasiona mayores controversias en el encuentro entre Benjamin y Heidegger es la política. Sin embargo, en "Beyond Revo-

Filippo Fimiani es Doctor en Letras por la Université de Paris VIII-Saint Denis y Doctor en Filosofía por la Università de Napoli. Se desempeña como profesor de Estética en la Univerità de Salerno. Profesor invitado en varias universidades e instituciones de alta cultura, es miembro de la Sociedad Italiana de Estética (SIE) y otros centros de investigación, laboratorios y redes internacionales. Es co-director de la revista *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. En el campo de la teoría crítica de las imágenes, la cultura visual y la estética, trabaja especialmente sobre la relación de las representaciones visuales y retóricas en la literatura y los medios de comunicación. Entre sus publicaciones, se cuentan las ediciones críticas de *Lautréamont* de Gastón Bachelard (1989, nueva edición aumentada, 2009), *Introduzione alla pittura olandese* (1999) y *Arte Poetica* (2002) de Paul Claudel, *Labeling, Describing, Exhibiting* (con Pietro Kobau, 2011), *L'Esthétique à l'œuvre/The Aesthetic at Work* (con Pierre-Henry Frangne, 2011), *Fantômes de l'art* (2012), *Je est un autre. Mimicries in Nature, Art and Society* (con Pietro Conte y Michel Weemans, 2016) y *Faits et valeurs en Esthétiques* (con Evangelos Athanassopoulos, Bárbara Formis y Jacinto Lageira, 2016). Correo electrónico: fimiani@unisa.it

Nicolás Kwiatkowski es doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y profesor de la Universidad Nacional de San Martín, realizó estancias de investigación en la Universidad de Cagliari, la Universidad de Harvard (Cambridge, MA), la Freie Universität y el Zentrum für Literatur- und Kulturforschung de Berlín. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Entre sus libros se cuentan *Historia, progreso y ciencia. Textos e imágenes en Inglaterra, 1580-1640* (2009) y, en coautoría con José Emilio Burucúa, *Cuadernos de arte, literatura y ciencia de Leonardo da Vinci* (2011) y *¿Cómo sucedieron estas cosas?. Representar masacres y genocidios* (2014). Correo electrónico: nicokiako@gmail.com

EL VIENTRE DE LOS MODERNOS Psicología, fisiología y filología de la conciencia histórica

Filippo Fimiani

Filippo Fimiani

Università di Salerno
 Université Paris I-Panthéon-Sorbonne

El vientre de los modernos.**Psicología, fisiología y filología de la conciencia histórica**

Traducido del francés por Yanina Benítez Ocampo y Santiago Bellocq
 (Universidad Nacional de San Martín)

Resumen

“La ‘modernidad’ a través de la imagen de la comida y la digestión”. Ésta es la tarea y el programa de la genealogía fisiológica y psicológica identificada con claridad por Nietzsche en un fragmento del otoño de 1888 y firmemente perseguida en toda su obra. El diagnóstico es implacable y es posible por un uso extendido de la metáfora gastronómica, aplicada a todos los campos de la experiencia y el lenguaje por una escritura temeraria de la historia. Como Valéry y Péguy también lo ilustran, la experiencia de los hombres contemporáneos es pobre y enferma y se caracteriza por una duplicidad radical y una contradicción sin síntesis. No sólo las cosas, como además lo muestra en sus análisis sobre las mercancías como nuevos jeroglíficos que marcan el espacio saturado de la metrópolis, sino también el hombre es doble, así como su corporizada y profundamente fisiológica economía. Su estómago hambriento tiene dos caras, porque todo lo toma pero no nutre en absoluto; vocifera acerca de entusiasmos varios y heterogéneos, no sobre un verdadero alimento para ser absorbido y transformado. En resumen, vive por un instante sin pasado ni futuro. El opuesto de esta lógica de la enfermedad y la insensibilidad en busca de muchas sensaciones y shocks sensoriales, y el reverso de este olvido por rapidez excesiva, es un ser anti- o incluso premoderno en extremo. En los tiempos modernos, el entrenamiento de un criticismo genuino acerca de los prejuicios y el supuesto auto-conocimiento implican una regresión y una alteración de las propias identidades históricas, las creencias y los valores. Finalmente, como Benjamin y Warburg lo revelaron, el criticismo es como tornarse otra vez animal y la interpretación es como recuperar la lentitud y la melancolía de un eterno masticar, al igual que un perro o una vaca.

Palabras clave

Metaforología – Duplicidad – Alimentación – Nietzsche – Péguy

acento sobre el uso de la polirritmia, las texturas complejas y las superposiciones tímbricas, así como sobre la combinación de recursos modernos con cantos antiguos, en tanto imagen de la mezcla de tiempos históricos que se señaló como característica de la realidad social latinoamericana.

Sobre el final del texto, Mariana Calleja presenta su propia tesis como el despliegue de un silogismo: si las teorías sobre el tiempo se relacionan con sus formulaciones lógicas y éstas, a su vez, funcionan como formas musicales, entonces las teorías sobre el tiempo pueden explicar una parte fundamental del sentido de las formas musicales. Al comprender la música, de este modo, como una reflexión sobre el tiempo no discursiva sino estética o sensible, afirma que esta traducción musical abre una puerta,

inversamente, para acceder al entendimiento de las ideas filosóficas sobre el tiempo y, con ello, la autora busca hacer un aporte al desarrollo de una teoría sobre el estatuto cognitivo del arte en general. Además de ofrecer un repaso provechoso por las teorías afines a su recorte temático y una selección precisa de obras del repertorio académico latinoamericano desde las composiciones de Ginastera y Villa-Lobos, tratadas a través de un análisis cuidadoso y enriquecedor, *Ideas of Time in Music* nos presenta, sobre todo, un interesante y original punto de vista para abordar una cuestión tan relevante como es la del sentido musical en relación con aquello que representa, en definitiva, la sustancia primaria de la música: el tiempo.

Sol Bidon-Chanal

CONICET

Andrew Benjamin y Dimitris Vardoulakis (eds.). *Sparks Will Fly. Benjamin and Heidegger*. Albany: SUNY Press, 2015, 291 páginas.

Sparks Will Fly. Benjamin and Heidegger constituye un libro detallado y comparativo en torno a diversos motivos filosóficos del pensamiento de Walter Benjamin y de Martin Heidegger. Su pro-

pósito, tal como los editores afirman en la introducción, radica en ser una contribución a las recientes discusiones que ponen en diálogo los proyectos de ambos autores.

lando la obra en cinco partes.

La primera parte aborda la temática de la teoría del conocimiento desde dos puntos de vista diferentes. El primero de ellos, propuesto por Peter Fenves, utiliza el concepto de “entrelazamiento” [*Entanglement*] –proveniente de la física cuántica– para repensar la relación entre Benjamin y Heidegger a partir de la asistencia de ambos a las lecturas y seminarios que Heinrich Rickert impartió sobre su filosofía del valor hacia 1913. Este “entrelazamiento” será el puntapié para el análisis de cinco momentos distintos en los cuales las reflexiones de Benjamin y Heidegger se entrelazan, esto es, encuentran una correlación pese a sus distancias y a la ausencia de una influencia en común. Las cinco expresiones de este entrelazamiento van desde adaptaciones conceptuales realizadas en sus lecciones inaugurales de 1915, pasando por las decisiones de escribir sus escritos de habilitación en torno a la teoría del significado de Duns Scotus, la deconstrucción del concepto de “vida completa” [*vollendetes Leben*] en los años veinte, hasta el uso del término “entrelazamiento” [*Verschänkung*] en la década del treinta y sus reflexiones sobre el problema de la nihilismo.

Podríamos indicar que estos debates se remontan inicialmente a la década del sesenta, a partir no sólo de la publicación que emprende Theodor Adorno de los escritos benjaminianos, sino también y de modo decisivo, a partir de la introducción de Hannah Arendt a la primera edición inglesa de *Illuminations. Essays and Reflections* (1968), donde establece cercanías conceptuales entre Benjamin y Heidegger. No obstante, Andrew Benjamin y Dimitris Vardoulakis señalan que la interpretación arendtiana se torna problemática si se atiende a la correspondencia benjaminiana, donde precisamente Benjamin afirma en diversas ocasiones la distancia entre su pensamiento y el de Heidegger.

según el cual percibimos el paso del tiempo de acuerdo a los movimientos de la vida emocional, traza un convincente puente con el contenido emocional de la música y conecta, entonces, la significación temporal con los sentimientos. Establece, de este modo, tres niveles de significación musical: un primer nivel superficial, el "afectivo", que agrupa la dinámica de los sentimientos (movimiento/reposo, agitación, cambio repentino, etc.); un segundo nivel intermedio, el "perceptivo", que traduce los sentimientos en código temporal a través de lo que Langer denomina "unidades semióticas temporales", reproducciones musicales de la vida interna humana en términos de movimiento, tales como "que se mueve hacia adelante", "estacionaria", "suspensión" o "caída" y, finalmente, el nivel más profundo de la reducción temporal, al que Calleja llama "conceptual o lógico", que interpreta la forma temporal en términos de lineal, circular o ramificada, según los modelos de la lógica temporal.

La parte crucial y más rica del desarrollo del trabajo llega con la puesta en obra del repaso teórico previo en el análisis de algunas obras musicales de Alberto Ginastera –complementadas, tam-

bién, con dos piezas para guitarra de Heitor Villa Lobos– que lleva a cabo la autora en el último capítulo. Para esto, procede partiendo de una exposición de las concepciones filosóficas asociadas a los tres tipos de forma temporal extraídas de los análisis lógicos de Marsden (linear, circular y ramificada), en relación con los cambios histórico-culturales que las acompañan, para luego mostrar cómo se ve reflejada cada una de estas tres formas en composiciones elegidas para cada caso de Ginastera y Villa-Lobos.

En lo referido al análisis de la concepción lineal, Calleja repasará, primeramente, los cambios históricos que llevan a la visión del tiempo como flecha, en relación con la aparición del reloj y la visión de un tiempo humano secularizado y progresivo que data de los siglos XVII-XVIII. En segundo lugar, pondrá en relación esta concepción con el estilo musical del clasicismo y la linealidad presente en la construcción a partir del impulso motivico-temático, apoyándose principalmente en los análisis de Karol Berger, Raymond Monelle y Carl Dahlhaus a este respecto. Por último y sobre esta base, asociará la forma lineal a la música tonal de Ginastera, concentrándose en el

análisis musical de la *Sonata para piano nº1* (op. 22). En el caso del tiempo circular, se enfoca, por un lado, en los escritos de Jorge Luis Borges en torno al tiempo cíclico y el eterno retorno ("La doctrina de los ciclos", "El tiempo circular", "Sentirse en muerte") así como en la descripción de la visión cíclica del tiempo del mundo andino. Vincula, luego, esta concepción a algunas formas musicales del siglo XX que, alejadas de la tonalidad, se estructuran a partir de la noción de "momento", en tanto algo que no es resultado de un proceso sino más bien estático, que no termina sino que simplemente cesa, como las formas verticales de Iannis Xenakis. Asimismo, menciona la organización a través de la repetición de momentos similares, que ejemplifica con los *loops* desfasados de *Come Out* de Steve Reich. Las obras que analiza como ejemplos de formas circulares son la "Norteña" de las *Tres piezas para piano* (op. 6) de Ginastera, con su *ostinato* armónico (I, III, V) que "concretiza", según Calleja, el tiempo circular andino y el *Estudio para guitarra nº 11* de Villa-Lobos, con sus comienzos y finales superpuestos como ecos de la tradición musical africana. Como sub-caso de la forma circular,

toma también dos piezas de estructura espiralada, el *Malambo* op. 7 de Ginastera y el *Estudio para guitarra nº 1* de Villa-Lobos. En lo que respecta, finalmente, al tiempo ramificado, la autora toma como eje para analizar esta concepción del tiempo nuevamente un escrito de Borges; en este caso, "El jardín de los senderos que se bifurcan", asociándolo no tanto al planteo de los mundos posibles de Leibniz –en cuanto éstos son potenciales y no efectivos– como a las hipótesis físicas acerca de los mundos múltiples y el multiverso. Por otra parte, presenta otra versión del tiempo ramificado como pluralidad, que vincula, siguiendo a Alejo Carpentier, con la mezcla de estratos históricos en un tiempo simultáneo presente en el mundo social latinoamericano. Esto último le da el pie para el análisis de la obra de Ginastera que toma como ejemplo de forma temporal ramificada en la música. Luego de mencionar como instancias de ésta el uso del *ossia*, las formas móviles de Karlheinz Stockhausen y la improvisación libre del jazz, en tanto reflejan musicalmente suertes de mundos paralelos, se aboca al análisis de la *Cantata para la América mágica* (op. 27) de Ginastera, poniendo el

The Belly of he Modern. Psychology, Physiology and Philology of Historical Consciousness

Abstract

"The 'modernity' through the image of food and digestion". This is the task and the agenda of the physiological and psychological genealogy clearly identified by Nietzsche in a fragment of the autumn of 1888 and uncompromisingly pursued in all his work. Diagnosis is implacable and made possible by a widespread use of gastrological metaphor, applied to all fields of experience and language by a reckless writing of history. As Valéry and Péguy also illustrate, the experience of contemporary men is in fact poor and sick, characterized by a radical duplicity and a contradiction without synthesis. Not only things, as Marx also shows analysing the goods as the new hieroglyphs marking the saturated space of the metropolis, but also man is double, and his embodied, deeply physiological economy too. His hungry stomach is twofold, because it takes everything but does not nourish at all, it cries of various and heterogeneous excitements, not of real food to be absorbed and transformed, in short it lives by an instant without past or future. The opposite of this logic of illness and insensitivity for too many sensations and sensational choc, and the reverse of this oblivion for too much rapidity, is an extreme being anti- or even pre-modern. In modern times, the training of a genuine clinic criticism about prejudices and supposed self-knowledge involves a regression and an alteration of own historical identities, believes and values. Finally, as Benjamin and Warburg revealed, criticism is like to become again animal and interpretation is like to regain the slowness and melancholy of endless chewing, as a dog or a cow.

Keywords

Metaphorology – Duplicity – Alimentation – Nietzsche –Péguy

Recibido: 10/04/2017 Aprobado: 16/05/2017. Traducido: 03/06/2017

Never know whose thoughts you're chewing.

–James Joyce

1. DUPLICIDADES

"*Homo duplex*, dijo nuestro gran Buffon; ¿por qué no añadir: *Res duplex*? Todo es doble..." (Balzac CH VII: 54, así como XI: 116; véase Iacono 2004). Este diagnóstico, a la vez interrogativo respecto a su objeto e innovador en relación a su saber de referencia, arriba a menudo bajo la pluma de Balzac y aparece muchas veces entre los miles de papeles anotados y gastados que constituyen la inmensa obra de la *Comédie humaine*. Entre esas páginas escritas y enumeradas con la precisión de un naturalista, de un entomólogo y de un botánico de la especie humana, esta constatación –puesta en boca de *Louis Lambert* (1832) o ubicada al comienzo de *La Cousine Bette* (1846), o constantemente evocada bajo otras formas, al menos después de *Wann-Chlore* (1825) y la *Physiologie du mariage* (1829)– se refiere en síntesis a un párrafo de la *Histoire naturelle de l'Homme de Buffon*, particularmente de la edición de 1753, que ha tenido una difusión enorme y un éxito formidable.

¿Cómo leer esta declaración en relación a la poética del saber balzaciano y, más allá, en relación a una interrogación más general de las formas de vida de la modernidad? ¿Cómo releer, a partir de ella y según su perspectiva, los estudios de costumbres y los ensayos analíticos consagrados por Balzac y por otros a la historia, a la psicología y a

la fisiología de la vida social –comprendidas ahí la vida sentimental y sexual– del hombre moderno? Con esta constatación, el escritor francés introduce un desfase aparentemente marginal pero, en realidad, capital, y defiende una tesis afilada. En primer lugar, Balzac se suscribe a Buffon y a la disputa que, según él, está en el corazón mismo de la naturaleza del hombre y el elemento esencial de su distinción en relación con los animales y los otros seres vivos de la naturaleza. Pero a continuación si, según Buffon, se encuentra de un lado el principio espiritual del alma, que desea y actúa, y del otro lado el principio animal y material del cuerpo, que soporta las pasiones y obedece a las necesidades más elementales, aquí Balzac traspone esta dicotomía del campo epistémico de una ciencia general del hombre –todavía impregnada por una metafísica a veces vagamente animista, incluso estando convencida de las analogías entre las organizaciones orgánicas de los seres vivientes, entre los hombres y los animales– a la región de la historia, más limitada pero más vasta y variada, a los contextos de acciones y artefactos, en suma, a las formas simbólicas realizadas por el hombre a lo largo de las vicisitudes y de las transformaciones en el tiempo compartido y construido con los otros hombres.

La duplicidad es entonces el tema y, diría yo, el estilo mismo de la antropología literaria balzaciana, que no cesa de tratar la cultura y la sociedad, las cosas con (y entre) las cuales los hombres viven sus existencias cotidianas: los utensilios y los artefactos rutinarios, los objetos ordinarios desviados del uso habitual y artificial por el gusto u otras actitudes colectivas o singulares, y, finalmente, las obras de arte reconocidas y señaladas, apreciadas y evaluadas como tales, es decir, inscritas también en prácticas culturales históricamente determinadas. La reformulación balzaciana desplaza y redobla lo diferencial que, según Buffon, caracteriza la esencia y la existencia del hombre con referencia a la naturaleza y los seres vivientes, pues ella lo distribuye en las relaciones de los hombres con las cosas ordinarias, en las expe-

riencias y los usos –comprendidos el placer y la contemplación estética, llamados a sí mismos desinteresados y excepcionales, elitistas o democratizados–, que todo el mundo habitualmente hace de los objetos y los seres más disponibles y accesibles.

La marca histórica de esta duplicidad de las cosas indica en primer lugar que ellas pertenecen a una época determinada, particularmente a la modernidad. Las cosas de las que habla Balzac son evidentemente mercancías, productos expuestos, colocados en circulación y en venta, sujetos a diversos tipos de apreciaciones, juicios, usos y prácticas –económicos y sociales, simbólicos. La dualidad de las cosas en tanto que mercancías consiste precisamente, como ha mostrado Marx en las páginas célebres de *Das Kapital* en el ser de las cosas “sensiblemente suprasensible” (*MEW*, 23: I: 1, IV). *Ein ordinäres sinnliches Ding*, escribe Marx, toda cosa ordinaria, captada por los sentidos de manera habitual e inmediata por todo el mundo, por así decir bajo los ojos y las manos, es al mismo tiempo histórica o fabricada y arcaica o mágica: es objeto o, si se prefiere, signo, a la vez de un valor de uso y de cambio.

Por otra parte, de manera muy diferente había focalizado San Agustín el dualismo de las cosas y de los hombres gracias a la fundamental distinción entre *uti* y *frui*, el uso y el goce. Por ejemplo, en *De doctrina christiana* leemos que “hay cosas de las que se debe disfrutar, otras a las que hay que usar [...] Aquellas de las que se debe gozar nos hacen felices. Aquellas de las que se usa o se debe usar, nos sostienen en nuestros esfuerzos hacia la beatitud, y son como apoyos y escalones con la ayuda de los cuales podemos alcanzar y unirnos al objeto que debe lograr nuestra dicha”, ya que “gozar es aferrarse por amor a una cosa por ella misma” (*DC* III: 9, IV: 4). En esta diferenciación,¹ se ha-

¹ Podremos leer, por ej., en *De civitate Dei*: “Nosotros decimos gozar a propósito de

penhauer y Bergson son mencionados brevemente a propósito de uno y otro eje. Repasa, asimismo, algunas reflexiones acerca del tiempo en la música hechas por el formalismo musical y la musicología del siglo XX –Stravinsky, Brelet, Langer– para rápidamente adentrarse en la cuestión del tiempo musical. Nos presenta, entonces, dos posturas opuestas en el abordaje de la problemática que intentará conciliar en coexistencia explicativa a lo largo de su tesis: el punto de vista fenomenológico y el abordaje ontológico. Este último se centra en una noción extra-musical de tiempo y se interroga acerca del tiempo en la música; el primero, contrariamente, enfoca en el aspecto intramusical y, por lo tanto, en el tiempo musical. Las dos perspectivas son retomadas como complementarias por Calleja para llevar adelante su investigación: la fenomenológica, en tanto incluye aspectos específicamente musicales, subjetivos e históricos y la ontológica, en cuanto se aboca al análisis de diferentes concepciones del tiempo. Ambas son integradas, entonces, bajo la idea de un tiempo *de* la música.

El aspecto ontológico es tratado en el segundo capítulo de la disertación, en donde se compli-

lan y repasan las principales tendencias de la ontología de las obras musicales –nominalismo, contextualismo, platonismo o realismo, aristotelismo, idealismo, intencionalismo e historicismo– y algunos de sus problemas fundamentales –obra e interpretación, obra como objeto mental, obra y partitura–, pasando por autores como Nelson Goodman, Roger Scruton y Jerrold Levinson. A partir de esta revisión, Calleja se concentra en el tópico temporal y rescata algunos aspectos de las reflexiones de Roman Ingarden y de Lidia Goehr para delinear su propia postura. Del realismo fenomenológico de Ingarden recoge la concepción de la obra musical como un objeto intencional, supratemporal y supraindividual. Supratemporal, porque carece de una “coloración temporal”, esto es, de un modo particular de desarrollarse en el tiempo que le imprimirían más bien las interpretaciones; supraindividual, dado que trasciende los objetos reales concretos que serían sus instancias. Por otra parte, retoma del historicismo de Goehr la idea de que otras culturas no dependen del concepto de obra, el cual empiezo a volverse regulativo recién a partir del siglo XVIII en la cul-

tura occidental de irradiación europea, por lo que insta a un pasaje de la ontología de la obra musical a la ontología de la música. Calleja completa su punto de vista a propósito del tiempo de la música haciendo propia la interpretación de Susan Langer según la cual la música ejemplifica el tiempo metafóricamente, en tanto constituye un tiempo creado que se presenta *como si* fuera tiempo. En este sentido ha de interpretarse el punto central de la tesis que propone que la música expresa ideas del tiempo concebidas por la cultura y la filosofía.

Un aspecto fundamental del desarrollo de *Ideas of Time in Music* es el uso de la lógica temporal para clarificar el estudio de la relación entre tiempo y música. En los capítulos III y IV de su trabajo, Calleja se centra en las relaciones entre música, lenguaje y lógica. En el primero de los dos, contempla las diferentes posturas históricas acerca del vínculo entre música y lenguaje y presenta la comprensión de la música como lenguaje, desde los enfoques analíticos de Scruton y Levinson, idea que sólo conservará en un sentido parcial en lo que hace a los aspectos sintáctico y semántico en la música, subrayando, en cambio, el aspecto pragmático del

sentido musical, que se construye desde el uso y las reglas y prácticas de una comunidad. En el capítulo IV, describe la relación entre música y lógica como metafórica o analógica –dada la falta de referente en la realidad en el caso de la música– para finalmente arribar a la descripción de diferentes lógicas temporales aplicadas a la música, repasando el modelo computacional de formalización del tiempo musical de Alan Marsden y la pragmática formal de la música de Jos Kunst. Calleja utilizará la lógica temporal para un análisis filosófico de la música con la meta de exhibir el esqueleto de la estructura musical en el tiempo como interpretación básica del sentido de la obra o, dicho más simplemente, para mostrar el tiempo musical como sentido primario de la música. Siguiendo esta dirección, tomará de Marsden la propuesta sobre las tres formas del tiempo musical que estudia el autor: lineal, circular y ramificada.

Llegado este punto, Calleja cuenta con todas las herramientas para su propio análisis de las teorías que ha repasado anteriormente y puede adentrarse propiamente en la relación entre tiempo y sentido musical. Recuperando el planteo de Langer,

Mariela Calleja, *Ideas of Time in Music. A Philosophic-Logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916-1983)*. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 24 (editor: Eero Tarasti), 2013, 273 páginas.

Si el pintor despliega sus trazos y colores sobre una superficie espacial, el compositor musical ordena sus sonidos a lo largo del tiempo. El vínculo de la música con la temporalidad fue señalado ya como fundamental por Hegel en sus *Lecciones sobre estética* y reconocido por diferentes reflexiones estético-metafísicas sobre la música –Theodor W. Adorno, por ejemplo, le adjudica un lugar central en sus críticas a la música del serialismo integral. Sin embargo, la problemática filosófica del tiempo musical comenzó a adquirir importancia para los estudios musicológicos en general sólo hace unas décadas. La reflexión acerca del tiempo en la música que ofrece *Ideas of Time in Music*, tesis doctoral de Mariela Calleja, tiene su punto de partida en un interrogante que, según nos cuenta, se le enfrentaba a la autora con frecuencia en su práctica instrumental: ¿se puede demostrar alguna relación entre los polos objetivo y subjetivo de la música

que interpretamos? *Ideas of Time in Music* aborda la cuestión del tiempo musical desde el punto de vista filosófico y se propone integrarla a las reflexiones sobre el tópico del tiempo en la filosofía, de modo de poder definir un vocabulario claro para describir las diferentes estructuras temporales de la música y ensayar una respuesta, a partir de esta clarificación, a las cuestiones del sentido y la coherencia musicales. Tal respuesta, por su parte, estará ligada a la hipótesis que guía la reflexión, según la cual la música expresa las concepciones temporales de la filosofía.

Con el fin de situar por separado los dos tópicos que entrecruza en su recorte en el contexto más amplio de la disciplina filosófica, Calleja parte de un *racconto* histórico del tratamiento del tiempo, por un lado, y de la música, por el otro, pasando por los grandes nombres de la filosofía que se han ocupado de ambos temas: planteos de Platón, Aristóteles, Agustín, Kant, Hegel, Scho-

brá comprendido, está implícita e implicada toda una teoría de signos, de la significación y de la referencialidad: de hecho, el texto comienza por la distinción entre signos y cosas (I, 2). No puedo aquí detenerme sobre este aspecto y me limito a recordar que, según San Agustín, debemos *usar* todos los bienes pero como medios en vista de *gozar* un día de la sola beatitud celeste, la cual no es una cosa que podamos tener o algo útil, porque ella es deseable en sí. Para evitar entonces todo *usus illicitus* de las cosas mundanas y todo *abusus* de los seres, incluso de otros hombres, “debemos usar y no gozar de este mundo; debemos servirnos de él para descubrir y admirar en las imágenes de las criaturas, las grandezas invisibles del Creador, y así elevar la vista de las cosas sensibles y pasajeras a la contemplación de las cosas espirituales y permanentes” (*Ibid.*).

Balzac, a su manera, constata entonces que las cosas y los seres, los artefactos y las criaturas, son o pueden aparecer como jeroglíficos: dobles y opacos, incomprensibles y misteriosos, que quieren decir –*per se* o sugeridos por otra instancia trascendente– si se trata de la exposición de mercancías en una de las grandes ciudades modernas o de la circundante creación divina que es el mundo, seguramente a descifrarse según vocabularios y a través de categorías hermenéuticas y ontológicas muy diferentes; obsesión transversal, revitalizante de fuentes y saberes muy diversos –místicos, exóticos, científicos, arqueológicos o egipciológicos, tras la recepción de Champollion– pero que uno diría igualmente “a la moda”, una manía en suma que marca una época entera y a las generaciones entre el Romanticismo y el Simbolismo. Es un verdadero síntoma cultural de una profunda crisis

una cosa que nos place por ella misma sin que deba ser referida a otra cosa, mientras que decimos usarla a propósito de una cosa que buscamos por otra” (*De civ.* XI: 25, y XIX: 10). Sobre la oposición agustiniana y la *magna quaestio* a cerca de “utilizar” a otro hombre para “gozar” de Dios y sus importantes lecturas, por ejemplo, por Anders Nygren y Hannah Arendt, véase al menos Canning 1983 y Küpper 2012.

de la significación, experimentada por Novalis, Mallarmé, Claudel, Baudelaire y otros, y que manifiesta dos nuevas disposiciones de lo visible y lo invisible, de lo legible y lo ilegible.

2. LEGIBILIDADES

“Este mundo –escribirá Baudelaire en “Puisque réalisme il y a” (*OC* II: 59), probablemente al margen de la Exposición Universal de 1855– [es un] diccionario jeroglífico” del cual tenemos quizás (o quizás todavía no) la clave. Paul Celan parece hacerse eco de estas palabras cuando escribe, en *Schneepart* (1971): “ILEGIBILIDAD de este/mundo. Todo doble” (Celan 2005: 317). Baudelaire, fue sin duda muy admirado y releído atentamente por Celan a través de Benjamin y su noción operatoria de *Lesbarkeit*, propuesta por ejemplo en los manuscritos N de los fragmentos de *Paris, capital del siglo XIX*, y especialmente inspirado por las letras de *Coup de dès* de Mallarmé. Lo que nos interesa aquí es que la legibilidad, hecha posible de manera cada vez diversa por las imágenes dialécticas, es ella también doble. El acto de lectura del cual habla Benjamin es pre-moderno con relación a su epistemología, porque ella reactualiza el acto de lectura de la divinación arcaica, y absolutamente moderna en lo que concierne a su objeto pues ella se aplica a los elementos icónicos y textuales, gráficos; en suma, a los aspectos superficiales de la ciudad del siglo XIX –fachadas de edificios, vitrinas de tiendas, afiches, publicidades, etc.–, captados en sus aspectos como manifestaciones materiales de la realidad socio-económica de una cultura y de una civilización determinada.

La metáfora del mundo como libro o como archivo jeroglífico presupone una concepción religiosa del texto y del mundo como lugar de una revelación del significado intencionado por una trascendencia divina, que sólo puede ofrecer al lector interpelado el significado pro-

fundo de eso que su Autor ha escrito.² La secularización de esta concepción, realizada en la época moderna por una nueva repartición, también gracias a la técnica de lo textual y de lo icónico, a veces parece tanto mantener los vestigios de una interpretación de un doble significado, como intensificar los usos acostumbrados y la descodificación de nuevas prácticas culturales por la inquietud de una observación y de una investigación elemental. Se diría que es a la vez de aficionado y de policía, fisionomista y psicológico, pues busca el carácter de la expresión de las cosas dispuestas habitualmente en el espacio público y el hábitat urbano; excepto que ese esfuerzo que apunta a restituir eso que parecen querer expresar las cosas no llega necesariamente a un resultado, y la cuestión sobre el sentido, el “¿qué quiere decir eso?” que interpela al ciudadano de la metrópoli, queda en suspenso, es decir, para siempre sin respuesta. La interrogación sobre el sentido de las cosas es, en el peor de los casos, rápidamente descuidada y rechazada por una lectura demasiado apresurada y ciega, presa de una hiperexcitación sensorial o proyectada en una actitud práctica; en el mejor de los casos, lentamente reconfigurada por la imaginación, como dirá Baudelaire en un pasaje famoso de “Salon de 1859”, del cual subrayo la metáfora alimenticia y su *tempo* tan particular sobre la cual voy a insistir en seguida: “Todo el universo visible no es más que una tienda de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar” (Baudelaire OCII: 627).

La duplicidad del hombre y de las cosas propuesta por Balzac concierne entonces al mundo, su mundo que le es contemporáneo, en principio accesible y sin embargo enigmático, visible pero a su vez ilegible, como las escrituras que sobrevivieron a las fuerzas devasta-

² Es suficiente releer a Paul Claudel (1849-1860: 582-583), que abunda en este motivo; cf. una nota muy elocuente del iniciode abril de 1923.

doras y ruinosas del tiempo. Pues si las cosas son para el hombre moderno como los jeroglíficos cuyo código hemos perdido, eso quiere decir que hay como un decálogo temporal, como un hiato o una crisis radical en el corazón mismo de las relaciones de usos entre el hombre y las cosas. La historicidad, en suma, más precisamente y más paradójicamente el anacronismo, parece ser la cualidad mayor del ser doble de las cosas en un mundo familiar que no es más únicamente tal, que no es ya como un libro abierto sino que ha devenido un *embrollo* de signos complicados y enredados, precisamente un texto indescifrable. El mundo contemporáneo es como un palimpsesto geológico, es decir, hecho de varios materiales y estratificaciones temporales; es el resultado jamás conclusivo de un proceso que modela y compone muchos elementos diversos, incluso heterogéneos, lentamente apilados o bruscamente precipitados los unos sobre los otros, que finalmente coexisten y se juntan, se acumulan y se confunden.

Tal es el lenguaje visible y mudo de las cosas descritas por Balzac, como lo enseña medio ruinosamente en la *Maison du chat qui pelote*, de 1829, o la fachada anticuada y pasada de moda de *Cousin Pons*, publicada en serie en 1847, primer gran relato que sanciona el ingreso del personaje del coleccionista y de su fetichización del gusto en la literatura francesa.³ Se trata de aspectos inciertos y de signos ambiguos, que se dirigen a la mirada y suscitan variadas conjeturas y analogías: ¿es eso un lagarto en el sol, una grieta en el muro sucio, o son letras marchitas de una insignia antigua, o la intersección desequilibrada de vigas inclinadas? Poco importa. Eso que importa es que esos índices materiales y silenciosos son al mismo tiempo los actos de comunicación públicos y de expresiones involuntarias donde aparece una configuración histórica precisa, especialmente eso que podemos designar como la Modernidad.

³ Sobre este tópico, véase Boltanski, Esquerre 2017: 245-246 y Keck 2005.

Valéry, Paul (1957), *Variété. Études littéraires*, en *Ceuvres Complètes*, vol. 1, (Paris: La Pléiade).

Zuleta, Emilia de (1962), *Guillermo de Torre*, (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas).

____ (1971), "La lección de un maestro. Homenaje a Guillermo de Torre": *Cuadernos de Filología*, 5: 31-50.

____ (1983), *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica).

____ (1984), "La formación de un crítico (Prehistoria de Guillermo de Torre)", *Revista de Occidente*, 37: 99-103.

____ (1985), "Guillermo de Torre, crítico del 27", *Revista de Literaturas Modernas*, 18: 27-44.

____ (1989), "El autoexilio de Guillermo de Torre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474: 121-133.

____ (1992a), "Una vocación americanista: Guillermo de Torre, crítico y mediador", en Peltzer (1992: 913-940)

____ (1992b), "De la lectura a la crítica. Los caminos de Ricardo Gullón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 499: 7-20.

____ (1993), *Guillermo de Torre entre España y América* (Mendoza: EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo).

En otros términos, en las cosas mismas, a la vez reticentes y elocuentes, se encuentra condensado y desplazado y, no obstante (al menos en principio) legible, el espíritu del tiempo, eso que Hegel habría llamado *Sittlichkeit*, el *ethos* viviente y concreto de un período histórico, su *fábula*, con sus peripecias y contradicciones, sus incidentes e intrigas, sus violencias y resoluciones. En las cosas más ordinarias, toda la historia de un destino social y económico colectivo, así como las aventuras emblemáticas de uno o varios destinos individuales, son en suma incorporadas y exhibidas en su duplicidad, entre conmemoración y olvido, continuidad y censura. Toda la relación del mundo moderno con su pasado y con su herencia, queda aún por descifrar.⁴

Puede ser que la literatura llegue mejor que otros discursos a mostrarnos que la dualidad constitutiva de la (supuesta) naturaleza del hombre y de las cosas que él produce y utiliza no es absolutamente una donación metafísica o substancial, en el fondo algo mítico, sino, al contrario, una condición histórica particular, particularmente moderna, proveniente de un origen y un pasado enteramente afectados por los tiempos y con posibilidad de cambios y modificaciones. Esta duplicidad atraviesa, como un clivaje invisible, las creencias y las prácticas gracias a las cuales el hombre actúa y significa el mundo donde vive. *Zweiheit*, la dualidad es entonces el carácter de la relación entre el espíritu y el cuerpo, lo racional y lo pasional, lo ideal y lo irreflexivo, lo humano y lo bestial, la interioridad y la exterioridad, como a su vez también la relación entre la intención y la acción, la significación y la realidad, el valor y lo factual, entre el proyecto y el presente, y el pasado, etcétera.

Para Baudelaire, fascinado en "La double vie de Charles Asselineau" (1859) por el enunciado balzaciano, "misterioso, grande en pensa-

⁴ Al respecto, véase Rancière 2003: 19-21.

mientos" y devenido como "idea fija" (*OC* II: 87), la duplicidad es eso que separa y une "acción e intención, sueño y realidad", el "cielo y el infierno", como escribió en "Le peintre de la vie moderne" (1863) (*OC* II: 685-686.). El artista, como se lee en "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" (1857), "no se es artista sino a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de esa doble naturaleza" (Baudelaire *OC* II: 543). De esta manera, si el artista es doble, la obra de arte también lo será, tanto o más que otra cosa y toda forma de saber. Por ejemplo, ella es al mismo tiempo antigua y moderna, anticuada y mundana, mortal y a la moda, efímera y eterna, infantil y lírica, falsa y auténtica, etc..

La obra de arte moderna oscila entre deseo y resultado, entre proyecto y producto: si ella es tal, es precisamente como una existencia siempre sin destino, es decir, constantemente fuera de sí misma y excesivamente en referencia constante a toda forma realizada y obtenida, siempre carente de una totalidad capaz de dar un sentido a la vida de su creador y de su público tanto como a su objeto, más que nunca proteiforme y transitorio.

3. UNA PALABRA MIXTA

Importancia creciente del vientre. Nosotros los modernos, cada vez más nos sentimos, amamos, escribimos, etc., con nuestras entrañas. El vientre: palabra mixta; el vientre del placer debe tanto respetar como consultar al alimentador, el vientre de la digestión.

Desprecio tonto del falso espiritualismo para el vientre de la digestión, que alimenta: la madre y el niño, la tierra y la flor. Es el purificador de las sustancias absorbidas por la persona, el benefactor de la tierra a la cual las remite, enriquecida por las potencias que la persona ahí añade. (Michelet 1849-1860)

Esta anotación del *Journal* de Jules Michelet, datada en 1857 se hace eco de la interrogación adelantada por Baudelaire en un informe devenido literario: “¿Quién entre nosotros no es un *Homo duplex*?” (OC II: 87). Aquí y allá, la psicología reencuentra a la fisiología para renovar eso que Michel Arlette llama la “antropología del *Homo duplex*” de Balzac, y para poner en escena una nueva escritura, más que nunca curiosa y dinámica (es decir, diletante y a su manera constantemente y originalmente metarreflexiva) que acompaña las mayores obras ya reconocidas y se aparta de sus géneros canónicos y tradicionales. Así, como nos muestran ejemplarmente Baudelaire y Michelet, la crítica y la crónica literaria y artística duplican la poesía, y el diario íntimo y los libros o las novelas de inspiración científica desbordan la escritura histórica; sin hablar claro de proyectos de nuevos libros o de reescrituras, los agregados y las introducciones, las fichas de lectura, las listas, los títulos y los otros elementos paratextuales que proliferan alrededor, antes y después de aquella “cosa” *sui generis* que es una obra del espíritu –una obra literaria, histórica, filosófica, tanto como artística–, que, en suma, la redobla y la multiplica en polvorientas facetas y sombras.

Las metáforas, en algunos autores que interrogan constante y fuertemente su actualidad –Baudelaire, Michelet y Péguy, o Nietzsche y Valéry, como veremos en seguida– poseen también esta función. Obsesivas o eruditas, en lugar de ser obstáculos epistemológicos a eliminar por un discurso y un saber predefinido con los objetos de investigación preconstituidos, ellas son los pasajes hacia una escritura vaga y en exploración, indefinida en género, estilo y objeto, que deambula por los territorios y los campos de experiencia a la vez familiares y sorprendentes. Las metáforas adoptadas por una escritura metodológicamente aventurada, exorbitante y dispada, arriesgada en el mundo de los hombres y de las cosas, que procede por acumulación y asociación paratáctica a la manera de una variación más que como

construcción sistemática, son o pueden ser entonces figuras de compromiso y de síntomas finalmente puestos al desnudo. Por la metáfora, las inconsistencias y contradicciones del mundo moderno chocan y se negocian, la dualidad del hombre y de las cosas se compone y deviene un lugar común, es decir, una forma de práctica cultural que resume los conocimientos implícitos, las precomprensiones tácitas convenidas o, como expresaría Gadamer, los prejuicios compartidos; y que, justamente por eso, deben leerse finalmente como un motivo cuasi-musical, y descifrarse como un *topos* diversificado y modulado por doquier.

Entre estas metáforas, las alimenticias poseen un valor muy singular. Ellas, en efecto, parecen designar con precisión la situación y el sentimiento de sí del hombre moderno que come y manipula las cosas, es decir, que reconfigura a su manera y según las condiciones culturales, sociales y económicas así como técnicas e informaciones, las relaciones con la alteridad en todas sus figuras. Esas metáforas, en definitiva, nos indican los vínculos y las separaciones, las incorporaciones y las proyecciones, las necesidades y los deseos, a la vez orgánicos y simbólicos, que el hombre moderno pone en obra para instituir su identidad.

En las notas de Baudelaire y Michelet es necesario entonces remarcar primero el “nosotros”, el sujeto colectivo anónimo que aparece presupuesto en tanto que contemporáneo, como el sentido común compartido en el presente por todo el mundo, como la modulación pronominal de quien incorpora y actualiza el espíritu del tiempo moderno. Releamos la página de Michelet: después de la declaración neutra e impersonal que sin ninguna marca verbal y temporal constata la evidencia de un estado dado como efectivo, aquél que habla no lo hace en primera persona; en contradicción con lo que esperaríamos leer en un diario íntimo, el sujeto de la enunciación se dice aquí

pasaron a conformar sus libros de historia o crítica literaria, de los cuales cito aquí unos pocos: *El fiel de la balanza*, (1941), *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra y las teorías del cubismo* (1946), *La aventura y el orden* (1948), *Problemática de la literatura* (1951), *La metamorfosis de Proteo* (1956), *La aventura estética de nuestro tiempo* (1961), la ya mencionada *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) y *Doctrina y estética literaria* (1970). En muchos de ellos, Torre volverá una y otra vez a ocuparse de los clásicos modernos españoles: Machado, Unamuno, Galdós, Ortega, García Lorca, León Felipe, aunque paralelamente nunca abandonara a Picasso y el cubismo, a Ramón...

Domingo Ródenas de Moya parafrasea y cifra ese sendero acertadamente, al titular *De la aventura al orden* el libro antológico que compiló con obras y correspondencias de Torre (2013).

BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire**, Guillaume (1918), *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* (Paris: Mercure de France).
 ____ (1991), *Œuvres complètes en prose*, tomo II (Paris: Gallimard, La Pléiade).
Attala, Daniel (2008), “Macedonio y el orden: la aventura del escribir pensando. O de cómo puede la literatura ser también filosofía”: *Cahiers de LL.RI.CO* [En línea]: 4. Puesto en línea el 1-VII-2012, consultado el 30-IX-2016: <http://www.lirico.revues.org/458>.
Borges, Jorge Luis (1994), *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires: Seix Barral).
 ____ (1997), *Textos recobrados* (Buenos Aires: Emecé).
Fernández Almagro, Melchor (1923), “Libros. Guillermo de Torre – *Hélices* – Poemas. 1923 – Editorial Mundo Latino – Madrid”, *España*, 357, 7-II: 12.
García, Carlos (2000), *El joven Borges, poeta (1919-1930)* (Buenos Aires: Corregidor).

- ____ (2004), “Una carta de Borges sobre el Manifiesto Vertical”, *El Maquinista de la Generación. Revista de Cultura*, 8: 28-29; reproducido en [<http://www.academia.edu>], 2016.
 ____ (2008), “Gerardo Diego y Guillermo de Torre”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 10: 9-24.
 ____ (2009a), *Federico García Lorca / Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad* (Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert).
 ____ (2009b), “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortegui”, *Fragmentos*, 35: 91-105; reproducido en [<http://www.academia.edu>], 2016.
 ____ (2015), *El joven Borges y el expresionismo literario alemán* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba).
 ____ (2016a), “Guillermo de Torre-Bibliografía I, 1915-1918. Con sus primeros dos textos (1915)”: www.academia.edu [18-IX-2016].
 ____ (2016b), “Guillermo de Torre en *Cosmópolis* (1919-1930)”, <http://www.academia.edu> [18-IX-2016].
 ____ (2016c), “El primer manifiesto del Ultra (1919). Irregularidades y enigmas”, www.academia.edu [septiembre de 2016].
García, Carlos y **García-Sedas**, Pilar (2008), “Una relación impensada: Xénius i Guillermo de Torre (1921-1954)”: *Revista de Catalunya*, 237: 72-82.
 ____ (2010), “Una relación impensada: Xénius y Guillermo de Torre (1921-1923)”, [www.alvarosarco.blogspot.com], Lima, 30-VIII-2010; [<http://www.academia.edu>], subido en febrero de 2016.
Garfias, Pedro (1923), “Escolios: *Hélices*, por Guillermo de Torre”, *Horizonte*, 5: 12.
Gutiérrez Palacio, Javier (1989), *Eugenio Montes: Prosista del 27. Estudio crítico y antología* (Orense: Caixa Ourense).
Mallarmé, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, La Pléiade).
Peltzer, Federico (ed.) (1992), *España y el nuevo mundo: un diálogo de quinientos años. Textos pertenecientes a miembros de la Institución* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras).
Torre, Guillermo de (1919), “Exaltación occidental”, *Grecia*, 34, 30-XI: 3.
 ____ (1923), *Hélices. Poemas (1918-1922)* (Madrid: Mundo Latino).
 ____ (1925), *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: R. Caro Raggio).
 ____ (1943), “La aventura y el orden”, en Torre (1960 [1948]: 11-31).
 ____ (1960 [1948]), *La aventura y el orden* (Buenos Aires: Losada).
 ____ (2013), *De la aventura al orden*. Selección y prólogo de Domingo de Ródenas y Moya (Madrid: Fundación Banco Santander).
Torre Borges, Miguel de (1987), *Borges. Fotografías y manuscritos*. Prólogo: Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires: Renglón).

Haciendo un paréntesis en sus reflexiones, se entretiene en determinar la fisonomía de la modernidad, determinando qué es lo que puede considerarse como tal y su legitimidad como factor inspirador del arte actual.

Recuerda el caso de ciertos poetas “más” extremistas, censurando su procedimiento de promiscuidad en ambas fórmulas, luciendo su habilidad ambidiestra, y pasando de una a otra ríbera con una ligereza y una inconsciencia sorprendentes.¹⁶
[...]

Torre seguirá debatiéndose en los próximos decenios, entre “La aventura y el orden”, como reza el título de uno de sus ensayos (firmado en 1943, pero cuyas bases se remontan a 1932).

Retornemos a mediados de los veinte: no debe ser casual que por la misma época, Borges publicara un ensayo titulado “Sobre un verso de Apollinaire” (*Nosotros*, marzo de 1925), que pasará a conformar *El tamaño de mi esperanza* (1926) bajo el título, precisamente, de “La Aventura y el Orden”.

Copio a continuación los pasajes que importan en este contexto:

Apollinaire separa los escritores en estudiosos del Orden y en traviesos de la Aventura y tras incluirse entre los últimos, solicita piedad para sus pecados y sus desaciertos.
[...]
La Aventura y el Orden... A la larga, toda aventura individual enriquece el orden de todos y el tiempo legaliza innovaciones y les otorga virtud justificativa.
[...]

Toda aventura es norma venidera; toda actuación tiende a inevitarse en costumbre.
[...]
El arte es observancia desvelada e incluye austeridad, hasta en sus formas de apariencia más suelta. El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley. (Borges, 1994: 69 y ss).

Elegante, Borges apalea de pasada y por igual tanto a Lugones y sus seguidores como a Torre. Hacia el final de su ensayo, Borges cae en cierta melancolía:

Esa realización de que toda aventura es inaccesible y de que nuestros movimientos más sueltos son corredizos por prefijados destinos como los de las piezas de ajedrez, es evidente para el hombre que ha superado los torcidos arrabales del arte y que confiesa desde las claras terrazas, la inquebrantable rectitud de la urbe. (Borges 1994: 71)¹⁷

Esa desengañada visión del que ha superado “los torcidos arrabales del arte”, llevará a Borges en los próximos años a desembarazarse de ciertos maniernismos (casticismo, criollismo) y a contrabandear ideas aventuradas y novedosas en textos formalmente mesurados.

Torre seguirá otro rumbo, más lineal: después de los fervores ultraístas, irá construyendo una obra cada vez menos aventurera. Entre sus títulos de crítica de arte sobresalen *Itinerario de la nueva pintura española* (Montevideo, 1931) y *Vida y arte de Picasso* (1936). Torre fue un incansable periodista; varias de sus publicaciones hemerográficas

¹⁷ Véase en Attala (2008) una lectura del mismo texto de Borges, aunque en otro contexto.

como la primera persona plural, porque el “yo” se delega, en suma, a un “nosotros”, los llamados “modernos”.

Así, esta adjetivación define la modalidad de una temporalidad desconcertante y una subjetivación en muchos aspectos problemática. Esta dislocación concierne al lugar mismo de la producción del discurso. El sujeto, especialmente el historiador Michelet, no se exceptúa del presente colectivo donde vive y donde habla, no se excluye de la positividad factual del presente que determina y caracteriza las conductas cotidianas de su vida y el estilo mismo de su saber. Aquél que habla, el historiador, no se aísla ni de la historia en general ni de la forma de vida histórica determinada donde él vive, a menos que esta primera persona plural, este “nosotros” que habla en su lugar, sea dicho, se diga, fundamentalmente en tanto que separado y antitético, en tanto que “otro” y “moderno”. *Otro*, primero, por referencia a las inscripciones materiales de los usos depositados en los utensilios y en los documentos polvorientos de los archivos, en relación con los actos menores del lenguaje y las acciones cotidianas más anónimas y rutinarias, pacientemente exhumadas y descriptadas, finalmente restituidas a la legibilidad por el historiador Michelet; *otro*, en suma, en relación al lenguaje mudo de las cosas y los repertorios más modestos e insignificantes y a la lengua sin lenguaje, a la voz inarticulada del cuerpo de las personas:

El lenguaje proletario es dictado por el hambre. El pobre mastica las palabras para engañar su hambre. Es de su espíritu objetivo que el pobre espera los alimentos substanciales que le rehúsa la sociedad; él que no tiene nada para meterse en los dientes se llena la boca de palabras. Ésta es su manera, en la que él toma revancha sobre el lenguaje. Él desprecia el cuerpo del lenguaje que se le prohíbe amar, repitiendo con una fuerza impotente el desprecio que le fue infligido a él mismo. (Adorno 1951: 112-113)

Otro, finalmente y más en general, en referencia al pasado y la historia, al tiempo que se supone cumplido. El sujeto colectivo, el “nosotros” al mismo tiempo anónimo y antónimo que parece tomar la palabra en el lugar del historiador en persona, se dice y se establece de hecho en tanto que nuevo y original, sin pasado y sin herencia, por referencia a los antecedentes, a los muertos, a los ruidos sin respuestas y a las migajas sin devolución de la historia de los vencidos. La descripción lacónica de Michelet deviene así un diagnóstico disimulado de eso que está en juego en la duplicidad del vientre y las conductas corporales de los modernos, son los síntomas de una relación malsana del individuo con el mundo y con sí mismo, en síntesis, síntomas de una patología de la experiencia análoga a aquella de la que se queja Nietzsche.

En la segunda de las *Unzeitgemäße Betrachtungen* (1874) leemos en efecto:

El hombre moderno, a fin de cuentas, carga en sí una enorme masa de piedras, las piedras del saber indigesto que, dada la ocasión, hacen oír en su vientre un ruido sordo, como se narra en la fábula [*El lobo y los siete cabritos* de los hermanos Grimm]. Ese ruido permite adivinar la cualidad más original del hombre moderno: es una antinomia singular entre un ser íntimo al cual no corresponde un ser exterior, y viceversa. Los pueblos antiguos no conocían esta antinomia. El saber, absorbido immoderadamente y sin que nadie sea empujado por el hambre, absorbido incluso en pos de una necesidad, no actúa más desde entonces como motivo transformador, empujando al exterior, sino que permanece oculto en una suerte de mundo interior, caótico, que con un singular orgullo, el hombre moderno llama la “intimidación” que le es particular. [...] El proceso interior se convierte desde ese entonces en la cosa misma, la “cultura” propiamente dicha. Todos los que quedan de lado quieren una sola cosa: que una cultura similar

¹⁶ Alusión a Gerardo Diego. Acerca de la crítica relación entre ambos, véase García 2008.

no perezca de una indigestión. (KSA I: 272-273; véase KSA VIII: 29[32])

Reemplazo intempestivo, por las críticas más sensibles y feroces de la modernidad, comparable –especialmente como el liberalismo cultural y el historicismo del siglo XIX– a la hinchazón hipertrofica de un cuerpo malsano, de la cultura clásica y de las reflexiones morales sobre los regímenes alimenticios. Como si el motivo de lo dietético en los antiguos permitiera distinguir en la más simple palabra y en el órgano más trivial –el vientre– un dualismo que toca a la esencia y a la existencia misma del cuerpo individual y social de los modernos, a su verdad y a su ser afectado por el tiempo, por la historia y la naturaleza. En efecto, Michelet reitera al mismo tiempo como psicólogo, naturalista, filólogo y fisiólogo, los análisis sobre el *Cor duplex* de San Agustín. Las observaciones aparentemente improvisadas del *Journal* son el eco de argumentaciones circunspectas del *De Mendacio* y de *Contra Mendacium*, así como de la reformulación realizada en las *Confesiones* de la *concupscintia oculorum* de Juan ((I: 2, 16; véase *Conf. X*: 35.54;) La atención extendida por Michelet a la más simple palabra del lenguaje ordinario recupera también las discriminaciones minuciosas entre gula y alimentación propuesta ya por Platón (*Tim.* 70a-71b, *Rep.* VII 517a-518d, sobre *lichneia*, *edôdê*, y *hêdonê*). La lectura micheletiana dispone una atención a la lengua rememorativa y clínica que le permite focalizar una economía totalmente emancipada del dominio de la moral y de la voluntad, y circunscribe una enfermedad del tiempo inconsciente y no intencional, corporal y biológica, y por ende totalmente histórica, precisamente “moderna”.

“*Homo simplex in vitalitate, duplex in humanitate*”, afirmaba la filosofía médica de Thomas Sydenham y Hermann Boerhaave en sintonía con la metafísica del inconsciente orgánico de Maine de Birán (véase Azouvi 1985). La fisiología de la historia de Michelet denuncia

que nosotros, los modernos, nos ignoramos y que somos a nuestras espaldas encastrados sin síntesis entre un placer de los sentidos hiperbólico y abusivo (porque liberado de necesidad y cada vez más refinado y solicitado por las glotonerías que no asimilamos) y una verdadera nutrición, causa de aumento de todos los seres vivientes e inscrita en la economía general de la naturaleza, que digiere y metaboliza todo.

Por otro lado, como el vientre, el alimento también es mixto y doble: *die Zwischending*, o con un doble sentido, *doppeldeutig*, como afirma Rilke en los *Sonetos a Orfeo* (I, XIII y XIV) según una perspectiva expandida y centrada sobre el ciclo total de la naturaleza misma (Rilke 1922: 247).⁵ Según esta perspectiva, explícitamente arcaica o pre-(y anti) moderna, en las cosas que comemos, la vida y la muerte son en realidad mezclas e indiscernibles, puesto que son reunidas y nuevamente confundidas en nuestra boca. Pero, ¿sabemos nosotros, *modernos*, cuál es el rol de los muertos de los que la tierra se nutre para producir los frutos que comemos y asimilamos? Para Rilke, el presente está material y existencialmente hecho en el pasado, pero ignora lo que lo constituye. Esta perspectiva sobre el presente a la luz del pasado se opone a la moderna y nihilista, donde el presente es consumido por el futuro, pero también a la utópica y anti-moderna, que en su lugar ve el presente como futuro de un pasado todavía a la espera de ser cumplido, como un sueño y una profecía aún por realizar. Un poema de Giovanni Giudici, “Al futuro”, que debe mucho a las ideas de Walter Benjamin sobre la filosofía de la historia (escritas en 1940, pero publicados póstumamente, en traducción francesa, en 1947) y en el que resuena tal vez *Der Geist der Utopie* (1918 y 1923) de Ernst Bloch (1918 y 1923), nos proporciona un hermoso ejemplo: “Comemos / y no hay más alimento / que lo que ingerimos. / Era, oh futuro,

⁵ Me permito remitir a Fimiani 2003.

Declara que su impulso de hoy es un deseo de reaccionar contra sí mismo, de esbozar un gesto de protesta frente a sus ideas más acendradas; en suma: de llegar a una contrastación polémica.

“Y ¿de qué forma –añade– podré llegar a esta reacción en mi interior, a esta refutación de mí mismo, si no es desdoblándome espiritualmente y escindiendo mi yo en dos mitades? La una será fiel agregación de mi yo auténtico, y la otra, burlón espejo del yo que los demás me adjudican o que intentan oponerme.”

Estas palabras recogen perfectamente la orientación y sentido de la conferencia de Guillermo de Torre, complejo y vario conjunto de acotaciones comentadas y refutadas, de réplicas y contrarréplicas de afirmaciones y negaciones, no quedando encerrado en un círculo limitado, sino examinando certeramente otros aspectos, ideas y problemas interesantísimos de la literatura, el pensamiento y la poesía.

Todos los proyectiles críticos que han llegado hasta su obra le han evidenciado que ningún libro termina en sí mismo. Todo producto artístico sigue vibrando, ampliándose con fuerza autónoma, aun una vez roto el cordón umbilical que le unía al creador.

Y un libro así, más que un hito de llegada, ha sido un punto de partida.

Después de otras muy notables observaciones sobre los designios y carácter de su conferencia, recoge y hace suya la explícita confesión del autor de *Variété*,¹⁴ de que “las obras de arte le interesaban, más que por sí mismas, por las reflexiones que ellas le su-gerían sobre su generación”. Esta preferencia que ha sentido pronunciarse mientras componía su libro, la recuerda

¹⁴ Valéry 1957: 423-1512.

ante el reproche que algunos le han dirigido negando el valor de las obras poéticas por él analizadas.

En torno a esto, y a lo que denomina el “aire del tiempo”, hace notabilísimas y sugerentes observaciones.

En una interesante digresión comenta el sentido de la palabra joven, que a secas no significa absolutamente nada.

Lo difícil y que muy pocos consiguen es ser dignos de la juventud, “saber llevar” esta edad, no como una roseta en el ojal o como una bella amante al brazo, sino en la obra inyecta en ésta, la palpación virgen y creadora que nos posee, para quedarnos después erguidos y alerta, dispuestos a nuevas y frescas acciones y reacciones ante la vida.

Uno de los puntos del libro de Guillermo de Torre que han merecido serias refutaciones es el referente al concepto de lo eterno, a sus disquisiciones sobre el sentido fugitivo de nuestra época.

Frente a unas objeciones de Borges,¹⁵ declara que lo que defiende no es el avance sucesivo, el deseo de anular el ayer por exaltar el hoy y preparar el mañana. Me mueve –agrega– el prurito de contemporaneidad, de situar cada cosa en su época, y por consiguiente repugno toda mixtificación de edades, la falta de sucesionismo espiritual entre el lector o el espectador y la obra.

Comenta el error de los que han buscado en su obra referencias a otras épocas y personalidades de la historia literaria, citando y glosando a este propósito unos juicios de Blanco Fombona.

¹⁵ Se trata del arriba reproducido comentario de Borges sobre *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

Lo trágico y desorientador es que por lo visto soy uno de los pocos contemporáneos con sensibilidad genuinamente coetánea. ¿Será que, en efecto, me encuentro solo –como decía Cansinos– al modo de una isla en alta mar?

¿No habrá ningún otro espíritu afin y juvenil con el que yo pueda contrastar esta tendencia?

Con esta pregunta retórica concluye el manuscrito. Serán esas elucubraciones las que suscitarán, indirectamente, las opiniones de Torre en su conferencia en el Ateneo de Valladolid el 7 de abril de 1926. No conocemos el texto de su lectura, pero sí un generoso resumen sin firma, titulado “Ayer en el Ateneo. Conferencia de Guillermo de Torre”: *El Norte de Castilla*, Valladolid, 7-IV-1926. Reproduzco aquí solo algunos pasajes, porque están relacionados con la “Memoranda” (se puede ver el texto completo en García 2009a: 195-200; debe considerarse que no es Torre quien habla, sino un comentarista):

Ayer en el Ateneo Conferencia de Guillermo de Torre

El acto

Ayer tarde, atentamente seguido por un auditorio selecto y numeroso, dio su anunciada conferencia el distinguido e interesante escritor Guillermo de Torre, figura bien destacada en las avanzadas de la juventud literaria española.

La presentación

Precedió a su conferencia, serie de escolios polémicos a su libro *Lecturas [sic] europeas de vanguardia*, la lectura por el secretario del Ateneo, señor Santelices, de unas cuartillas en que el ateneísta encargado de la presentación de Guillermo de Torre, en la imposibilidad de hacerlo personalmente, recoge algo de lo que en la tribuna hubiera dicho.

Se señala allí la casi innecesaria presentación de Guillermo de Torre, figura literaria que para quien haya seguido con alguna atención el movimiento de las nuevas letras españolas, debe ser, desde hace tiempo, casi familiar.

“Soldado de vanguardia, desde los primeros días ha combatido en las famosas campañas de estos años atrás. Sus mejores ímpetus les ha empleado en la causa de su tiempo, en componer, en literatura y en poesía, la rigurosa coetaneidad.” Señala después la significación de su último libro, gracias al cual a nadie le es permitido alegar ignorancia. “¡Bella tarea la de este espíritu atento y vigilante, la de este centinela, siempre alerta, que desde lo más alto de la atalaya española fotografía paisajes y horizontes nuevos, dispara su atención sobre todos los ruidos y todas las alarmas! ¡Bella tarea la de elevar ‘coteráneo’ al rango, infinitamente superior, de ‘contemporáneo!’”.

Termina dando la bienvenida a este embajador, con el cual nos visitan todos los temas vivos de nuestro tiempo, y su sola presencia aporta mágicamente los ecos de todos los sonidos de hoy.

La conferencia

Guillermo de Torre comienza su conferencia con una serie de aclaraciones y justificaciones al yo empleado en el enunciado de su disertación con preferencia al nosotros, que en definitiva viene a postular un empleo la complicidad de la mayoría.

Refiriéndose a las coincidencias plurales, dice que el ultrismo fue para él una experiencia bastante clara y muy decepcionante. La unanimidad ideológica, la comunidad de puntos de vista que se requería como elemento mínimo para urdir la argamasa global, fue resquebrajándose a medida que cada uno de los integrantes de aquella poética entidad nos fuimos percatando de nuestras amplitudes y de nuestras limitaciones.

un sabor a tí / sepultado en nosotros. [...] oh Futuro que construimos. Oh Futuro que vienes a nosotros / Tu muerte” (Giudici 2000: 270-217).

Una vez más, incluso en una economía alimentaria general, es la relación de presente a pasado y el estatus mismo de la memoria de la modernidad que son convocados y criticados.

4. ANALOGÍAS, GENEALOGÍAS

Inesperado e instructivo, la permanencia de esta polaridad del régimen alimentario –entre nutrición y digestión, estimulación y alimento, instantaneidad y retención, olvido y memoria, conciencia e inconsciente, u otras parejas del mismo orden procesual, a la vez psicológico y simbólico–, salta a la vista. Figura metafórica e instrumento diagnóstico del *Homo duplex* moderno y de *Mischzustand* del cual habla Ludwig Biswanger a propósito de la melancolía, el ser mixto y doble del vientre es la ocasión heurística para una buena parte del pensamiento crítico del siglo XX, que trata de medir *el legado de nuestro tiempo*. O, mejor dicho, la herencia negada y rechazada, contradicha y suficientemente renombrada, la falsa herencia, en suma, que, como escribe Nietzsche, es en realidad “el agotamiento adquirido, y no heredado” (KSA VIII: 3, 15[80]), “la diversidad incoherente de nuestros bienes heredados” que nos saturan y nos molestan, como Valéry dice precisamente a propósito de “nosotros, los modernos” y de nuestras creencias, prejuicios y hábitos. (Valéry C I: 700, nota de 1937).

La ruina de la herencia y su diferencia con lo heredado por los modernos es un tema constante en Charles Péguy (OPC III: 652-654), gran admirador de Michelet. El fundador de “*Les Cahiers de la Quinzaine*” denuncia, por ejemplo en *Dialogue de l’histoire et de l’âme*

charnelle (publicado después de su muerte, pero escrito en 1912), “la operación del conocimiento” de los modernos –a saber, los historiadores positivistas– con relación a la cultura antigua, que era una operación de comida [...], de alimentación, de nutrición, del hombre [...] y del ciudadano por los textos y los monumentos de la Antigüedad [...] por la palabra y el cuerpo, por la carne y la sangre [...], una alimentación física [inscrita en] el siglo”.

El motivo es desplegado en toda su amplitud por Nietzsche y su *Kulturkritik* médica del “abigarramiento carnavalesco” de los contemporáneos. En un fragmento póstumo del otoño 1887, leemos esto:

La “modernidad” a través de la imagen del alimento y de la digestión.

La sensibilidad infinitamente más excitable (bajo la máscara moralista del aumento de la *compasión*); más desmesurada que nunca, la multitud de las impresiones más disparatadas; el cosmopolitismo de los alimentos, de las literaturas, de los periódicos, de las formas, de los gustos y de los paisajes también, etc.

El *tempo* de esta irrupción es el *prestissimo*; se borran las impresiones instintivamente, se abstiene de albergar en sí cualquier cosa, de recibirla *profundamente*, de “digerir”.

De donde resulta un *debilitamiento* de las capacidades de digestión. Una especie de *adaptación* a esta acumulación de las impresiones sobreviene: el hombre desaprende a *actuar*, SE LIMITA A REACCIONAR a las excitaciones exteriores. Disipa su energía en buena parte en el asimilar, luego, en la *defensa* de sí mismo, y en la acción de *responder*. *Debilitamiento profundo de la espontaneidad* el historiador, el crítico, el analítico, el intérprete, el observador, el coleccionista, el lector: todos talentos *reactivos*; ¡*nada más* que la ciencia!

Arreglo artificial de su propia naturaleza en tanto que “espejo”; estamos interesados (aunque, por así decir, interesados a flor de piel), afectados de una manera epidérmica; en el fondo, una frialdad, un equilibrio, una temperatura *rebajada* apenas por debajo de la más delgada superficie donde hay calor, de movimiento, de la “tormenta”, de las olas y las mareas.

Contraste entre la movilidad *exterior* y la *pesadez profunda* y la *fatiga*. (KSA XII: 10[18])⁶

Nietzsche desarrolla aquí un pasaje que sintéticamente reanudó más tarde, en *Götzen-Dämmerung* (1889), donde se lee que “la definición de lo moderno [es] la contradicción fisiológica de sí” (KSA VI: 143). A partir de la psicología contemporánea de Paul Bourget y Emerson y la patología criminológica de Charles Féré denuncia que “los instintos se contradicen, se estorban y se destruyen recíprocamente”; la decadencia artística y moral es una degeneración psicológica del hombre completo o *der Wohlgerathene*.⁷ En el fragmento póstumo que acabo de citar, veo una escritura crítica y clínica que problematiza, a la vez, a su objeto y a sí misma, los temas que la ocupan y los métodos según los cuales los abordará, los hará visibles y expresables como tales. Se trata de una escritura que diseña el espacio y el estilo mismo de su intervención a partir de la analogía (alimentaria especialmente), y que hace trabajar esta comparación, eliminada de su introducción, en los campos y objetos de experiencia muy distantes y sin alguna relación manifiesta, inventariados por una suerte de enumeración paratáctica. Pivoteada sobre la figura alimentaria, la escritura nietzscheana genera similitudes inusitadas para descomponer y dislocar la imagen introducida, convoca comparaciones imprevistas para demostrar y deformar el fenómeno preliminar del objeto a interrogar, que es

⁶ Véase Grosz 1993, Beardsworth 1996 y Weineck 2006.

⁷ Véase Mann 1985, Stingelin 1992, Reuschke 1992 y Moore 2002: 115-138.

así sustraído a toda predeterminación, a toda naturaleza factual, a todo saber previo. Del mismo modo, la escritura replantea y critica su pertenencia a un dominio discursivo dado –la filosofía, la fisiología, la psicología, la historia de las ideas y de las costumbres, etc.– y se establece como constantemente condicional, negociando su propia determinación.

Comenzar por una analogía, justamente alimentaria, quiere decir ficcionalizar todo régimen de historicidad, sea del objeto, sea del discurso; los vuelve de cierta manera espectrales, difractados y multiplicados, propagados y engendrados en miles de facetas y perfiles que de otra manera serían invisibles. Por figura, significa finalmente emprender una genealogía de la historia de la modernidad y una morfología-tipología psicológica del hombre moderno y sus experiencias y prácticas o hábitos, los más distinguidos y notables, así como también los más elementales y recurrentes.

5. HOMO PANPHAGUS

En las críticas más sutiles de la vida moderna tales como las de Simmel y Benjamin, Berlín o París son el escenario de una hiperalimentación sensorial y perceptual bulímica; luego, esta constatación será aplicada por Christoph Türcke y otros a la sociedad post-moderna y a los efectos patológicos de la falta de atención por hiperexcitación. Inmersos en la ciudad que no duerme nunca, el hombre es provocado por las estimulaciones más diversas, es atraído y absorbido por una masa pletórica y fragmentada de eventos y de incidentes puntuales, que no lo nutren verdaderamente sino que lo dejan al mismo tiempo relleno y vacío, pleno y abrumado por solicitudes singulares y respuestas sensoriales y sentimentales auto-contradictorias. Si el *Fausto* goethiano hubiera querido fijar para siempre el instante, el hombre moderno se contentará con que el fu-

sentidas teorías vanguardistas – expuestas en mi libro crítico.¹⁰ Pero ahora, al encontrarme solo, aislado, únicamente frente al espejo implacable y verídico de mi mismo yo, he reaccionado rápida y valerosamente. Y he exclamado: /5/

–¡No! Basta, basta de amables transigencias, del “dejarse llevar”; de las reacciones estúpidas, de los espejismos falaces! *Je m'en fiche* de la tradición, de las reverencias a lo pasado, del anhelo neoclasicista. No creo en las normas tradicionales, en los cánones perpetuos, en la Belleza eterna (“le monstre de la beauté n'est pas éternelle” – decía ya Apollinaire).¹¹ No, no, francamente, yo no creo en nada de eso. No quiero dejarme /6/ engañar ni engañar a los demás. No siento ninguna de esas viejas instituciones. Padezco una feliz e ingénita incapacidad afectiva para sentirme arrastrado hacia todo lo que deslumbra ahora a mis compañeros.

Considero una necedad esforzarse por ser sensato, por adoptar un continente grave, una actitud respetuosa hacia las normas, los valores, las figuras que antes –intuitiva, pero sagacísima y certerisimamente– /7/ habíamos desdeñado.

Yo soy un actualista, un vitalista. Adoro la vida vibrante. Siento con todas las fibras de mi sensibilidad la emoción del momento que pasa. (Pero me deja frío, en la mayoría de los casos, una página clásica o un cuadro de museo.) Diciéndolo con el modismo porteño de un escritor transatlántico, “palpito el

¹⁰ Ese “libro crítico” estaba ya casi listo desde 1923, todavía bajo el título *Gestas y Teorías de las Novísimas Literaturas Europeas*. Pero como Torre no halló editor, tuvo que conformarse con sacarlo con gran retraso, hacia mayo de 1925 (tras revisarlo en 1924), ya bajo el título con que alcanzaría gran notoriedad en el mundo de habla hispana: *Literaturas europeas de vanguardia*. Me ocupé en detalle del tema en un trabajo escrito con Pilar García-Sedas, publicado en catalán (2008) y en castellano (2010). Véase también García 2009: 126-127.

¹¹ Véase Apollinaire 1991: 5. El texto procede de *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913).

momento”, percibo el “pálpito de lo venidero”. Creo que *ten-go* debe contarse “le /8/ vierge, le vivace et le bel aujourd'hui”¹² –como decía Mallarmé– y no otra cosa.

En los momentos de exaltación me inspira una verdadera repugnancia esa “actitud pasadista” de Borges. Aunque otra cosa haya simulado, me desagrada su afán de inyectar al estilo una prestancia clásica, de recargarlo de arcaísmos y de giros pretéritos. ¡Y qué pueril el empeño de perseguir el galicismo como si fuese un /9/ insecto dañino, la filoxera de la prosa!

No comprendo cómo un hombre sudamericano, aunque de remoto abolengo español, sienta ese fervor por buscar las huellas de la tradición. Es un “rastacuerismo” al revés. Prefiero, me resulta más pintoresco –y siempre que esté en su punto, laudable– el “rastacuerismo” del que se deslumbra en principio ante todo lo nuevo europeo, para luego extraer y asimilar-se sus esencias /10/ fundamentales. No me siento contagiado por el gusto anticuario de J.L.B. [Jorge Luis Borges] a buscar las ediciones clásicas, los libros antañosos y aperegamientos.¹³

Me parece una obsesión de viejo académico –tipo sin importancia– o de nuevo rico recién nacido, que gusta de pavonearse con el abolengo de los demás. /11/

¹² Primer verso de un soneto de Stéphane Mallarmé 1945: 67.

¹³ A pesar de su repulsa, Torre enviará a Borges numerosos libros antiguos desde Madrid y desde Europa en general. Un ejemplo de 1935: Félix Lope de Vega y Carpio: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Buguillos, no sacadas de Biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos*. Madrid: Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1935 (facsimil de las *Rimas humanas y divinas* de Fray Félix Lope de Vega Carpio, Imprenta del Reyno, Madrid, 1634). Dedicatoria en página 1: “Para George, con un abrazo de Guillermo / Madrid, 1935”. El volumen se conserva en el Pan-Klub (Buenos Aires), bajo la signatura 3/24. Agradezco el dato a Patricia Artundo.

Fue necesario comenzar con este largo excurso, para que se entiendan mejor los exabruptos que Torre dirige a su futuro cuñado en el manuscrito.

La *vague du retour* (entiéndase *retour à l'ordre*), de la que Torre habla al comienzo es un proceso artístico que comienza tras el fin de la primera guerra mundial, que cuaja en el *rapell à l'ordre* de Cocteau (1926) y que está casi completado en todo el mundo literario antes del final de la década del veinte.

Reproduzco a continuación el manuscrito de Torre, al que agregó aquí y allá notas que creo oportunas (la paginación aparece entre barras: "/2/"):

Guillermo de Torre
Memoranda estética

Realmente, tras un período de sumisión a los demás, de "impersonalización" por reflejo, en que abdiqué blandamente de mis más caras y sentidas teorías, es ahora cuando vuelvo a reconquistarlas y reencontrarme a mí mismo.

Esa general *vague du retour* que envuelve a la mayoría de mis compañeros, demasiado tímidos, ~~imp~~ indecisos, pesados por el lastre tradicional – que no han acertado a arrojar, /2/ y poco valerosos para perforar la mina de las posibilidades irrealistas que los nuevos "ismos" nos revelan; esa ola estaba a punto de atropellarme a mí también.

Por otra parte, el ejemplo de mis dos más caros cofrades: Eugenio Montes⁸ que vuelve a creer en las normas, en la tradi-

ción, en la necesidad de formarse una cultura predominantemente clásica y de seguir los modelos antiguos; y el ejemplo de Jorge-Luis /3/ Borges, sumido en un reaccionarismo hediondo, obsesionado por ~~afanes de~~ un clasicismo y un casticismo imposibles, ~~nació~~ y por un afán de dar a su estilo un ritmo, una sintaxis clásica, muy siglo XVII, llena de trasnochados barroquismos verbales copiados de Quevedo y Torres Villarroel; nacionalista, castellánísimo, xenófobo, desdenguado de todo lo que signifique auras exóticas, estilo moderno y sensibilidad contemporánea; estos ejemplos, /4/ repito, habían comenzado a influir en mí.⁹ Hasta el punto de sentirme dispuesto a seguirles y a mirar con recelo mi obra anterior, mis más amadas y

do al movimiento (Diego lo llama su "Virgilio" en una dedicatoria de *Imagen*). Amigo de Borges, a quien remitiera en 1924 el primer tomo de *La decadencia de Occidente*, de Spengler (1923), y con quien mantuvo correspondencia ¿no conservada?; también lo hizo con Torre, Cansinos, Gerardo Diego y Cándido Fernández Mazas, entre otros. A partir de los años 30, Montes se adhirió al fascismo. Visitó Buenos Aires hacia 1935, cuando conoció a Lugones y a Mujica Láinez. Más tarde, católico y nacionalista, sería consejero de Falange Española de la JONS; Premio "José Antonio" 1939; miembro de la Academia Española a partir del mismo año. Pedro Salinas moteja a Montes de "canalla puro" en carta a Jorge Guillén del 9-IX-1946. Aparece como figura en *Las máscaras del héroe* (Madrid, 1996), novela de Juan Manuel de Prada, que incluye en su repertorio a Cansinos, Borges, y muchos otros ultraístas.

⁹ Para sopesar el alcance de esta decepción, debe considerarse lo que Torre había escrito poco tiempo antes sobre los nombrados: "Para desviar el reproche de todo presunto monopolio definidor, y aclarando algunos de los puntos enunciados voy a transcribir y glosar algunas sagaces percepciones de Jorge Luis Borges — el único camarada que, en unión de Eugenio Montes y del autor, ha procurado dotar de una ideología a este Movimiento" (1925: 59). La ruptura literaria con Montes parece haber tenido lugar ya en 1923, si en 1919 Torre le dedicaba así un poema: "Exaltación occidental. Arco voltaico (A Eugenio Montes, jovial desentrañador / de los frutos inmácules y los espasmos / dinámicos del Occidente alborea...)" [Epigrafe de Tristán Tzara] (Torre 1919: 3); al adoptarlo en *Hélices* (1923: 40), no incluye la dedicatoria. Aunque Torre repite el aserto en 1965, el aporte de Montes a la teoría ultraísta es mínimo, casi nulo. Imagino que Torre alude más bien a conversaciones entre ellos, ya que durante un tiempo se encontraron a menudo en Madrid. Véase, por lo demás, Gutiérrez Palacio 1989.

turo es ya el pasado, pues el instante devora eso que él produce y de lo que todavía tiene hambre. El hombre moderno traga cualquier cosa, es –como leemos en *Morgenröte* (1873)– el *homo panphagus* (KSA III: 121).

La parte tomada por la alimentación y sus figuras, denuncia entonces un proceso esencial connotado por una duplicidad más profunda y peligrosa. El hombre moderno es o debería ser directamente, por incorporación, capaz de construir una identidad y un sentimiento orgánico del yo; pero puede también destruir ese sentimiento identitario de sí por un exceso de asimilación y dispersarse en los objetos y los estímulos sensibles más heterogéneos. Anexarse a la alteridad – asunto de alimento y necesidad– no excluye entonces que uno se separe y se extravíe –que devenga otro por el efecto alterante del estímulo, cuestión de deseo (es decir, de gasto).⁸

Esta polaridad, característica de los modernos, repite a su manera la poética fisis-psíquica puesta en juego en lo sublime para los griegos. Si, en lo sublime antiguo, la casi-nada era el corresponsal arriesgado de la metáfora, capaz de provocar el efecto más elevado y, al mismo tiempo, de arruinarlo en un contra-efecto grotesco, cómico o ridículo, he aquí que, invertido el signo, lo sublime moderno no es más que el exceso que produce la nada. El amasijo de afectos no engendra alguna respuesta o resonancia verdaderamente inventiva, el montón de afecciones sensoriales no se logra en ninguna figura del sentido, el aglomerado mixto y confuso del sentir no fecunda ningún disfrute durable y ninguna reflexión a largo plazo. Para expresarme junto a Giacomo Leopardi, poeta intempestivo impregnado de lo antiguo y crítico intransigente de lo moderno –traducido y citado en la *Segun-*

⁸ Sobre la dialéctica alimento-estimulante, releer las observaciones aplicadas a los dominios más variados de la vida del espíritu, véase: Valéry *C II*: 1199-1200; Rey 1991: 76-88.

da consideración intempestiva–: en los tiempos modernos, *il troppo produce il nulla*, y, entonces, solo hay "talentos reactivos" y una posibilidad muy debilitada de eso que Jackie Pigeaud llama *la poética del cuerpo*, es decir, una subjetivización vital y creativa de símbolos capaz de dar figura y forma al mundo (véase Leopardi, Z: 1654).

Entonces, esta recuperación moderna, incluso degenerada y decadente de lo sublime, implica una opción mayor: se está mucho más allá de la poética que de la estética limitada, en el sentido de la filosofía del arte. Se trata, en efecto, de una psicología del sentir en general, de una poética y de una estética generalizadas complementarias al esteticismo típicamente moderno, que ya no está más circunscripto a los objetos artísticos o a los símbolos culturales establecidos sino expandido a todo eso que toca a los diversos regímenes sensoriales y sentimentales, impuros, mezclados y mixtos. El empleo masivo de la metáfora del régimen alimenticio evidencia esta indiferenciación estética y sus paradójales efectos anestésicos, como testimonian las figuras nerviosas y fetichistas del hombre desgano, del coleccionista y el aficionado. Finalmente, es la superficie epidérmica del sujeto hipersensible e insaciable de las cosas mundanas quien queda excitada y temblorosa, mientras que su alma es fría e inmóvil, o sea anestesiada, insensible y casi mineralizada.

Esta duplicidad de la experiencia estética moderna es sutilmente descrita en el fragmento póstumo de 1887 que he citado extensamente más arriba, donde Nietzsche reescribe a su manera e invierte la célebre descripción del Torso de Belvedere: "a la superficie pasible de una mar tranquila" de Winkelmann, "donde nada es más que imperceptiblemente ondulante por la sola agitación de un soplo", a partir de ahora corresponde "la más delgada superficie donde hay calor, mo-

vimiento, 'tormenta', olas y mareas" del hombre moderno, y la "frialidad", la "temperatura reducida" de su espíritu (*KSA XII: 10[51]*).⁹

6. ECONOMÍAS

"Nosotros los modernos", dice entonces Michelet, diagnosticando a la vez la dualidad fisiológica y psicológica de sus contemporáneos y la distinción que, gracias a las prácticas culturales acostumbradas, caracteriza sus relaciones con las huellas mudas del pasado en las cosas, en los gestos y en los usos ordinarios y, más ampliamente, con el tiempo pasado de la vida de los hombres comunes. El "moderno" es el "no-envejecedor", se quiere cesura y ruptura definitiva con la tradición, pues se dice y se hace, o pretende hacerse, "*autothē*" (*OPC III: 769*). Este es el prejuicio mayor de la conciencia moderna (y, más particularmente, de la conciencia estética y sus correlatos mayores: la soberanía del artista creador y la autonomía de la obra de arte u obra maestra). Así también lo afirma Charles Péguy en *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle* (*OPC III: 656*) quien desveló los desplazamientos ideológicos y las usurpaciones de los atributos teológicos en juego en esta operación propia de los modernos supuestamente laicos y positivistas.

Introducida por la *tabula rasa* de Descartes, se trata de una operación con una retórica y una lógica performativa bastante singular, con una economía notablemente restringida. Las palabras como *progreso* y *superación* llenan la "cavidad bucal" de los sujetos del saber moderno y, reiterados como en una liturgia, participan en la producción de verdaderos actos del lenguaje que toman el lugar de las acciones reales y que, en lugar de las experiencias concretas y vivientes, insti-

tuyen y legitiman las creencias y los conocimientos abstractos. Péguy, en *Un poète l'a dit* (póstumo, escrito en 1907), dice:

La parte intelectual [...] come por decir así la acción que absorbe, que elimina por absorción, que reabsorbe, que borra, que engloba y fagocita la acción, todo el orden de la acción, de la vida, del ser [mientras que es en realidad aquél quien] absorbe [...], suprime y digiere con apetito todo el orden del conocimiento. Quien lo reabsorbe, lo engloba, lo ingiere, lo borra como un borrador, lo elimina por la vía interior. [...] Una acción que se profundiza deviene siempre más, esencialmente, acción. Una vida que se profundiza deviene siempre más, esencialmente, vida. Un ser que se profundiza deviene siempre más, esencialmente, ser. Si mismo. Esta acción, esta vida, este ser. Y sobre todo se aleja aún más [...] del conocimiento [...], en el sentido en que los modernos han introducido y que se han acostumbrado a dar a esa palabra, en el sentido intelectual o intelectualista [pues] se trata al contrario de un conocimiento verdadero [...], real, es decir, de un conocimiento de lo real. (*OPC II: 851-853*)

Los modernos, cuando

[...] dicen y [...] creen que el mundo moderno ha estado desplazado de una vez por todas, eso es como si yo dijera que [...] me voy a alimentar de una vez por todas, o que voy a escribir ese cuaderno de una vez por todas[.] Se confunden constantemente. Toman constantemente por eso que es del alimento y de la vida eso que es en realidad del registro y de la historia. [En esto] son profundamente, esencialmente, modernos. [...] Están en la tranquilidad, en el contentamiento: en lo moderno. Ellos están también en el ahorro: en el corazón de lo moderno. Ponen en su caja de ahorros sistemas como otros ponen ahí economías, otras economías. (*Ibid*)

sobre un insospechado ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos: poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad y de aire deliberadamente opaco. (Torre 1925: 63)

Borges, desde luego, había previsto este y otros comentarios adversos, según declara en el prólogo de su libro: "Esto -que ha de parecer axioma desabrido al lector- será blasfemia para muchos compañeros sectarios." Borges, que cerraba con su libro definitivamente su etapa ultraísta, sabía que ello le acarrearía el desacuerdo de los antiguos compañeros de ruta.⁷

Tras la crítica de Torre a *Fervor*, Borges no silenciará los reparos que tiene contra el perpetuo mañanismo de Torre. Lo hará así al comentar el estudio de Torre titulado *Literaturas europeas de vanguardia*. Esa obra, en su género aún hoy insuperada, fue la más importante de la juventud de Torre, y sirvió de manual a generaciones de autores y estudiosos, tanto en España como en Hispanoamérica. Torre rehizo y amplió el libro en 1965, bajo el título *Historia de las literaturas de vanguardia*.

El comentario de Borges apareció en *Martín Fierro* 20, Buenos Aires, 5-VIII-1925 (en el archivo de Torre se conserva un recorte de este texto). Borges comienza resaltando una vez más la juventud del autor:

Si considero que los [años] de Guillermo de Torre no rebasan los veinticinco, he de ensalzarlo forzosamente dos veces y con azoramiento duplicado. Tres literaturas de Europa examinadas con prolija vehemencia, inquisiciones sobre la adjetivación, las imágenes, el entorpecimiento de la rima y otras tec-

niquerías, figuraciones de Rimbaud, Apollinaire, Góngora, Herrera y Reissig y Whitman, vistazos al cinematógrafo, a los embarcaderos y a cuanto "ismo" Dios creó: he aquí alguna de las cosas que están acaudaladas en esta díscola Guía Kraft de las letras. Y es un muchacho como nosotros su autor: un muchacho claro y alegre que en mi recuerdo siempre está rodeado del aire azul de la mañana en Castilla y que además de tropos y versos y otros *lenocinia verborum*, sabe de asuntos que yo no alcanzaré jamás: de la elección de una corbata, del tenis... (Borges 1997: 210)

Y luego:

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, *ergo*, valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es acaque del jueves, quisero decir del siglo pasado. No Spengler, sino Spencer, es pensador del despuesismo de Torre. (Borges 1997: 210-211)

El mayor peso de Borges en la historia de la literatura mundial puso la balanza definitivamente de su lado, y ello es justo en relación con Borges, pero no lo es del todo para con Torre, ya que este, especialmente el de 1925 a 1936, fue un observador y comentarista perspicaz de lo literario y cultural, tanto de lo español y europeo (al menos de lo relacionado con Francia, Italia, Bélgica y, en menor medida, Alemania) como de lo hispanoamericano en general y de lo argentino en particular.

⁹ Véase Stafford 1980.

⁷ Para todo lo relacionado con *Fervor de Buenos Aires*, véase el capítulo I de García 2000.

laridad del volumen es el manejo que hace Torre de la metáfora. Apiña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva. Tan cuantiosa frecuencia de figuras es índice de la complicación de su lírica, ya que en versificaciones primitivas o populares casi no se encuentran metáforas. Felizmente la tal complicación es reidora y franca. Está hecha con alborozo, con ímpetu, con gran fervor de mocedad. En conjunto *Hélices* me parece una bella calaverada retórica. (Borges 1997: 174)

El comentador que loa la mocedad del comentado era apenas un año mayor, y había publicado por la misma época en que escribe este comentario (julio de 1923), su primer libro, de tono totalmente distinto. Mientras que *Hélices* era como un catálogo de todas las posibles fealdades modernas, Borges, meditando y apocado, estaba ya en camino hacia un clacisismo *sui generis*.

Por consejo de Borges mediante carta inédita de ca. 10-II-1923, Torre remitió un ejemplar de *Hélices* a *Nosotros*, en cuya redacción trabajaba aún Roberto A. Ortelli. El amigo de Borges hizo efectivamente una reseña de *Hélices*, pero no en *Nosotros* (que abandonó en agosto de 1923), sino en *Inicial* 1, Buenos Aires, ca. 15-X-1923, revista de la que fue co-fundador. La reseña fue demoleadora, lo cual enfadó a Torre, quien envió una carta de protesta, reproducida en *Inicial* 3, criticada a su vez por Ortelli, de manera displicente, en el mismo número de la revista. Por todo ello hubo, paralelamente a la disputa pública entre Torre y Ortelli, fricciones entre el primero y Borges.⁵

⁵ Estudié detenidamente el tema en García 2009b.

Fue por estas fechas, meses más o menos, que Torre escribió el siguiente pasaje sobre Borges, publicado, con retraso, en 1925. Al presentar una antología crítica de los poetas ultraístas en *Literaturas europeas de vanguardia*, Torre comienza la lista con Borges, a quien caracteriza así:

Jorge-Luis Borges. Dotado de un espíritu genuinamente inquieto, de un temperamento polémico, de un raro sentido del Verbo nuevo, llegó al ultraísmo y a España en el momento más oportuno, a principios de 1920. Argentino, procedente de Suiza, donde había residido mientras la guerra, su formación espiritual de adolescencia, sufrió el embate ideológico de la pugna bélica. Es el único de los ultraístas en quien, del mismo modo que en varios poetas franceses y alemanes, se notan reflejos de las trincheras. Llegaba ebrio de Whitman, perrechado de Stirner, secuente de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm.⁶ Resalta en los mejores poemas de Borges cierta intención social o de comunión cósmica, peculiar de los poetas centro-europeos, que da una fuerte tensión a sus versos. (Torre 1925: 62)

Al pasar de sus poemas publicados en revistas al primer poemario de Borges, dice Torre:

No son estos bellos poemas empero —lamentablemente— los que pueden leerse en el primer volumen impreso por Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pues el poeta, dando por conocidos y prescritos sus poemas más representativos (y queriendo anular las ajenas imitaciones posteriores) del alba ultraísta —que acabamos de citar— los excluye, recogiendo otros inéditos que responden a una más reciente y discutible evolución de su espíritu. Son poemas meditados, forjados

⁶ Dedico sendos capítulos a Whitman, Rubiner y Klemm en García 2015.

Como en Nietzsche, en Péguy también —en *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* (publicado póstumo, per escrito en 1914)— la analogía alimenticia señala que el objeto a comprender —las prácticas culturales, las conductas lingüísticas y epistémicas, las economías simbólicas y las creencias de los modernos— es doble y es siempre a descifrar. Inagotable e incalculable, provoca una interpretación inalcanzable e interminable, al mismo tiempo lenta, retardada, minuciosa, acosada, insistente, impaciente; básicamente, melancólica y colérica (*OPC* III: 1449-1450). Para realizar esta lectura interminable e intensa, según Nietzsche como según Péguy,¹⁰ hay que desmodernizar y animalizar, dejar de ser “hombres modernos” y transformarse en “vacas”¹¹ o perros¹²; en suma, deshumanizada, esta “lectura total”, cotidiana y mística¹³ a la vez, hay que “saber rumiar”,

¹⁰Véase *KSA* V: 256 y *KSA* III: 7, el famoso aforismo de *Morgenröte* (1881) sobre filología y lentitud. Asimismo, cf. Péguy, por ejemplo, en *Les suppliants parallèles* (1905) (*OC*PII: 332).

¹¹Más allá del prefacio a *Zur Genealogie der Moral* (1887), la analogía bovina es recurrente en Nietzsche, en *Die fröhliche Wissenschaft y Götzen-Dämmerung*, parcialmente tomada al *Journal* de los Goucourt a propósito de Georges Sand y de la “vulgarité du peuple”, o la relación con la pesadez y la tristeza: véase también *Also sprach Zarathustra* (1891). Véase *KSA* IV: 334, 336-337 y *KSA* X: 12[1], 139.

¹²El perro es “un animal típico de Saturno”, como muestra el estudio clásico sobre la *Melancholia I* de Durerro, de 1514, de Erwin Panofsky y Fritz Saxl (publicado en primer lugar en los *Studien der Bibliothek Warburg*, en 1923, núcleo central del volumen reelaborado con Raymond Klibansky, finalizado en 1939 pero publicado en 1964, *Saturn and Melancholy*), muy conocido por Benjamin (*GS*I: 330-331), que —tras Karl Giehlow— insiste, en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), sobre su duplicidad, porque es más dotado y más sensible que los otros animales, serio por naturaleza y por lo tanto víctima de la locura, oscilante entre la paciencia del *grübelnden Genius* del filósofo y la rabia. La literatura clínica sobre rumiar, polarizada entre el deseo o la agresión, repetición o dilación, recuperación o entrega, es muy amplia y diversificada; sólo puedo limitarme a Papageorgiou, Well 2004, y Nolen-Hoeksema, Wisco, Lyubomirsky 2008.

¹³La lectura es un asunto de la boca, y puede sanar o enfermar: así Michel de Certeau (1982: 75-77), glosa a Guillaume de Saint-Thierry y Jean-Joseph Surin.

porque, como dice un aforismo del verano de 1883, es necesaria una suerte de pereza y de lentitud para digerir toda experiencia. El régimen ficcional de la analogía con la rumia, el *Wiederkäuern*, afecta entonces una estilización muy singular del sujeto que lee el dualismo de los hombres y de las cosas del mundo moderno y que lo escribe. El devenir-autor y, en el fondo, el saber mismo, es negociado por una escritura necesaria y por lo tanto ociosa, que no deja de inventar —en el doble sentido de la *inventio*, de encontrar y de crear— su objeto y su legibilidad nunca definitiva, constantemente reclamada y desviada.

Las aproximaciones críticas, primero introducidas por la metáfora de la duplicidad del vientre, son distribuidas enseguida por un régimen todavía más esencial: el de la economía y sus figuras. Aplicada a los dominios y a las manifestaciones más diversas del dualismo de la vida moderna, la analogía de la incorporación revela una metaforización más fundamental.

Hemos visto —y podemos repetirlo de otro modo según éste último ángulo interpretativo actualizado por la metáfora alimenticia y gastroenterológica: ser modernos quiere decir ser dobles, es decir, ser en apariencia onerosos en las experiencias sensoriales y sentimentales de la vida y rigurosos en los métodos y las prácticas de la episteme, pero, en realidad, ser avaros, encerrados en la subjetividad y su economía restringida y reticente hasta el olvido a propósito de eso que ella se atribuye y a lo cual elimina, en suma, de sus activos y sus pérdidas. Porque la voracidad de los modernos, incapaz de concretarse y transformarse en carne y hueso, que a pesar de tanta acumulación no llega a asimilar casi nada, inevitablemente incompleta debiendo servirse siempre de más, es, en suma, un proceso que implica necesariamente selección y expulsión, exclusión y excreción. Cada época, cada cultura y cada civilización, tiene entonces su estómago y su digestión, sus gustos y sus intolerancias, sus depósitos y sus daños.

Si se mira mejor, se trata de una variación del motivo de la ruina y del error planteado por Descartes gracias al modelo arquitectural de la *tabula rasa* y la necesidad de una destrucción preventiva y propedéutica a la nueva y universal verdad. A pesar de todo, los modernos también dejan materiales –justamente los escombros o los excrementos– que ocasionan, o pueden hacerlo, otros arreglos o construcciones culturales, elementos menores que alimentan o engendran otras formas de vida históricas futuras. Podríamos releer un fragmento de 1881 en esta perspectiva:

Todo eso con lo que nuestro apetito y nuestros dientes no pueden terminar, lo abandonamos a los otros y a la naturaleza, particularmente eso que hemos engullido sin poderlo digerir: nuestros excrementos. En lo que no somos para nada avanos, sino inagotablemente benéficos: rellenan el fertilizante de la humanidad con eso que nuestro espíritu y nuestras experiencias no pueden digerir. (KSA IX: 14[13])

La lógica elemental de la transmisión y de la memoria de una tradición es entonces económica, pues no se trata de otra cosa que del valor del uso de formas culturales tomadas como futuras, y, precisamente por eso y todavía más esencialmente, esta lógica es fisiológica. Esta ley de la incorporación y de la exclusión, en el corazón de la individuación de toda forma de vida (también la vida cultural) y de su protohistoria orgánica, es señalada en otro fragmento del verano de 1886:

Pensar, juzgar, percibir, en tanto que comparar, tiene como presuposición un “TOMAR todo como *igual*”, más precisamente un “HACER todo igual”. Hacer todo igual, es incorporarlo de la misma manera que la ameba asimila la materia. El recuerdo viene más tarde, cuando el instinto que hace todo

igual aparece ya dominado: la diferencia es guardada. (KSA XII: 5[65]; véase KSA XI: 34[167])

Llevada a sus últimas consecuencias, la rememoración pseudo-etimológica –la latina *pendere* y la alemana *Denken*– y la familiaridad semántica entre los verbos iterativos pensar/pesar¹⁴ dan resultados inesperados. Para ilustrar el origen mismo de la operación de metaforización o de confrontación y acercamiento de elementos heterogéneos, la psicología, la fisiología y la biología colaboran en la genealogía de los valores. Nietzsche acentúa la similitud procesual entre las operaciones intencionales e intelectuales de comparar, balancear, sopesar, medir, estimar, juzgar, etc., y las dinámicas irreflexivas e inconscientes del percibir y del sentir; afirma entonces concluyentemente la equivalencia de todas esas acciones con los movimientos efectuados por la forma de vida biológica más elemental y proteiforme para adaptarse e integrarse al medio circundante. La analogía entre los dominios intelectuales y sensoriales toca entonces a

¹⁴ Véase Döhmman 1963. Se puede retomar una página decisiva de *Zur Genealogie der Moral*: “Fijar los precios, estimar los valores, imaginar equivalencias, intercambiar –todo eso ha ocupado a tal punto el pensamiento primitivo del hombre que en cierto sentido eso fue el pensamiento mismo: es aquí que la más antigua especie de sagacidad se aprendió a ejercer, es aquí una vez más que podríamos presentar el primer germen del orgullo humano, su sentimiento de superioridad sobre los otros animales. Puede ser la palabra alemana “*Mensch*” (manas) expresa todavía algo de ese sentimiento de dignidad: el hombre se define como el ser que estima los valores, que aprecia y evalúa, como ‘el animal estimador por excelencia’. La compra y la venta con sus corolarios psicológicos son anteriores incluso a los orígenes de cualquier organización social: de la forma más rudimentaria del derecho personal, el sentimiento nace del intercambio, [...] se transporta después sobre las complejiones sociales más primitivas y más groseras (en sus relaciones con las complejiones similares), al mismo tiempo que el hábito de comparar la potencia con la potencia, de medirlas y compararlas. La mirada se acomodó entonces a esta perspectiva [...], pronto arribamos a la gran generalización: ‘toda cosa tiene su precio, todo puede ser pagado.’” (KSA V: 305-307).

Presento a continuación el texto del manuscrito de Torre titulado “Memoranda estética”. Consta de 11 páginas de carácter autobiográfico, y lleva la fecha “24-VII-1924 1924 agosto” [sic]. Entiendo que el texto fue escrito el 27 de julio, y corregido en agosto de 1924. Se lo conserva en la Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE Mss 22843/22).

Como se verá, marca un capítulo decisivo en la biografía literaria de Torre, un punto de inflexión tras el cual Torre se decantará por su propio camino, en vez de intentar agradar a otros. Puesto que su nombre aparece en el manuscrito, es necesario decir algunas palabras acerca de la relación entre Torre y Jorge Luis Borges. Ambos se conocieron en marzo-abril de 1920 en Madrid. Fue gracias a Torre que Borges accedió a publicar en numerosas revistas europeas.

Quien haya leído entre líneas los textos que Borges y Torre dedicaron a comienzos de la década del veinte a comentar el trabajo del otro, se sorprenderá poco del contenido del manuscrito, no destinado a la publicación. Se advertía ya cierta tirantez entre las opiniones y las modalidades de ambos. Se conocen, también, algunos comentarios despectivos de Borges sobre Torre a lo largo de su vida. Pero en ningún otro sitio son tan visibles y virulentas las diferencias como en el manuscrito que comparto. Hago a continuación un rápido repaso de esas opiniones.

El joven Borges hizo en la década del veinte tres comentarios a textos de Torre: el primero, en diciembre de 1920, acerca de su manifiesto “Vertical”, en la revista *Reflector* (Borges 1997: 76). No abundaré aquí sobre ello, porque dediqué al tema un estudio por separado (García 2004).

Se nota ya allí, y especialmente en la correspondencia al respecto, una gran animosidad contra Torre, reprimida en público, imagino, por deferencia a su hermana Norah, ya ennoviada con Guillermo (no recién a partir de 1924, como se asevera a menudo).

En 1923, Borges comentará el primer poemario de Torre, titulado *Hélices* (Torre 1923).⁴ Lo hace primero en una carta a Torre, sin fecha, pero de ca. marzo:

Tu serie de poemas es una valiente y fuerte labor de retórica. (Conste que empleo esa palabra en su verdadero sentido y no según la interpretación caprichosa que le adjudican quienes creen en la inspiración divina y en otras sandeces.) No me asombra que levante polvareda tu libro. A la gente le gustan las cosas muy remachadas, claras, bruñidas, y esa técnica tuya de no darle importancia a tus hallazgos, de mostrar al descuido una metáfora y empalmarla luego con otra, forzosamente ha de ser acicate de indignaciones... (Torre Borges 1987: 64)

Luego, públicamente. Copio de allí el pasaje final:

Claro está que no hay menos dialectos que habladores y que los partidarios de un agrupamiento idiomático contrastan con vigor cualquier otro gremio. Por eso el libro de Torre ha de espolear indignaciones. En el bravo decurso de sus páginas, el poeta se manifiesta inalterable antípoda de cuanto diccionario conozco. En ellas hay energías asperezas de metro y un apeo pertinaz de impávidos neologismos. Otra notoria singu-

⁴ El libro apareció a fines de enero. Existe un ejemplar cuya cubierta fue realizada al temple por Norah Borges. Dedicatorias: “A mis queridísimos papás / y a María Luisa / Este primer libro que realiza/ mis más ambiciosos sueños de adolescencia. / Muy cariñosamente: / [Fdo.] Guillermo. / Madrid - febrero - 1923” (informaciones que agradezco a Patricia Artundo). Véanse estas reseñas de la época: Fernández Almagro 1923 y Garfias 1923.

Keywords

Jorge Luis Borges – Avant-garde – Adventure – Literary criticism

Recibido: 07/10/2016 Aprobado: 24/03/2017

Guillaume Apollinaire fue, hasta donde alcanzo a ver, el primero en advertir que en el ámbito del arte y la literatura de vanguardia de comienzos del siglo XX existía una tensión, irresuelta y quizás insoluble, entre la tradición y la invención, entre la aventura y el orden.¹ (Apollinaire 1918: 198-200).

Lo traigo a colación, porque ese recurrente debate está, como veremos, relacionado con el manuscrito del cual voy a ocuparme a continuación.

Su autor: Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971), poeta, ensayista y periodista español, crítico de literatura y de arte. Tras una intensa actividad literaria en Madrid, Torre vivió en la Argentina entre 1927 y 1932. Se radicó definitivamente en Buenos Aires en 1936, a donde se trasladó, vía París, apenas comenzada la Guerra Civil en España. Aunque se nacionalizó argentino en 1942, y a pesar de los documentados trabajos de Emilia de Zuleta, es probable que Torre figure en los manuales de historia de la literatura argentina, si acaso, apenas como cuñado de Borges (desposó a Norah en 1928). Eso sería injusto, porque Torre jugó un papel insoslayable en el mundo cultural argentino, tanto por sus aportes en *La Nación* y en la revista *Síntesis* (en los 20) como *factórum* de la revista y la editorial *Sur* en sus primeros años (realizando tareas y ocupando roles que luego asumieron Eduardo Mallea o José Bianco), como uno de los fundadores, accionistas y colaboradores más activos de la editorial Losada (a

partir de 1938), como profesor de literatura y en muchos otros papeles. Su figura es menos descollante que otras; su obra no fue de creación, ni de primera fila, pero el campo cultural necesita personas que hagan el trabajo de zapa, para que otros puedan lucirse. En este caso concreto, aparte de las labores organizativas en los medios mencionados y en otros, su aporte consistió en la reseña de muchos libros en revistas y periódicos.²

Torre fue hacia 1916-1917 el inventor del término Ultraísmo, luego adoptado y divulgado por Rafael Cansinos Assens, que designará a partir de 1919 al primer movimiento de la vanguardia histórica española, que tuvo ramificaciones en Argentina y otros países hispanoamericanos.³

Por la época del manuscrito que comentaré, Torre era el “poeta más joven” (Cansinos *dixit*) de la escena madrileña: había publicado en 1923 un poemario titulado *Hélices*, que fue censurado por la crítica del momento, ya que era un delirante compendio de todo lo nuevo que el siglo había producido, desde el futurismo y el cubismo al dadaísmo, amalgamado de manera poco feliz.

Pero no fue la poesía su aporte principal al vanguardismo, sino los ensayos de exégesis que intentaban explicar al lector español el significado de las nuevas tendencias literarias y artísticas procedentes de Europa. Por encargo de Enrique Gómez Carrillo había realizado ese ingrato esfuerzo desde las páginas de la re-vista *Cosmópolis* entre agosto de 1920 y agosto de 1922 (García 2016b).

² Con Pablo Rojas preparo una exhaustiva bibliografía de su obra; véase un adelanto en García 2016a.

³ Acerca del surgimiento del Ultraísmo, véase García 2016c.

los procesos más simples, a la poética biológica¹⁵, especialmente del organismo unicelular de la ameba –del griego *αμοιβή*, cambio y transformación.

En suma, si pensar es pesar, si juzgar es comparar según una medida común y por ende gracias a una equivalencia generalizada, la inteligencia, la voluntad y la racionalidad regresan esencialmente a la naturaleza ciega del asimilar y del incorporar, a eso que Nietzsche llamó en otra parte “la alimentación primitiva [...] no por hambre, sino por voluntad de poder [y de] dominar, [...] apropiar, [...], incorporar...” (KSA XIII: 14[174]). Adorno y Horkheimer han recapitulado luego esta voluntad de potencia rudimentaria en la metáfora del caracol, al mismo tiempo forma primaria de la inteligencia y figura de su inversión en la estupidez y la barbarie totalitaria; pues, replicando su naturaleza oprimida en la historia y transformando el miedo sufrido en agresión, el pensamiento identificador vuelve semejante cualquier semejanza y sujeta todo aquello que se escape a su dominación.¹⁶ Atentos a la proximidad entre el biomorfismo de las metáforas, el

¹⁵ Sobre esta naturalización de lo poético, pueden releerse los dos discípulos mayores de Mallarmé: Paul Claudel, cuyo *Art Poétique* (1907) es admirado por los biólogos Hans André y Frederik Jacobus Johannes Buytendijk (1930) y par Paul Valéry (*OE*: 1142) en *Premier leçon du Cours de Poétique* (1937). Reenvío también a Fimiani 2001.

¹⁶ He aquí lo que uno lee en una página célebre de *Dialektik der Aufklärung*: “El símbolo de la inteligencia es la antena del caracol a la cual el tacto sirve de órgano visual y olfativo, si se le cree a Mefistófeles. Delante del obstáculo, la antena se retira inmediatamente al amparo protector formando un todo con el conjunto, y no se arriesgará más que tímidamente a salir de nuevo como órgano independiente. Si el peligro está todavía presente, la antena desaparece nuevamente y dudará por mucho tiempo en volver a la carga. En sus inicios, la vida del espíritu es infinitamente frágil. Los sentidos del caracol dependen de sus músculos y éstos se debilitan cada vez que alguna cosa les impide funcionar adecuadamente. El cuerpo es paralizado por la herida física, el espíritu se paraliza por el terror. En el origen las dos reacciones son inseparables” (Adorno, Horkheimer 1947: 265 y ss.).

origen corporal de los símbolos en general y la formación biológica de los valores de la cultura –arte, religión, moda, técnica, lenguaje, conocimiento– implementada por la genealogía nietzscheana, podemos leer finalmente en Aby Warburg: “Lo trágico del hombre que come y maneja las cosas es un capítulo de la tragedia del hombre.” (Warburg 1923, Didi-Huberman 2002: 391-396). La duplicidad está entonces en el corazón de lo trágico del hombre, pues tanto las cosas manejadas como las cosas comidas no corresponden a su ser sino que, al contrario, miden sus relaciones con la alteridad. Para pensar y escribir la historia de esta duplicidad trágica hay que imaginar y construir regímenes de historicidad muy sensibles a los orígenes corporales de las prácticas culturales y simbólicas de una sociedad y de una época, especialmente moderna.

Es a la metaforología y a la genealogía que esta escritura historiográfica puede dirigirse para compaginar filología, psicología, fisiología y antropología fenomenológica. Pues, si “los prejuicios del individuo, más que sus juicios, constituyen la realidad histórica de su ser”, no hay que olvidar que “todos los prejuicios vienen del intestino” y de una “reacción psicológica de la materia viviente” (Gadamer 1960: 281; KSA VI: 281; Mabilie 1935: 1). Escribir la historia de nuestros prejuicios, de nuestros usos, de nuestras creencias y sus regímenes corporales y economías simbólicas, es entonces una tarea que aún nos concierne a *nosotros, los modernos*.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno**, Theodor W. (1970-1986), *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann con la cooperación de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schulz, 20 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag)
- ____ (1951), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, en (Adorno 1970-1986, IV).
- Adorno**, Theodor W. y **Horkheimer**, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en (Adorno 1970-1986, III)
- André**, Hans y **Buytendijk**, Frederik Jacobus Johannes (1930), "La valeur biologique de l'Art Poétique de Paul Claudel", *Cahiers de Philosophie de la nature*, 4: 127-136.
- Agostino da Ippona** (DC), *La dottrina cristiana*, edición al cuidado de Luigi alici (Milán: Edizione Paoline, 1989).
- ____ (*De civ.*), *La città de Dio*, edición al cuidado de Luigi Alici (Milán: Rusconi Libri, 1997).
- ____ (*Conf.*), *Le Confessioni*, edición al cuidado de Aldo Landi (Milán : Edizioni Paoline, 1993).
- Azouvi**, François (1985), "Homo duplex", *Gesnerus*, 42, 3-4: 229-244.
- Balzac**, Honoré de (*CH*), *La Comédie humaine* nueva edición publicada bajo la dirección de Pierre-Georges Castex (Paris: Gallimard, 1976-1981).
- Baudelaire**, Charles (*OC*), *Oeuvres complètes*, texto preparado, presentado y anotado por Claude Pichois, t. II (Paris: Gallimard, 1976).
- Beardsworth**, Richard (1996), "Nietzsche, Freud and the Complexity of the Human: Towards a Philosophy of Digestion", *Tekhnema*, 3: 113-140.
- Benjamin**, Walter (*GS*), *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, tomo I/1 (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1980).
- Boltanski**, Luc y **Esquerre**, Arnaud (2017), *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (Paris: Gallimard).
- Canning**, Raymond (1983), "The Augustinian *uti/frui* Distinction in the Relation between Love for el Neighbour and Love for God", *Augustiniana*, 33: 165-231.
- Celan**, Paul (2005), *Die Gedichte*, edición de Barbara Wiedemann (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- Certeau**, Michel de (1982), "La lecture absolue (Théorie et pratique des mystiques chrétiens: XVIe-XVIIe siècles)", en Dällenbach y Ricardou (1982 : 65-80).

- Claudel**, Paul, (1904-1932), *Journal*, edición preparada y anotada por François Varillon y Jacques Petit, introducción de François Varillon, tomo 1 (Paris: Gallimard, 1968).
- Dällenbach**, Lucien y **Ricardou**, Jean (1982) (comps.), *Problèmes actuels de la lecture* (Paris: Clancier-Guenaud).
- Didi-Huberman**, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit).
- Döhmman**, Karl (1963), "Demonstration und Argumentation sprachlich betrachtet", *Logique & Analyse*, 6, 21-24: 37-43.
- Dotzler**, Bernhard (comp.) (1992), *Technopathologien* (Münich: Fink).
- Fimiani**, Filippo (2001), *Poetica Mundi* (Palermo: Aesthetica).
- ____ (2003), "Portrait of the Artist as an old Dog: Rilke, Cézanne, and the Animalization of Painting", *RES. Anthropology and Aesthetics*, 44: 113-121.
- Gadamer**, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, en *Gesammelte Werke*, tomo 1 (Tübingia: J.C.B Mohr [Paul Siebeck], 1986).
- Giudici**, Giovanni. (2000), *I versi della vita*, edición preparada y anotada por Rodolfo Zucco, introducción de Carlo Ossola (Milano: Mondadori).
- Grosz**, Elizabeth (1993), "Nietzsche and the Stomach for Knowledge", en Patton (2009: 49-70).
- Keck**, Frédéric (2005), "Fiction, folie, fétichisme", *L'Homme*, 175-6: 203-218.
- Küpper**, Joachim (2012), "*Uti and frui* in Augustine and the Problem of aesthetic Pleasure in the Western Tradition (Cervantes, Kant, Marx, Freud)", *MLN*, 127, 6: 126-155.
- Iacono**, Alfonso Maria (2004), "Il concetto di *Homo duplex*: problemi genealogici e variazioni di significato", en Paletti (2004: 21-43).
- Leopardi**, Giacomo, *Zibaldone di pensieri (Z)*, edición crítica y anotada al cuidado de Giuseppe Pacella (Milán: Garzanti, 1991).
- Mabille**, Pierre (1935), "Préface à l'éloge des prejudices populaires", *Mino-taure*, 6: 1-3.
- Mann**, Günter (1985), "Dekadenz-Degeneration. Untergangsanst im Lichte der Biologie des 19. Jahrhunderts", *Medizinhistorisches Journal*, 20, 1-2: 6-35.
- Marx**, Karl y **Engels**, Friedrich (*MEW*), *Werke*, 42 tomos, edición del Institut für Marxismus-Leninismus (Berlin/DDR: Dietz Verlag).
- Michelet**, Jules (1849-1860), *Journal II: 1849-1860*, texto integral establecido y publicado por Paul Viallaneix (Paris: Gallimard, 1962).
- Moore**, Gregory (2002), *Nietzsche, Biology and Metaphor* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Nietzsche**, Friedrich (*KSA*), *Sämtliche Werke/ Kritische Studienausgabe* edición de Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: de Gruyter, 1988).

Carlos García es investigador y crítico literario. Nacido en Buenos Aires en 1953, vive en Hamburgo desde 1979. Su campo de estudio es la literatura de la vanguardia histórica en España, Argentina, Perú y México. Ha publicado ediciones comentadas de epistolarios de Jorge Luis Borges y de Guillermo de Torre. Su último libro es *El joven Borges y el expresionismo literario alemán* (2015). Tiene dos obras en prensa: *La trastienda de la vanguardia* y, en colaboración con Martín Greco, un libro en homenaje a Evar Méndez, director del periódico *Martín Fierro*. Correo electrónico: carlos.garcia-hh@t-online.de

MEMORANDA ESTÉTICA.

UN MANUSCRITO DESCONOCIDO DE GUILLERMO DE TORRE (1924)

Carlos García

Hamburg, Alemania

Resumen

Guillermo de Torre (1900-1971) fue miembro prominente del Ultraísmo, movimiento de avanzada español con ramificaciones en la América hispana. Publicó luego una obra standard: *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Torre fue también cuñado de Jorge Luis Borges. La mala relación entre ambos es bien conocida, al menos entre los especialistas, porque casi no hay biografía de Borges que la silencie. En el documento reproducido a continuación encontramos una rara excepción, puesto que en este caso es Torre quien critica a Borges. Más interesante es, empero, la crisis de la cual este manuscrito da testimonio: la evolución personal de Torre es la materia de su texto, su auto-compromiso en aras de la aventura y en contra del orden.

Palabras clave

Jorge Luis Borges – Vanguardismo – Aventura – Crítica literaria

Memoranda estética. An Unknown Manuscript by Guillermo de Torre (1924)

Abstract

Guillermo de Torre (1900-1971) was a prominent member of Ultraism, a progressive Spanish movement with ramifications all over Hispanic America. He was later the author of a standard work entitled *Literaturas europeas de vanguardia* (European avant-garde literatures, 1925). Torre was also the brother-in-law of Jorge Luis Borges. The bad relationship between them is well known, at least among specialists, since almost no biography of the Argentinian writer leaves this point untouched. In the document reproduced and commented hereinafter we find one seldom exception, since this time is Torre who criticizes Borges. However, more interesting than that is the crisis of which this manuscript bears testimony: Torre's own development is the matter of the paper, his self-commitment to adventure and against order.

NOTA CRÍTICA

- Nolen-Hoeksema**, Susan, **Wisco**, Blair y **Lyubomirsky**, Sonja (2008), "Rethinking Rumination", *Perspectives on Psychological Science*, 3, 5: 400-424.
- Paletti**, Giovanni (2004) (comp.), *Homo duplex. Filosofia e esperienza della dualità* (Pisa: ETS).
- Papageorgiou**, Costa, **Wells**, Adrian (2004) (comps.), *Depressive Rumination: Nature, Theory, and Treatment* (New York: Wiley).
- Patton**, Paul, comp. (2009), *Nietzsche, Feminism and Political Theory* (Londres: Routledge).
- Péguy** (*OPC*), Charles, *Oeuvres en prose complètes*, edición presentada, establecida y anotada por Robert Burac (Paris: Gallimard, 1987-1992).
- Platon** (*Tim.*), *Timée- Critias*, texto establecido y traducido por Albert Rivaud, en *Oeuvres complètes*, vol. X (Parí: Les Belles Lettres, [1925] 2002).
- ____ (*Rep.*), *La République*, introducción de Auguste Diès, texto establecido y traducido por Emile Chambry, vols. VI-VII (Paris: Les Belles Lettres, [1932] 2002).
- Rancière**, Jacques (2003), *Le destin des images* (Paris: La Fabrique éditions).
- Rey**, Jean-Michel (1991), *Paul Valéry. L'aventure d'une oeuvre* (Paris: Seuil).
- Reuschke**, Renata (1992), "'Korruption'. Ein kulturkritischer Begriff Friedrich Nietzsches zwischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik", *Nietzsche Studien*, 21: 137-162.
- Rilke**, Rainer Marie (1922), *Sonette an Orpheus*, en *Werke. Kommentierte Ausgabe*, edición de Manfred Engel et al., vol. 2. (Fráncfort del Meno: Insel Verlag, 1966) 237-272.
- Stafford**, Barbara Maria (1980), "Beauty of the Invisible: Winkelmann and the Aesthetics of Imperceptibility", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1: 65-78.
- Stingelin**, Martin (1992), "Moral und Physiologie. Nietzsches Grenzverkehr zwischen den Diskursen", en Dotzler (1992: 41-57).
- Valéry**, Paul, *Oeuvres (CE)*, edición establecida y comentada por Jean Hytier, tomo 1, (Paris: Gallimard, 1957).
- ____ (*CH*), *Cahiers*, edición establecida, presentada y anotada por Judith Robinson (Paris: Gallimard, 1973-1974).
- Warburg**, Aby (1923), *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, Warburg Institute Archive III, 93.4.
- Weineck**, Silke-Maria (2006), "Digesting the nineteenth Century: Nietzsche and the Stomach of Modernity", *Romanticism*, 12, 1: 35-43.

PALABRA E IMAGEN EN LA MODERNIDAD TEMPRANA

Representaciones de la barbarie mediante
ilustración, écfasis y alegoría

Nicolás Kwiatkowski

Nicolás Kwiatkowski

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

Palabra e imagen en la modernidad temprana.**Representaciones de la barbarie mediante ilustración, écfrasis y alegoría****Resumen**

El objetivo de este artículo es indagar en el papel de las transposiciones como dispositivos de producción de identidad y alteridad en la modernidad temprana. Se analizarán usos concretos de ilustraciones, *écfrasein* y alegorías, y las características de su producción y recepción. Se buscará discernir el modo en que, mediante la transposición, se produjeron representaciones de varios Otros que, a su turno, contribuyeron a generar diversas identidades en el contexto europeo.

Palabras clave

Transposición – Identidad – Alteridad – Nuevo Mundo

Word and Image in the Early Modern West. Representations of Barbarity through Illustration, Ekphrasis and Allegory**Abstract**

This article aims to study the role of transpositions as devices that produced identity and alterity in the Early Modern Western World. The starting point will be the analysis of concrete uses of illustrations, *ekfrasein*, and allegories. The paper attempts to understand the ways in which transpositions were used to produce representations of several Others that, in turn, contributed to produce different identities in the European context.

Keywords

Transposition – Identity – Alterity – New World

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

El estudio de las relaciones entre palabra e imagen se consolidó, durante las últimas tres décadas, como un campo específico, con todas las características institucionales del caso: revistas académicas, asociaciones, congresos internacionales y una multitud de estudios de especialistas en varias disciplinas. No intentaré dar cuenta de ese enorme volumen de investigaciones. En cambio, haré unas pocas consideraciones historiográficas y teóricas para luego ocuparme del asunto a partir del estudio de un tema específico, centrado en algunos usos de la transposición entre texto e imagen, durante el período que va desde el siglo XV hasta el siglo XVII. Intentaré mostrar con ejemplos concretos que esos dispositivos funcionaron en aquel período como herramientas para la producción de identidad y alteridad, entre muchos otros usos. A partir de un estudio de textos e imágenes transpuestos, de las características de su producción y de su recepción, buscaré discernir el modo en que, a partir de la transposición, se produjo un conjunto de representaciones del otro que, a su turno, mediante lo que François Hartog denominó una “retórica de la alteridad”, contribuyeron a generar diversas identidades en el contexto europeo.

1. TRANSPOSICIÓN, ÉCFRASIS, ILUSTRACIÓN.**ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

De acuerdo con Gérard Genette, el concepto de “transposición” refiere a las variaciones de géneros en el horizonte amplio de la literatura y de los discursos verbales (véase Genette 1989). Transponer es partir

Verstegen. Richard (1587), *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis* (Amberes: Apud A. Huberti).

Vespucchi. Amerigo (1985), *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, (Madrid: Akal).

Webb. Ruth (1999), “Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15:1: 7-18.

Wilson. Bronwen (2003), “Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 19:1-2: 38-58.

- Gruzinski**, Serge (2000), *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós).
- Harriot**, Thomas (1588), *A briefe and true report of the new found land of Virginia, directed to the investors, farmers and well wishers of the project of colonizing and planting there* (Londres: [s. n.]).
- Hartog**, François (2003), *El espejo de Heródoto* (Buenos Aires: FCE).
- Hefferman**, James A. W. (1991), "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22, 2: 297-316.
- Hermogenes** (1923), *Progymnasmatia* (Leipzig: Rabe).
- Klor de Alva**, J. Jorge, et al. (eds.) (1988), *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico* (Albany: Institute for Mesoamerican Studies).
- Krieger**, Murray (1967), "The ekphrastic principle and the still moment of poetry, or the Laocoon revised", en *The play and place of criticism* (Baltimore: Johns Hopkins).
- ____ (1992), *Ekphrasis. The illusion of the natural sign* (Baltimore: Johns Hopkins).
- Las Casas**, Bartolomé (1993), *La destrucción de las Indias*, intro. de Alain Milhou, análisis iconográfico de Jean Paul Duvion (París: Chandeigne).
- Lessing**, Gotthold Ephraim (1994 [1793]), *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Stuttgart: Reclam).
- Lestringant**, Frank (1994), *Le cannibal. Grandeur et décadence* (París: Perrin).
- Liz**, James, y **Webb**, Ruth (1991), "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium", *Art History*, 14.1: 1-17.
- Longinus** (*De sub.*), *On the sublime* (Londres: S. Cornish and Co., 1841).
- Magaloni Kerpel**, Diana (2014), *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex* (Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program).
- Mandeville**, John of (1983), *The Travels of Sir John Mandeville*, tr. C.W.R.D. Moseley (Harmondsworth: Penguin Books).
- Michel**, Christian (1993), *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières* (Roma: École Française de Rome).
- Mitchell**, Thomas W. J. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, (Chicago: University of Chicago Press).
- Montaigne**, Michel de (1931), *Essais* (París: Éditions Fernand Roches).
- Muthu**, Sankar (2003), *Enlightenment against Empire* (Princeton: Princeton University Press).
- Myers**, Kathleen A. (1990), "History, Truth and Dialogue: Fernández de Oviedo's Historia general y natural de las Indias (Bk XXXIII, Ch LIV)", *Hispania*, 73, 3: 616-625.

- Pagden**, Anthony (1991), "Ius et Factum: Text and Experience in the Writings of Bartolomé de Las Casas", *Representations*, 33: 147-162.
- Palencia-Roth**, Michael (1985), "Cannibalism and the New Man of Latin America in the 15th and 16th-century European Imagination", en *Comparative Civilizations Review*, 12: 1-27.
- Panofsky**, Erwin (1979), *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (Milán: Feltrinelli).
- Parshall**, Peter (1993), "Imago contrafacta, Images and Facts in the Northern Renaissance", *Art History*, 16: 554-579.
- Quintiliano** (*IO*), *Institutio oratoria* (Cambridge MA: Loeb Classics, 1920-1922).
- Raleigh**, Walter (1596), *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautifull Empire of Guiana* (Nürenberg: [s. n.]).
- Raynal**, Guillaume-Thomas (1780), *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (Ginebra: Genève Pellet).
- Ripa**, Cesare (1987 [1612]), *Iconologia* (Madrid: Akal).
- Robertson**, Donald (1959), *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan School* (New Haven: Yale University Press).
- Sanz Hermida**, José María, y **Armand**, Ana M. (1993), "La alegoría en geografía. Estudio iconológico de los frontispicios de los atlas holandeses de los siglos XVI y XVII", en (AA. VV. 1993: 771-777).
- Schwaller**, John Frederick, (ed.) (2003), *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún* (Berkeley: Academy of American Franciscan History).
- Shriley**, Rodney (2009), *Courtiers and Cannibals. Angels and Amazons. The art of the decorative cartographic title page* (Leiden: Brill).
- Singleton**, Charles S. (ed.) (1969), *Interpretation, Theory and Practice*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).
- Slater**, John (2007), "History as an Ekphrastic Genre in Early Modern Spain", *MLN*, 122, 2: 217-232.
- Staden**, Hans (1983 [1557]), *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y canibales* (Barcelona: Argos Vergara).
- Steimberg**, Oscar (2003), "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediación de relatos y géneros", *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, 1-2: 4.
- Swan**, Claudia (1995), "Ad vivum, naer het leven from the life: defining a mode of representation", *Word and Image*, 11, : 353-372.
- Vasari**, Giorgio (1880), *Le vite*, Milanese (ed.) (Firencia: Sansoni).

de una obra creada como objeto estético dentro de un género delimitado y rehacerla dentro de los límites de otro género; por ejemplo, convertir el fragmento de un poema épico en una pieza lírica o dramática. Sin embargo, como ha propuesto Oscar Steimberg, podría extenderse el término a un campo más amplio y dar cuenta así de las variaciones entre literatura y cine, literatura y pintura, literatura y música en los dos sentidos posibles de una transferencia (Steimberg 2003). Llamamos, entonces, "ilustración" a la operación por la cual se pasa de la literatura a la pintura o al dibujo, y "écfasis" al recorrido inverso, es decir, de la pintura a la poesía.

Cualquier experimento de ese tipo supone, por cierto, desafíos importantes, que derivan en primer lugar de una suerte de fractura insuperable entre representaciones visuales y textuales (Cadoni y Ficheira 2011). Es por ello que Michel Foucault llamó la atención acerca de la irreductibilidad entre la imagen y la palabra, no porque la palabra sea imperfecta frente a lo visible (o a la inversa), sino porque la traducción de una a la otra constituye una "tarea infinita" (Foucault 1966: 19). Por cierto, el lenguaje puede describir y las imágenes pueden usarse como medio para transmitir expresiones verbales complejas, pero hay diferencias importantes entre medios visuales y verbales, que comprenden tanto los tipos de signos cuanto las formas, los materiales de la representación y las tradiciones encarnadas por cada uno de ellos. En cualquier caso, pese a que intentar poner en diálogo textos e imágenes es imprescindible para cualquier trabajo histórico, la polisemia de los productos de la palabra nunca alcanza el espectro de las representaciones visuales (Burucúa y Malosetti Costa 2012). La imagen no puede transmitir sentidos unívocos con la misma precisión de la palabra, y ésta es incapaz de dar cuenta de las dimensiones materiales, delimitables y palpables de las imágenes.¹ Dicho eso, la

¹ "It is in the nature of things that images need much more of a context to be unam-

aventura de la transposición se ha emprendido de manera repetida. A pesar de las diferencias en las prácticas de la écfasis desde el mundo antiguo hasta la posmodernidad (en un caso se celebraría la habilidad que el artista tiene para producir verosimilitud, en el otro se cuestionaría el concepto mismo de verosimilitud), la literatura ecfástica revelarían una respuesta narrativa al estatismo de la pintura (Hefferman 1991; acerca de las diferencias entre écfasis antigua y moderna, véase Webb 1999). Del mismo modo, la ilustración dotaría al hecho narrado de una dimensión espacial y material inaccesible sin el empleo del mecanismo. Para Lessing, se recordará, "la sucesión del tiempo es el dominio del poeta, tal como el espacio es el del pintor" (Lessing 1793: cap. XVIII).

Esa oposición es también una entre representación simbólica e icónica, entre signos convencionales y naturales, entre modos temporales y espaciales, entre medios visuales y auráticos. Es por ello que, desde sus orígenes antiguos, las características más apreciadas en la écfasis eran la claridad y la intensidad de la descripción: la posibilidad de que el carácter vívido del relato alcanzase extremos tales que la transposición pareciera finalmente efectiva.² Al buscar que el lector se convierta en espectador, el recurso se transforma en una suerte de

ambiguous than do statements. Language can form propositions, pictures cannot. It seems strange to me how little this obvious fact has been stressed in the methodology of art history.... The means of visual art cannot match the statement function of language. Art can present and juxtapose images, even relatively unambiguous images, but it cannot specify their relationship" (Gombrich 1969: 97).

² "The ekphrasis aims to present the same subject as the painting, in an equally vivid way, and the speaker often underlines this by claiming to rival the painting". (Liz y Webb 1991: 8). De acuerdo con Elio Teón, en su *progymnasmatia*, "La écfasis es un discurso descriptivo que trae las cosas mostradas, vivamente (*enarges*), ante los ojos". Cit. en Goldhill (2007). Quintiliano, por su parte, usa la noción de *phantasia*, "impresión", para insistir en que, mediante la *enargeia* de la prosa ecfástica, el orador puede alcanzar las emociones más profundas del auditorio (*IO* 6.2: 29-30).

educación de la mirada, que se vuelve un proceso intelectual. Igualmente, ambos tipos de transposición nos amenazan con una sobrecarga de información, una exigencia excesiva tanto para nuestros conocimientos cuanto para nuestra capacidad de atención (Fraistat y Bergmann Loizeaux 2006).

Sin embargo, y quizás justamente por esas tensiones en la relación entre imagen y palabra, la transposición es capaz de invertir algunos de los sentidos de sus producciones, de recuperar otros, perdidos u ocultos en la obra transpuesta, y de introducir cambios, apartamientos o nuevas claves generales de lectura y observación. Por ejemplo, la éfrasis, en tanto figura retórica, es capaz de crear al mismo tiempo una suerte de inmediatez, pues apela explícitamente a nuestro sentido de la vista, y de producir distancia temporal y espacial, en tanto provee una pausa, generalmente contemplativa, en la sucesión narrativa de los hechos, y no describe directamente la vida, sino el arte que la representa. Al mismo tiempo, el carácter vívido de la narración efrástica puede llevar a que el espectador se identifique con el poeta que describe la imagen, más que con un espectador ubicado, de manera ideal, frente a una representación visual: en ese caso, se produciría un “colapso de la distancia entre sujeto y objeto que es, de hecho, una subjetivación de la experiencia” (Krieger 1992: 94).

En las últimas décadas, estas formas de transposición, particularmente la éfrasis, han recibido bastante atención por parte de la teoría y la historiografía. Para W. J. T. Mitchell, por ejemplo, el mecanismo compone una suerte de triángulo entre el sujeto que produce la representación, el objeto visto y la audiencia, lo que expone la estructura social de la representación como un vínculo de poder, conocimiento y deseo (Mitchell 1994: 164 y ss.). De acuerdo con su análisis, la tarea de transformar el espacio de la imagen en el movimiento y la acción del texto (Krieger 1967) suele caracterizarse por tres momen-

tos sucesivos. En el primero, predomina la conciencia de la imposibilidad de la tarea: una descripción verbal no puede hacer presente un objeto como puede hacerlo una representación visual. Luego, en una instancia esperanzada, la imposibilidad se domina con metáforas e imaginación. El objetivo central de la esperanza efrástica es la superación de la alteridad, porque los textos encuentran sus “otros” semióticos, las representaciones visuales. El último momento se caracteriza por el temor, en tanto el éxito del dispositivo podría o bien arruinar su magia, o bien volverlo peligroso, puesto que llevaría a la idolatría o al fetichismo. Es por ello que Longinus pensaba que la *enargeia* podía no solamente persuadir al auditorio, sino también esclavizarlo: ese es, al mismo tiempo, su poder y el peligro que encierra (*De sub.* 15.9).

Ahora bien, en la antigüedad clásica se entendía la *éfrasis* como cualquier descripción verbal vívida, fuera de representaciones visuales o de lugares, edificios, personas e incluso hechos.³ Igualmente, podría pensarse que un paisaje es una ilustración del mundo natural o que un retrato ilustra a una o varias personas. En ese sentido amplio, en tanto los lectores de la modernidad temprana demandaban, de manera creciente, “pruebas legítimas” de lo narrado en las historias, los autores, tanto en Europa como en el mundo de ultramar, buscaron nuevos modos de que sus narraciones fueran confiables. Para ello, tendieron a reducir el peso de su autoridad personal y a incluir el testimonio de testigos presenciales y relatos de primera mano, pero también a utilizar descripciones visuales extensas y ricas, cargadas de elocuencia, que según ellos mismos parecían “como pintadas” y, por ello, se convertían en “evidencia” (Slater 2007). Rolena Adorno ha explicado la importancia de estas estrategias para la escritura de la

³ Hermogenes habla de “personas, acciones, tiempos, lugares, estaciones y muchas otras cosas” (1923: 22-3). Al respecto, véanse Francis (2009) y D’Angelo (1998).

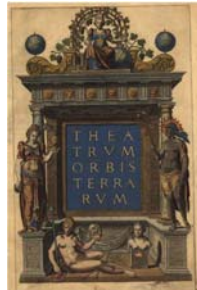
BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.** (1993), *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte de Cáceres, 1990* (Mérida: Editora Regional de Extremadura).
- Adorno**, Rolena (1988), “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28: 55-68.
- ____ (1990), “The Depiction of Self and Other in Colonial Peru”, *Art Journal*, 49, 2: 110-118.
- ____ (1991), “The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca’s *Naufragios*”, *Representations*, 33: 163-199.
- ____ (1992), “The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History”, *The William and Mary Quarterly*, 49, 2: 210-228.
- Barbero Richart**, Manuel (1997), “Códices Etnográficos: El Códice Florentino”, *EHSEA*, 14: 349-379.
- Barthes**, Roland (1968), “L’effet de reel”, *Communications*, 11, 1: 84-89.
- Bry**, Teodoro de (2003), *América (1590-1634)* (Madrid: Siruela).
- Budick**, Sanford, e **Iser**, Wolfgang (eds.) (1996), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between* (Stanford: Stanford University Press).
- Burucúa**, José Emilio y **Malosetti Costa**, Laura (2012), “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales”, *Concreta*, 00, disponible online en <http://editorialconcreta.org/Una-palabra-equivale-a-mil>, consultado el 14 de mayo de 2016.
- Cadoni**, Alessandro y **Fichera**, Gabriele (2011), “L’ekphrasis oltre l’ekphrasis: due ragionamenti. Sul saggismo di Roberto Longhi”, *Mantichora*, 1: 118-128.
- Céard**, Jean (1977), *La nature et les prodiges* (Ginebra: Droz).
- Cleza de León**, Pedro (1553), *Parte Primera de la crónica del Perú* (Sevilla: Martín de Montedoca).
- Colin**, Susi (1988), *Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert* (Ildstein: Schulz-Kirchner).
- Crashaw**, William (1610-1613), *A Sermon Preached before Lord LA Warre, Lord Governour and Captain General of Virginea y Good Newes from Virginia* (Londres).
- Cummins**, T. (1995), “From lies to truth: colonial ekphrasis and the art of cross cultural translation”, en Farago (1995: 152-174).
- Cunningham**, Valentine (2007), “Why Ekphrasis?”, *Classical Philology*, 102, 1: 57-71.

- D’Angelo**, Frank J. (1998), “The Rhetoric of Ekphrasis”, *JAC*, 18, 3: 439-447.
- Davies**, Surekha (2016), *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Dobie**, Madeleine (2010), *Trading places: colonization and slavery in eighteenth century French culture* (Ithaca: Cornell University Press).
- Elsner**, Jas y **Rubiés**, Joan Pau (eds.) (1999), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel* (Londres: Reaktion Books).
- Elliott**, John H. (2003), “De Bry y la imagen europea de América”, en Bry (2003: 7-13).
- Farago**, Claire J. (ed.) (1995), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650* (New Haven y Londres: Yale University Press).
- Fernández Navarrete**, Martín (1842-95), *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid: Impr. de la viuda de Calero).
- Foucault**, Michel (1968 [1966]), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Fraistat**, Neil, y **Bergmann Loizeaux**, Elizabeth (2006), “The Impossibility of Visual Textuality”, *Text*, 16: 243-248.
- Francis**, James A. (2009), “Metal Maidens, Achilles’ Shield, and Pandora: The Beginnings of Ekphrasis”, *The American Journal of Philology*, 130, 1: 1-23.
- Gabrieloni**, Ana Lia (2008), “Éfrasis”, *Eadem Utraque Europa*, 6: 83-107.
- Gaudio**, Michael (2008), *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*, (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Genette**, Gérard (1989), *Palimpsestos* (Madrid: Taurus).
- Gil**, Juan (1989), *Mitos y utopías del descubrimiento*, I. Colón y su tiempo (Madrid: Alianza Universidad).
- Ginzburg**, Carlo (1998), “Ekphrasis and quotation”, *Tijdschrift voor Filosofie*, 50, 1: 3-19.
- Goldhill**, Simon (2007), “What Is Ekphrasis For?”, *Classical Philology*, 102, 1: 1-19.
- Gombrich**, Ernst (1969), “The Evidence of Images”, en Singleton (1969: 35-68).
- Grafton**, Anthony (1995), *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery* (Cambridge: Harvard University Press).
- Greenblatt**, Stephen (1991), *Marvelous Possessions* (Chicago: University of Chicago Press).
- Greve**, Anna (2004), *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry* (Colonia-Weimar-Viena: Böhlau).



24. Descubrimiento de América, grabado de Theodore Galle, ca. 1619

25. Portada del *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, 157026. Ilustración alegórica de América, en la *Iconología* de Cesare Ripa, 1593

historia de la conquista y colonización de América (Adorno 1992 y Myers 1990). Tanto respecto de estos asuntos cuanto en relación con el mundo natural, la definición de imágenes como *contrafacta* y hechas *ad vivum* certificaba que las representaciones habían sido elaboradas en presencia del objeto retratado, como garantía de fidelidad y exactitud, aunque en ocasiones eso encubriera procesos más complejos y sintéticos (Parshall 1993 y Swan 1995). La *enargeia* característica de la écfrasis era, igualmente, concebida como una forma de producir conocimiento confiable, de modo que narración, descripción vívida y verdad se entrelazaban en una secuencia tan aceptada como más tardíamente sería la cadena hecho - evidencia - narración veraz (Ginzburg 1988).

Sin embargo, la intención de este texto no es estudiar esas operaciones entendidas en sentido amplio, sino que, en consonancia con las ideas imperantes en la modernidad temprana y con parte de la bibliografía crítica al respecto, abordaré ambas formas de transposición de manera más bien restringida. En consecuencia, buscaré analizar casos en los que la écfrasis se exprese exclusivamente como la representación verbal de una representación visual, distinguiéndola en consecuencia de las descripciones verbales de la naturaleza, las creaciones humanas, las personas o el ocurrir de los hechos (Hefferman 1991). Igualmente, adoptaré una definición restringida de ilustración, como representación gráfica estrictamente referida a una narración determinada. Mediante un abordaje de estos dispositivos en relación con la representación de la alteridad, tal vez pueda comprobarse que la ambivalencia formal de tales mecanismos se ve acentuada por el hecho de que se aplican a textos e imágenes referidos a personas y circunstancias que despertaban, en autores, artistas, espectadores y lectores, reacciones también ambivalentes: curiosidad, expectativa, temor, interés, atracción, codicia, orgullo y duda de las propias capacidades y logros. Así, pretendo contribuir a profundizar una línea de

análisis propuesta por Thomas Cummins, quien hace algunos años sostuvo que las imágenes habían desempeñado un papel importante en las traducciones culturales y en la evangelización del Nuevo Mundo conquistado por los europeos, pero también en los procesos de construcción etnográfica (Cummins 1995).

2. ILUSTRACIÓN Y ÉCFRASIS DE LOS "BÁRBAROS DEL NUEVO MUNDO"

2.a. Ilustración

Sabemos que los primeros europeos que viajaron al Nuevo Mundo aplicaron sobre él, con el objeto de controlar las ansiedades que producía, modelos levemente adaptados que provenían de la tradición medieval y clásica, recuperada esta última por el humanismo renacentista. La carta de Amerigo Vesputcio a Pier Francesco de Medici confirma esta hipótesis. Si, como es bien sabido, se trata del primer reconocimiento de la novedad que las tierras halladas hacia el oeste significaban para los europeos, Amerigo destacaba la "gentil disposición y bella estatura" de los americanos, también su desnudez, y utilizaba la caracterización de "bárbaros" para referirse a ellos, por cuanto podían comportarse entre sí de manera belicosa y cruel, incluso "diabólica". Una de sus "costumbres bárbaras" era la antropofagia, práctica que Vesputcio describía como característica del indio americano: dice haber visto a un padre comerse a sus hijos y a su esposa, y haber visitado "casas en las que había carne humana salada y colgada de las vigas como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo" (Vespucci 1985: 62).⁴ Lo interesante de este caso es que el relato

⁴ También Colón había sugerido que los belicosos caribes eran "comedores de carne humana". Medio siglo después, Hans Staden (1983) vio a los indios comer asado al portugués Jorge Ferreira, cuya carne guardaban en una cesta. Respecto del caniba-

de Vespucio serviría de base a una de las primeras imágenes grabadas de indios americanos, producida en 1505 en Augsburgo por Johann Froschauer (figura 1). Se trata, en efecto, de la primera ilustración de la carta de Américo, y puede pensársela igualmente como un retrato familiar tan idealizado como inexacto. Los indios aparecen como bárbaros heroicos y salvajes. Los hombres de la derecha, admirables y orgullosos junto a sus armas, están acompañados de mujeres y niños. En el centro, la cabeza, la pierna y el brazo de un hombre se asan sobre el fuego. A la izquierda, una de las mujeres, sacia su hambre con un brazo. En el fondo, las carabelas europeas están ya a pocos metros de la costa. La didascalia, que glosa el *Mundus Novus* vespuciano, combina repulsión, atracción y temor por esta nueva sociedad: a la desnudez, la propiedad común y el canibalismo se suman la longevidad, el incesto y la anarquía.⁵ Muchas de estas características se repetirán en textos y grabados sobre América, descriptivos y alegóricos, durante el siglo siguiente.⁶

Cincuenta años después, la ilustración seguía siendo una técnica fundamental para la representación de América y sus habitantes, pero también de la acción de los europeos en ese continente. En 1553, se publicó la *Parte primera de la chronica del Peru*, de Pedro de Cieza

lismo, pueden consultarse con provecho Palencia-Roth (1985) y Frank Lestringant (1994).

⁵ “La gente está desnuda, es bella, de piel oscura, con cuerpos de buena forma, sus cabezas, cuellos, brazos, partes pudendas, pies de hombres y mujeres están cubiertos de plumas. Los hombres también tienen piedras preciosas en sus caras y pechos. Ninguno posee nada, todas las cosas se mantienen en común. Y los hombres tienen como esposas a quienes desean, sean madres, hermanas o amigas, no hacen por eso ninguna distinción. También pelean entre ellos. Y se comen los unos a los otros, y cuegan la carne humana de los muertos para ahumarla. Llegan a vivir ciento cincuenta años. Y no tienen ningún gobierno”.

⁶ El argumento podría extenderse a una comparación con el uso del dispositivo respectivo de “otros otros”. Acerca de los turcos, véase, por ejemplo, Wilson (2003).

de León, que incluía una larga serie de ilustraciones de los Andes, producidas tras la invasión del Perú por Francisco Pizarro y sus hombres. Muchas de las imágenes parecen haber sido producidas a partir de las instrucciones del autor y algunas de ellas se repiten a lo largo de la obra. Los vínculos entre los indios y el demonio aparecen en más de una ocasión. El capítulo 15, que trata “de las costumbres de los indios de esta tierra”, se abre con una representación de los nativos conversando con el diablo. Unas páginas más adelante, leemos que

cuando tienen necesidad de agua o de sol para cultivar sus tierras, piden, según dicen los mismos indios naturales, ayuda a estos sus dioses. Hablan con el demonio lo que para aquella religión están señalados, y son grandes agoreros y hechiceros: miran en prodigios y señales y guardan supersticiones, las que el demonio les manda. (Cieza de León 1553: cap. XV)

Luego, al inicio del capítulo XIX, que trata “de los ritos y sacrificios que estos indios tienen, y cuán grandes carnívoros son de comer carne humana”, una imagen ilustra el relato de un indio en el acto de desmembrar un cuerpo muerto ante una estatua en honor al demonio:

De lo alto del tablado ataban a los indios que tomaban en la guerra por los hombros y dejábanlos colgados, y a algunos de ellos les sacaban los corazones y los ofrecían a sus dioses o al demonio, a honra de quien le hacían aquellos sacrificios, y luego, sin tardar mucho, comían los cuerpos de los que mataban. (Cieza de León 1553: cap. XIX)

Una fe de erratas se ocupa de destacar lo que el autor considera un error en estas ilustraciones: los indios debían haber sido representados desnudos y no vestidos. La imagen de la conversación entre los



21. Ilustraciones de dioses mexicanos en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, compilada por Bernardino de Sahagún, 1529



22. Representación de las atrocidades de los protestantes contra los católicos, en *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, de Richard Verstegen, 1587



23. *Tributo al César*, Andrea del Sarto, 1521. Villa medicea de Poggio a Caiano, Prato



19. Viñetas de los pueblos monstruosos, *Crónica universal* de Hartmann Schedel, 1493



20. Blemias ilustrados en la portada de *The Discoverie of the Large, Rich, and Beautifull Empire of Guiana*, de Walter Raleigh, 1596

indios y el demonio reaparece en otras ocasiones, entre ellas cuando Cieza describe las prácticas sodomitas de los habitantes de los Andes. Pero las ilustraciones no se limitan a estos aspectos idolátricos, barbáricos y atemorizantes de los indios. Las imágenes, muchas veces reiteradas, insisten también en la “magnificencia de los palacios”, la belleza de los templos, la fertilidad de los campos e incluso hacen lugar a un indio y un europeo presentando la ciudad de Cuzco. Identidad y alteridad se reúnen en una suerte de espejo invertido a la hora de exhibir la traza urbana ante los ojos de los lectores europeos (figuras 2-5). Como bien sostiene Rolena Adorno, estas ilustraciones sensacionales estaban destinadas a producir efectos de interés y fascinación en los lectores de la obra (Adorno 1990).⁷ Pese a ello, Cieza confiaba en presentar una imagen balanceada de las sociedades americanas, admiraba a los incas y se mostraba confiado de la posibilidad de convertirlos al cristianismo.

Por supuesto, otro hito crucial de la historia de las representaciones de la conquista española de América aparece con la obra del padre Bartolomé de Las Casas, donde se destacan la defensa de los derechos de los indígenas y la denuncia de las crueldades de los europeos. El obispo de Chiapas comenzó a preparar su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* a inicios de la década de 1540, como parte de su contribución al debate sobre las Leyes Nuevas. La obra se publicó por primera vez en español en Sevilla en 1552 y se reeditó en más de 60 ocasiones en media docena de idiomas europeos. Entre esas publicaciones se destaca la primera edición en latín, aparecida en

⁷ Este trabajo pionero de Adorno indica correctamente el predominio de la comunicación entre los habitantes de los Andes y satanás en las ilustraciones de la obra de Cieza de León (la figura se repite ocho veces). Sin embargo, no es cierto que “todas las imágenes pictóricas que muestran individuos identificados como andinos los muestran en el acto de comunicarse con el diablo, comprometidos en actos de sacrificio humano, sodomía o adoración pagana” (Adorno 1990: 110).

Frankfurt gracias a Theodore de Bry, en 1598 –fue también la primera en incluir ilustraciones, grabados que fueron reimprimos más de quince veces–.⁸ El escrito de Las Casas amplifica la imagen del “buen salvaje”, que estaba presente ya en las referencias a los lucayos de las *Cartas* de Cristóbal Colón. En la *Brevísima*, los indios eran retratados como corderos inocentes, pues el objetivo del autor era probar que los españoles habían traicionado la palabra evangélica y eran responsables de la agresión (Las Casas 1993: 52). Asimismo, y como ha destacado Anthony Pagden (1991), Las Casas se reivindica a sí mismo como testigo presencial e insiste en que esa condición legítima sus opiniones. De acuerdo con Anna Greve, el sesgo antihispánico y anticatólico predomina en la edición ilustrada de la *Brevísima* que la firma De Bry editó en 1598 (Greve 2004: 211-225). El libro es abiertamente anticatólico y antiespañol; sus 17 láminas, diseñadas por Jodocus van Winghe y grabadas por Theodore De Bry en persona, reproducen en el contexto americano las imágenes surgidas de las guerras de religión en Europa: estas representaciones se convirtieron en el documento visual definitivo de la crueldad española en América y fueron importantes para la difusión icónica de la condena lascasiana de la colonización española. Las representaciones se concentran en los episodios más violentos de la crueldad española y funcionan como una suerte de soporte visual del discurso de Las Casas; enfatizan la tortura y la esclavitud y de ese modo contribuyen a la difusión noreuropea de la leyenda negra. En casi todos los casos, los perpetradores son representados de mayor tamaño que las víctimas, al tiempo que la desnudez o semidesnudez de éstas enfatiza tanto su total indefensión como la desigualdad de poder entre ellas y los victimarios. Por su parte, el propio grabador parece reafirmar la intención lascasiana de presentarse como testigo, ya que en todas las representaciones incluidas en la obra el autor de los grabados se sitúa en la posi-

⁸ Los datos de las ediciones fueron tomados de Las Casas 1993: 64.

ción de dar testimonio de lo ocurrido y transforma a quienes observan las imágenes en espectadores ellos mismos. No hay testigos dentro de los grabados, el ojo de Las Casas es el de De Bry y, gracias al artificio de la representación, también es el del lector-observador (figuras 6-7).

La labor de la casa De Bry en la difusión de noticias americanas a partir de la edición y la ilustración no se limita, por supuesto, al texto lascasiano y los grabados que lo acompañaron. La excepcional serie de relatos de viaje, conocida en su conjunto con el título de *América*, proveía una suerte de crónica pictórica del Nuevo Mundo y sus habitantes, con su flora, su fauna y sus poblaciones diversas, así como la historia de las cambiantes relaciones entre los conquistadores y los amerindios y entre los invasores mismos. En palabras de John Elliott, “la América de los europeos de los siglos XVII y XVIII fue la de De Bry” (Elliott 2003: 7). Hay en los grabados de *América* una aproximación etnográfica a un mundo nuevo. La serie se inició en 1590, con la publicación de *A briefe and true report of the new found land of Virginia*, el relato que Thomas Harriot produjo de la expedición inglesa a Virginia, acompañado por grabados que se basaban en las acuarelas de John White, un miembro de esa primera tripulación. Las ilustraciones del texto de Harriot incluían cinco imágenes, también basadas en acuarelas de John White, que mostraban a los primitivos pictos y británicos como salvajes semejantes a los americanos: en un ejercicio de antropología comparada, esas representaciones buscaban “mostrar cómo los habitantes de Gran Bretaña habían sido en tiempos pasados tan salvajes como los de Virginia” (figuras 8-11) (Harriot 1588: 75). La idea predominaría entre los colonos ingleses durante décadas. En 1613, William Crashawe podía sostener que los miembros de la Compañía de Virginia iban al Nuevo Mundo a extender el reino de Dios pero, sobre todo, que “la conversión de las almas llegará luego de convertir a los nativos en hombres civilizados”, lo que es posible

por cuanto “los ingleses fuimos alguna vez como los indios, nuestros hermanos” (Crashawe 1610-1613). En cualquier caso, la insistencia de los grabados de *América* en la costumbre de los pictos de cazar cabezas, en su desnudez y en su primitivismo sustenta la idea de que el salvajismo era comparable con el de los americanos. Hay también en esos grabados una valoración positiva de algunas características de los bárbaros del propio pasado. La dignidad de los pictos en las imágenes de White modera las connotaciones negativas del término salvaje. De acuerdo con Michael Gaudio, uno de los objetivos de De Bry era decodificar al salvaje, traducir la otredad de un cuerpo del Nuevo Mundo al sistema de símbolos europeos, lo que constituye la construcción de un *uno* civilizado mediante la producción de un *otro* salvaje (Gaudio 2008: 12). Esa actitud comparativa y mixta implicaba también una reconsideración del propio pasado bárbaro europeo y de las formas de representarlo en textos y en imágenes. La construcción de ese *uno* civilizado no limitaba el *otro* salvaje al *otro* americano, sino que explícitamente lo vinculaba con un *otro* propio, procedente del pasado: el bárbaro europeo. Las semejanzas entre los bárbaros del pasado europeo y los del presente americano incluían, además de la violencia con que trataban a sus enemigos, la costumbre de tatuar sus cuerpos, el que ambos vivían en carpas, cubrían su desnudez, si acaso lo hacían, con pieles de animales, ignoraban los principios básicos de la religión verdadera y la agricultura, y ni siquiera conocían del todo bien el valor del oro.

También en el siglo XVII encontramos buenos ejemplos del dispositivo al que nos referimos, incluso en forma manuscrita. Entre 1610 y 1614, Guamán Poma de Ayala, compiló su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, la que luego envió al rey Felipe III. Su objetivo principal era el trazar paralelos entre la dinastía de los Habsburgo y los incas, por cuanto ambos habrían hecho grandes contribuciones al mejoramiento de sus sociedades. Esas historias paralelas deberían unirle,



17. Escena de comercio de esclavos, ilustrada en el frontispicio del tomo III de la *Histoire des Deux Indes*, de Raynal, 1780



18. Ilustración de cinocéfalos en el libro de viajes de Mandeville, edición de 1484



12. Representación de los incas en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614



13-15. Ilustraciones de las edades del mundo andino anteriores al reinado de los incas, en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614



16. Representación de los reyes incas y sus mujeres, en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, 1610-1614

tras la adopción del cristianismo por los habitantes de los Andes, en el marco de una autonomía política americana bajo la protección de los españoles. La particularidad del texto y las imágenes de la obra de Guamán Poma es que nos ofrecen representaciones de los indios como señal de identidad, mientras que los europeos aparecen como otros. Frente a textos e imágenes que representaban a los nativos de América como idólatras bárbaros, Guamán Poma buscó defender su humanidad e, incluso, exhibirlos como descendientes directos de Adán y Eva, que aparecen dibujados como campesinos de los Andes en una vista que adapta e incorpora la tradición iconográfica cristiana (figura 12). El texto ilustrado por esa imagen afirma que los indios seguían las costumbres de Adán y Eva en sus vestidos y ocupaciones. Más aún, en el intento de contradecir la descripción europea de los americanos como salvajes, Guamán Poma defiende la idea de que el mundo andino recorrió cuatro etapas históricas anteriores al reinado de los incas (figuras 13-15). Según Rolena Adorno, la insistencia del autor en ilustrar esos pasajes con figuras humanas vestidas y no desnudas reafirma el argumento (Adorno 1990: 110-8). Lo mismo puede decirse de los atributos de poder y majestad que caracterizan a las representaciones de los reyes incas y sus mujeres (figura 16).

Permitásemos un solo ejemplo del procedimiento durante la Ilustración. Sabemos bien que la historiografía ilustrada de las etapas o estadios era eurocéntrica, en tanto daba por sentado que el sistema social y político alcanzado por algunos países después del oscuro milenio medieval (tan cristiano cuanto bárbaro) constituía la consolidación de las costumbres más avanzadas a las que la humanidad podía aspirar: el mundo de la razón y las costumbres civilizadas. Es posible que las formulaciones más sistemáticas de este esquema de desarrollo humano fuesen formuladas por historiadores y filósofos escoceses. Cada etapa de la historia de la sociedad podía para ellos distinguirse de acuerdo con su modo de subsistencia, que a su turno

determinaba el carácter de las ideas sociales e instituciones. Una vez que las etapas se ordenaban de manera jerárquica (caza y recolección, pastoreo, agricultura, comercio), todo pueblo pasaría hipotéticamente por cada una de ellas para alcanzar, sólo en el último estadio, el florecimiento completo de las artes y las ciencias. Era esa la época en la que se encontraba la sociedad europea del siglo XVIII. La teoría implica un intento de articular pasado y presente en la larga duración y de asignarle un sentido, así como una causalidad, a esa articulación. Los ejemplos más célebres al respecto son el *Essay on the History of Civil Society*, de 1767, de Adam Ferguson, la *History of America* de William Robertson, de 1777, las *Lectures on Jurisprudence* de Adam Smith, el *Discurso preliminar* de Diderot y el *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* de Condorcet, entre tantos otros.

En ese marco, el anti-imperialismo ilustrado de Raynal, y particularmente de Diderot, en la *Histoire des deux Indes* implica un conjunto de anomalías y apartamientos importantes. La tesis principal de esta obra colectiva es que la historia de los imperios comerciales modernos es la de la expropiación y el monopolio, que amenaza a la sociedad europea con una corrupción irrecuperable. La obra coincide con la narrativa ilustrada en que el “comercio” es probablemente la única fuerza capaz de producir felicidad.⁹ Pero su relato impone a los autores la pregunta de si no es igualmente responsable de la creación de infelicidad, esto es, hasta qué punto la indudable transformación de la historia mundial, que tendió a unificarla en una sola, tras la expan-

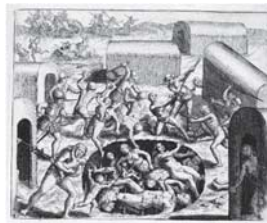
⁹ “C'est-la enfin que, voyant à mes pieds ces belles contrées où fleurissent les sciences et les arts et que les ténèbres de la barbarie avoient si long-temps occupées, je me suis demandé: qui est-ce qui a creusé ces canaux? Qui est-ce qui a desséché ces plaines? Qui est-ce qui a fondé ces villes? Qui est-ce qui a rassemblé, vêtu, civilisé ces peuples? Et qu'alors toutes les voix des hommes éclairés qui sont parmi elles m'ont répondu: c'est le commerce, c'est le commerce” (Raynal 1780: I, 3).

sión europea y el contacto entre salvajes y civilizados, ha sido beneficiosa o perjudicial para la humanidad.¹⁰ Es aquí donde, según Sankar Muthu, aparece la verdadera particularidad de la *Histoire*. Raynal y los suyos conocían bien la impugnación *rousseauiana* de las costumbres, instituciones y desigualdades europeas y, en consecuencia, se abstendían de proponerlas como modelos universales. Pero iban más allá de ello, en tanto se negaban a clasificar a los pueblos salvajes como hombres naturales, carentes de todo artificio. Para Muthu, quien considera al anti-imperialismo ilustrado una anomalía, Diderot pensaba que las artes son constitutivas de las creencias e instituciones humanas, son distintas en sociedades diversas y, en muchos sentidos, inconmensurables (Muthu 2003: 8). No se trata de que no puedan juzgarse aspectos de los distintos pueblos del globo como mejores o peores (Raynal y Diderot rechazan el ser partidarios del estado salvaje como superior al civilizado) sino de que las sociedades humanas son tan complejas que difícilmente pueda establecerse una jerarquía de conjunto. En consecuencia, los pueblos de todo el orbe, incluso los nómades y salvajes, pertenecían a sociedades tan artificiales como las europeas, aunque artificiales de un modo distinto, por lo que no podían ser consideradas superiores o inferiores, y hacerlo evidencia más los “prejuicios” de los conquistadores que las realidades de los conquistados (véase, por ejemplo, sobre Tlaxcala, Raynal 1780: VI, 9). El anti-imperialismo de la obra colectiva de Raynal no solamente de-

¹⁰ “Alors a commencé une révolution dans le commerce, dans la puissance des nations, dans les moeurs, l’industrie et le gouvernement de tous les peuples. C’est a ce moment que les hommes des contrées plus éloignées se sont rapprochés par de nouveaux rapports et de nouveaux besoins . [...] Par-tout les hommes ont fait un échange mutuel de leurs opinions, de leurs usages, de leurs maladies, de leurs remèdes, de leurs vertus et de leurs vices. Tout est changé, et doit changer encore. Mais les révolutions passées et celles qui doivent suivre, ont-elles été, seront-elles utiles a la nature humaine? L’homme leur devra-t-il un jour plus de tranquillité, de bonheur et de plaisir? Son état sera-t-il meilleur, ou ne sera-t-il que changé?” (Raynal 1780: I, viii).

nunciaba las injusticias y crueldades perpetradas por los europeos, directamente cuestionaba su derecho a convertirse en imperio, a colonizar y civilizar al resto del mundo.

Diez grabados acompañaron la edición de la *Histoire des Deux Indes* de Raynal, publicada en Ginebra en 1780. Son obras de artistas que participaron activamente del movimiento ilustrado: Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), quien además diseñó la famosa portada de la edición de 1772 de la *Encyclopédie* (Michel 1993), y Jean-Michel Moreau El Joven, ilustrador de los procesos artesanales en la misma obra. Me detendré en un solo ejemplo, que me parece revelador respecto del mecanismo que aquí se discute. El frontispicio del tomo III nos muestra una escena de comercio de esclavos. En el fondo, hombres encadenados y semidesnudos descargan mercancías de un barco amarrado en el puerto. A la derecha, vemos un fuerte sobre una colina y densas columnas de humo que hacen adivinar un incendio. En el primer plano, un europeo vende por una bolsa de dinero a una mujer esclava que, encadenada y semidesnuda, llora desconsolada. El epígrafe nos confirma que “Un inglés de Barbados vende a su amante”. Un pasaje de la *Histoire* aclara el contexto del hecho representado (Raynal 1780: III, 524-525). Un barco inglés fue atacado por los Caribes, sus marineros habían sido asesinados o habían quedado varados en tierra. Uno de ellos se escondió en la selva y fue rescatado por una mujer india, que lo alimentó en secreto y, tras un tiempo considerable, lo llevó de vuelta a la costa, donde subió a otro barco. La mujer, enamorada, lo siguió a bordo y, en cuanto llegaron a Barbados, “el monstruo vendió a quien lo había ayudado a conservar su vida, a quien le había dado su corazón, con todos los sentimientos y todos los tesoros del amor”. Raynal nos advierte que los hechos ilustrados fueron objeto de una obra de un poeta inglés, que “inmortaliza este monumento infame de avaricia y de perfidia para la posteridad”. Se trata de la historia de Yarico e Inkle, narrada por primera vez en 1657



6-7. Grabados de la conquista española en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, edición en latín de Theodore de Bry, 1598.



8-11. Ilustraciones de primitivos pictos y británicos, basadas en el texto de Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new found land of Virginia*, 1590



2-3. Ilustraciones de los Andes en *Parte primera de la chronica del Peru*, Pedro de Cieza de León, 1553; caps. XV y XVII



4-5. Ilustraciones de los Andes en *Parte primera de la chronica del Peru*, Pedro de Cieza de León, 1553; caps. XLIV y XIX

por Richard Ligon en *A True and Exact History of the Island of Barbadoes*. En 1711, Richard Steele revivió el asunto en la revista *Spectator* y agregó la idea de que Yarico estaba embarazada el momento de ser vendida. Poco tiempo después de la publicación de la *Histoire des deux Indes*, Samuel Arnold y George Colman escribieron una ópera basada en lo ocurrido, estrenada en Londres en 1787 y representada en Dublín, Jamaica, Nueva York, Filadelfia, Calcuta, Boston y Charleston, entre otros lugares, antes del final del siglo. En todos estos casos, de Ligon a la ópera original, incluido el grabado del que aquí nos ocupamos, está claro que Yarico es una mujer americana. Sin embargo, pronto el relato comenzó a presentarla como una esclava africana y la repetición de ambas variantes llevó a una confusión frecuente, en la que incluso las desventuras de Yarico se trasladaron a Medio Oriente, un desplazamiento que podría implicar que todas las mujeres otras son iguales en su inferioridad y en su infortunio, algo por completo ausente en la obra de Raynal (Dobie 2010: 148 y ss). El episodio siguiente nos aclara el humo que habíamos observado junto al fuerte. Los indios, en busca de venganza, se aliaron con los esclavos negros que “tenían todavía más motivos, si eso fuera acaso posible, para odiar a los ingleses”, y ambos “juraron muerte a sus tiranos”. Sin embargo, justo antes del inicio de la rebelión, un esclavo advirtió a su amo de lo que estaba a punto de ocurrir. Los blancos reprimieron con éxito el motín y, en los años siguientes, la inhumanidad en el trato a los esclavos fue incluso peor. El humo, entonces, es un indicio del comienzo de la revuelta frustrada, y la ilustración íntegra en una sola imagen varios pasajes del texto original (figura 17).

2.b. Écfrasis

Tres semanas después de haber llegado a América, Colón recibió de los nativos algunas noticias de los pueblos del lugar. Los carib se llamaban a sí mismos “cariba”, que en su lengua significaba “valiente”.

Para sus enemigos, los arawak, en cambio, el término era peyorativo y designaba su ferocidad y barbarie extremas. El 4 de noviembre de 1492, Colón escribió en su diario sobre “hombres de un ojo y otros con hocicos de perro que tenían el hábito de comerse a otros hombres” (Gil 1989: 30-32). Se ha afirmado que, con esa entrada en su memoria del viaje, el almirante genovés se volvió “el inventor del caníbal” (Lestringant 1994: 43). Puede que así sea, pero sabemos, además de la obviedad de que Colón nunca vio a los inexistentes hombres con cabezas de perro, que esa creación provenía de los cinocéfalos descritos por Plinio (VI, 30; VII, 2, 15) e Isidoro de Sevilla (XX Migne, PL, 82, 421). De hecho, apenas un mes después, el 11 de diciembre, el mismo navegante dudaba de esas características extrañas y sostenía que, en realidad, esos indios eran servidores de “la señoría del Gran Khan”. A partir de esa misma tradición de razas monstruosas, Colón y otros exploradores posteriores imaginaron también haber encontrado en América a los blemias (hombres con el rostro en el pecho), los panoti (su cuerpo era una oreja), los sciopodos o monopodos (poseían una sola pierna y un pie gigante) y otras criaturas semejantes (sobre las razas monstruosas véase Céard 1977: I, 21-75; Greenblatt 1991; Hartog 2003: 223 y Davies 2016).

Me gustaría proponer aquí que la primera descripción colombina de los habitantes del caribe, a quienes no vio, producida a partir de su entrevista con unos indios a quienes, por otra parte, no podía entender, fue en realidad producto de una compleja écfrasis. Está suficientemente probado que Colón conocía el libro de viajes de Juan de Mandeville, escrito originalmente en la segunda mitad del siglo XIV. El libro circuló por primera vez entre 1357 y 1371. Se conservan 300 manuscritos iluminados en diez lenguas y hasta 1600 se habían hecho 80 ediciones impresas. Se trata casi con seguridad de una obra apócrifa, atribuida al imaginario noble inglés John of Mandeville, pero cuyas aventuras se consideraron creíbles (véase Elsner y Rubiés: intro-

ducción). Pues bien, en esa obra, el autor describe con gran detalle a los cinocéfalos, “hombres y mujeres que tienen cabeza de perros y, cuando capturan a sus enemigos en batalla, los devoran” (Mandeville 1983: 134). El libro se había copiado profusamente en forma manuscrita, con ilustraciones precisas de esos personajes monstruosos e imaginarios. Para 1484, existía ya al menos una edición impresa en latín, publicada en Estrasburgo, con bellos grabados, entre los que se cuenta una ilustración de los cinocéfalos (figura 18). Es de esa tradición que se deriva, igualmente, el hombre con cabeza de perro y el monóculo que abren la secuencia de viñetas que representan a los pueblos monstruosos en la *Crónica universal* de Hartmann Schedel, impresa en Nuremberg en 1493 (figura 19). Es posible hipotetizar, entonces, que Colón completó sus observaciones del Nuevo Mundo con su recuerdo de las imágenes de Mandeville y produjo, así, su primera descripción de los americanos a partir de una transposición de los grabados e ilustraciones de aquella obra. En cualquier caso, esta tradición continuó siendo muy popular en el siglo siguiente. El gobernador Diego Velázquez encargó a Cortés buscar cinocéfalos y panocios en sus viajes (Fernández Navarrete 1842-95: I, 403). Fuera de España, en su viaje a Guyana durante 1595, Walter Raleigh mencionó a los blemias, que ilustraron la portada de su relato: hombres acefalos con el rostro a la altura del pecho, habitantes de Iwapanoma (figura 20) (Raleigh 1596). Para el autor: “De esa nación escribió Mandeville, cuyos informes fueron tenidos por fábulas durante muchos años, pero desde que se descubrieron las Indias encontramos que sus relaciones son verdaderas aunque hablen de cosas que antes consideráramos increíbles”.

Desde mediados del siglo XVI, se desarrolló en territorio Americano un ejemplo concreto de interacción entre saberes, prácticas y personas del Viejo Mundo y del Nuevo, en el que, podríamos proponer, la *écfrasis* tuvo un papel central. Tras la conquista de México, los fran-

ciscanos fundaron una escuela de artes y letras, sostenida por el virrey Antonio de Mendoza y el obispo fray Juan de Zumárraga, en la que indígenas versados en las historias, artes y lenguas de América aprendían las de Europa (Robertson 1959: 125-133). Entre los frutos de esa experiencia se cuentan varios códices ilustrados que recopilan, al modo de tempranas etnografías, la historia, las costumbres y las creencias de los habitantes de México, así como narran el proceso de conquista. Uno de los ejemplos más famosos de estos códices transculturales es la *Historia general de las cosas de Nueva España*, compilada por fray Bernardino de Sahagún, un misionero franciscano que llegó a México en 1529, ocho años después de que Hernán Cortés finalizara la conquista española. Se trata de la primera obra enciclopédica de naturaleza humanista creada en el continente americano, que intenta proveer al lector una comprensión integral del lugar mediante un cuerpo de conocimiento sistemático y la documentación de aspectos específicos de las culturas mesoamericanas. El manuscrito, conocido como *Códice Florentino*, se conserva actualmente en la Biblioteca Laurenciana de la ciudad toscana y llegó a manos de los Médici en 1588, diez años después de que terminase su producción (existe una formidable versión digital de la totalidad de la obra, disponible en la World Digital Library: <http://www.wdl.org/en/item/10096/>). Sahagún había comenzado sus indagaciones sobre las culturas indígenas en la década de 1540, pues pensaba que si se quería convertir a los nativos al cristianismo y terminar con su devoción por dioses falsos, era preciso primero comprender esos dioses y su influencia entre los americanos. El método seguido por Sahagún para componer su códice es revelador. Por un lado, el franciscano se preocupó por obtener información directa de los ancianos de muchas ciudades del México central a partir de una serie de cuestionarios sobre la historia y la religión de su pueblo. Por otro lado, para recoger las respuestas, Sahagún contó con la colaboración de un grupo de estudiantes y graduados nahuas del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde él

dad, de la posibilidad de conocerlos, de la veracidad de las narraciones y representaciones visuales creadas respecto de ellos.

Hemos indicado ya que muchas de las narraciones e ilustraciones de lo encontrado en América no referían, en verdad, a lo efectivamente visto allí, sino que implicaban una proyección del imaginario europeo sobre tierras desconocidas. Como ha demostrado Rolena Adorno, en el siglo XVI, las percepciones interculturales de los europeos no se concebían a partir de una idea de alteridad, sino dentro de los marcos de la propia identidad y de la imaginación derivada de ella (Adorno 1988).¹² Sin embargo, también es cierto que las ideas etnográficas no son fijas y se constituyen a partir de la interacción entre los conceptos previos sobre distintas alteridades y su interacción efectiva con otras más novedosas (Grafton 1995: 42; Budick e Iser 1996: 1-22 y 294-302). Pues bien, la transposición reforzaría el efecto de verosimilitud de lo representado en texto o en imagen mediante una acentuación de las características supuestamente empíricas, reales, de la descripción, gracias al uso de una forma mixta. En este sentido, el mecanismo sería una modalidad particularmente fuerte de lo que Roland Barthes denominó “el efecto de lo real” (Barthes 1968: 84-89). Pero, al mismo tiempo, ambas formas de la transposición eran particularmente aptas para dar cuenta de la novedad del Nuevo Mundo y de las identidades cruzadas entre Europa y América. En ese sentido, podría postularse que quienes apelaron a la *écfrasis* y la ilustración para representar esas realidades nuevas, utilizaban formas híbridas para intentar aprehender hechos en principio ajenos y, pronto, mestizos (véase por ejemplo Gruzinski: 2000). La empresa imposible de

¹² Disiento, sin embargo, con la idea de que el americano es generalmente representado como vencido, dentro de un modelo medieval-caballeresco. Esa interpretación empobrece nuestra comprensión de la extraña mezcla de superioridad, seducción y temor que se proyectaba en ese conjunto de representaciones y que hemos indicado ya con algunos ejemplos cruciales.

transponer un texto en una imagen o una imagen en un texto es, quizás, una buena metáfora de la dificultad inherente a toda tentativa de hacer comprensible una cultura ajena en términos de la propia.

IMÁGENES



1. Grabado de indios americanos por Johann Froschauer, Ausburgo, 1505.

desnudez de América se explica porque la vemos “olvidada de sí y de su casto pudor”. Pero dos tercios del total del texto están dedicados a los aspectos violentos de la representación visual. El autor nos habla de las armas que lleva América, del consumo de carne humana cocida y cruda, descripto con detalles como una práctica “horrible” de la que tenemos “horrendos” relatos. Se trata, según nos cuenta, de una “impiedad bárbara”, que significa un evidente desprecio de los dioses. Tras semejantes labores, “cansada por la caza del hombre, quiere entregarse al sueño en su merecido lecho, construido, extrañamente, como una red”. La edición francesa de la misma obra, publicada en 1587, confirma que se trata de una *écfrasis* y no de un conjunto de texto-imagen concebido de manera simultánea y uniforme. La página titulada “*sur le frontispice de ce présent livre*” no sólo está firmada por Gerard du Vivier, sino que además no es una traducción literal de la pieza de van Meeterkerke, sino una nueva creación que refuerza algunos de los sentidos antes mencionados.

Tal vez podamos concluir esta sección con una referencia a una de las principales síntesis del impulso alegórico para el siglo XVII europeo. Se trata de la *Iconología* de Cesare Ripa, donde América aparece re-

*cius auidax vi rapuit, tenero nympham complexus amore. Illa oblita sui, castique obli-
ta pudoris nuda sedet totum corpus, nisi vitta capillos plumea vinciret, frontem nisi
gemma notaret, ambirent teretes nisi tintinnabula suas. Ligna clava olli in dextra,
qua mactat obesos atque saginatos homines, captivaque bello corpora, quae discissa
in frusta trementia lentis vel torret flammis, calido vel lixat aheni. Vel, si quando
famis rabies stimulat mage, cruda etiam caesa recens, nigroque fluentia tabo membra
vorat, tepidi pavitant sub dentibus artus, carnibus atque miserorum atque sanguine
vescitur atro: horrendum facinus visu, horrendusque relatu. Quid non impietas desi-
gnat barbara? Quid non contemptus superum? Adspicis in laeva foedatum caede re-
centi humanum caput. En arcum celeresque sagittas, quae solet, adducto dum flectit
cornua nervo, vulnera certa viris certamque infligere mortem. Mox defessa
hominum venatu trader somno membra volens, lectum contextum rarius instat
reticuli, gemino a palo quem fixit utrimque, conscendit, textoque caput reclinat
atque artus”. “Frontispicii explicatio”, en la edición de 1570 publicada en Amberes.*

presentada como una de las cuatro partes del mundo (figura 26) (Ripa 1987: 108). Como debería resultar obvio a esta altura, la representación antropomórfica del continente aparece semidesnuda, con el pelo suelto por contenido por un tocado de plumas, armada con arco y flecha, rodeada de animales fantásticos e imponiéndose sobre la cabeza de un europeo derrotado. En la *écfrasis*, Ripa aclara, además, que se trata de una mujer “de color oscuro mezclado de amarillo”, “fiera de rostro”, y destaca que el ornamento plumario debe ser “de muy diversos colores”. Así como Ripa insiste en la desnudez de la figura, refiere también que se trata de “gentes dadas a la barbarie”, por cuanto “acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana”. Por último, el autor no deja pasar la oportunidad de destacar que los “antiguos escritores” no nos hablaron de ella, pues se trata de una “tierra recientemente descubierta”, y refiere a algunos “historiadores modernos” que sí la tratan.

3. TRANSPOSICIÓN, PROYECCIÓN Y NOVEDAD

Ante todo, *écfrasis* e ilustración constituyen una fuente excepcional para el historiador, porque nos enseñan tanto cómo los contemporáneos veían las imágenes de los otros, cuanto la manera en que imaginaban los textos que referían a la alteridad. Sabemos, por lo demás, que ambos modos de transposición tuvieron usos múltiples en la modernidad temprana, y que en el horizonte cultural europeo el Nuevo Mundo fue descripto a partir de estas y otras herramientas. Pero ¿por qué se habría echado mano de estos dispositivos para representar esos mundos, reales o imaginados? Un buen argumento al respecto es que la transposición permite, por sus propias características, crear un espacio para la reflexión a partir de la transferencia de una forma de expresión a otra (Cunningham 2007). Por otra parte, el acercamiento a personas, naturalezas y lugares hasta entonces desconocidos puso a los europeos ante el desafío de dar cuenta de su reali-

mismo trabajó como maestro durante gran parte de su estadía en México. Cuando los ancianos registraban sus respuestas con el método pictórico tradicional, los discípulos de Sahagún interpretaban las imágenes y ampliaban las respuestas en nahua, pero con caracteres alfabéticos, que luego Sahagún traducía al español: así, se pasaba de la *écfrasis* de los indios a la traducción de un español (“Estas gentes no tenían letras ni caracteres algunos, ni sabían leer, ni escribir; comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas antiguallas suyas y libros que tenían de ellas, estaban pintados con figuras e imágenes, de tal manera que sabían e tenían memoria de todas las cosas que sus antecesores habían hecho y dejado en sus anales, por más de mil años atrás antes que vinieran los españoles a esta tierra”, Libro X, Cap. XXVII).

El resultado de la empresa son doce libros con los textos en ambos idiomas y 2468 ilustraciones, obra de los mexicanos, que combinan la antigua tradición nahua de pintura-escritura con las cualidades formales de la pintura renacentista europea (véase Barbero Richart 1997, quien describe a Aristóteles e Isidoro de Sevilla como antecedentes obvios considerados por Sahagún al iniciar su obra). La actividad de los “gramáticos” indígenas, miembros de la antigua profesión de los *tlacuilos* o escribas, implica también la articulación, nunca exenta de tensiones, de esos saberes y prácticas europeos con aquellos de los americanos (Klor de Alva 1988; Schwaller 2003). De acuerdo con Diana Magaloni Kerpel (2014), las imágenes creadas tenían una materialidad y un estatuto ritual que impide una correlación precisa con lo escrito: no son meras ilustraciones del texto de las autoridades civiles y eclesiásticas. Los artistas indígenas exhiben una actividad intelectual y creativa que no se reduce a la imitación y que conlleva, frecuentemente, la transposición de la imagen en texto más que una realización en el sentido inverso. Las ilustraciones de los primeros seis folios del libro I presentan los dioses de los mexicanos, con una inter-

acción entre texto e imagen característica de grandes compilaciones europeas: cada imagen tiene el nombre de su dios escrito en nahua. Según la autora, un ejemplo palmario de la intervención y la *agency* de los artistas indígenas se encuentra en las discrepancias entre texto e imagen cuando se describe a Paynal: el texto español narra la fiesta de ese dios, la imagen sólo muestra una figura estática del “capitán general de Huitzilopochtli”, mientras que el texto nahua es una *écfrasis* estricta de la imagen (figura 21).

También durante el siglo XVI, la formidable predisposición de los europeos para hacerse objeto mutuo de las más cruentas violencias hizo que católicos y protestantes echaran mano de la referencia a la antropofagia americana para referirse a los incidentes de las guerras de religión. En 1587, el anglo-holandés Richard Verstegen publicó en Amberes su *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis* (Verstegen 1587). En la obra, la mayoría de las representaciones de las atrocidades que los protestantes habrían perpetrado contra los católicos en Inglaterra, Bélgica y Francia se asocian con el modelo del martirio cristiano individual (en la mayoría de los casos) o colectivo. Sin embargo, dos imágenes de las *crudelidades* francesas pueden vincularse con la antropofagia y la radicalidad atribuida a esa práctica en una larga tradición de grabados sobre el Brasil. Se trata de aquéllas que exhiben a católicos muertos o agonizantes cuyos restos son ingeridos por ellos o por otros. Verstegen, quien había estado preso en París a instancias de la diplomacia inglesa y tenía un fluido contacto con jesuitas y españoles, ubica el título de las *Horribles crudelidades de los Hugonotes en Francia* sobre cada imagen. En la estampa de la página 49 vemos, en sentido antihorario, a dos soldados que enrollan las vísceras de una víctima en una lanza, mientras otros tres entierran a un cura en el segundo plano y dos hombres “cortan sendos niños en pedazos” en el fondo. Finalmente otros tres soldados, tras castrar a un sacerdote, asar sus órganos y obligarlo a comerlos, abren el vientre

del anciano para “ver cómo las digiere antes de terminar con sus días” (figura 22). Tanto la parrilla como el detalle obsesivo en la representación de la anatomía humana rememoran las imágenes provenientes del Nuevo Mundo. ¿Cuál sería, en este caso, la ékfrasis? En su ensayo sobre los canibales de 1580, Michel de Montaigne había establecido un vínculo entre los hechos a un lado y al otro del Atlántico. Para Montaigne, quien explica el canibalismo americano del mismo modo que Jean de Léry, esto es, como un acto ritual de “venganza extrema”, “nada hay de bárbaro ni de salvaje en esa nación”. La reflexión siguiente parece describir en conjunto los grabados de Vers-
tegen:

No me parece adecuado que destaquemos el horror bárbaro de tal acción suya, pues antes de juzgar sus faltas debiéramos observar las nuestras. Pienso que hay más barbarie en devorar a un hombre vivo que en comerlo muerto, en destrozarse por tormentos y pesares un cuerpo que aun está lleno de sensaciones, en asarlo en pequeñas piezas, en hacerlo comer y herir por perros y cerdos (como nosotros no lo hemos solamente leído, sino visto en escenas aún frescas en nuestra memoria, no entre viejos enemigos, sino entre vecinos y conciudadanos y, lo que es peor, con el pretexto de la piedad y la religión), que en asarlo y comerlo una vez que ha muerto (Montaigne 1931: 92-98).

Quizás pueda leerse en un sentido semejante la descripción que Giorgio Vasari hiciera del *Tributo al César* de Andrea del Sarto, pintado a partir de 1521 en la *villa medicea* de Poggio a Caiano, en Prato, y concluido años después por uno de sus discípulos. En un pasaje, Vasari escribe:

No le faltó adornarla de estatuas y una gran variedad de figuras que llevaban varios animales, como una figura india vestida con una camisa amarilla que carga sobre su espalda una

jaula en perspectiva, dentro y fuera de la cual hay papagayos, lo que es una cosa rarísima; en otra parte hay algunos que llevan cabras indias, leones, jirafas, lobos, ciervos, monos y otras bellas fantasías, acomodadas con un arte muy perfecto y coloradas divinísimamente (Vasari 1880: V, 36).

No hay, por cierto, muchas indicaciones de que el indio descrito por Vasari sea, en efecto, un americano y no un habitante de la India. Sin embargo, se mantiene el hecho de que, en este caso, el autor de las *Vidas* utiliza la ékfrasis para describir “cosas rarísimas” que provienen, de hecho, de tierras lejanas (figura 23). La presencia del papagayo también es significativa, si consideramos la muy difundida idea vespuciana que ubicaba en América el paraíso terrenal: en un grabado de 1504 sobre el *Pecado original*, Dürero introdujo el mismo animalito (Panofsky 1979: 112).

Tal vez la alegoría, en tanto forma transitiva que representa ideas y nociones abstractas por medio de una antropomorfización y de una compleja trama de atributos, requeriría una sección separada tanto del análisis de la ékfrasis cuanto de la ilustración. Algunos ejemplos podrían ir en ese sentido, pero otros justifican su inclusión en este apartado. En cuanto a los primeros, piénsese por ejemplo en la alegoría del descubrimiento de América, compuesta primero por Jan Van der Straet en un dibujo de 1575-80 luego grabado por Theodore Galle (figura 24). La personificación del Nuevo Mundo aparece como mujer desnuda tumbada en una hamaca, que se incorpora ante la llegada de Vespucio. Américo lleva en una mano un estandarte con la cruz y en la otra un astrolabio. En el marco de una naturaleza desbordante, llena de animales extraños y con una vegetación que recuerda al paraíso terrenal, vemos un barco a espaldas de Vespucio, mientras que América parece indicar una escena de canibalismo en el segundo plano, donde otras mujeres cocinan una pierna humana sobre el fue-

go. La sorpresa del encuentro se ve reforzada por la didascalía, donde leemos: “*Americen Americus retexit, Semel vocavit inde semper excitam*” (Américo redescubre América, a partir de entonces ella permanece despierta). Por cierto, el vínculo entre imagen y texto enfatiza los saberes y comportamientos europeos, a partir del vestido y los objetos vinculados con el mundo de la técnica, que contrastan con el predominio de la naturaleza y la desnudez de sus contrapartes. Igualmente, el peso de la actividad y el descubrimiento recae sobre los recién llegados. Sin embargo, y sin negar todo lo anterior, hay una dimensión al mismo tiempo atrayente, seductora, amenazante y atemorizante en el mundo que “acaba de despertarse”. América, armada, al indicar la antropofagia advierte a Américo de los peligros que podría llegar a enfrentar (acerca del miedo en las aventuras coloniales europeas en el Nuevo Mundo, véase Adorno 1991).

Ahora bien, aunque la relación entre representación visual y textual en el caso del dibujo de Stradano y el grabado de Galle parecen indicar el carácter complementario de ambas para esclarecer los sentidos del conjunto, encontramos algunos ejemplos en los que la alegoría termina por hacer lugar a una verdadera ékfrasis. Piénsese, por ejemplo en la portada del *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, publicado por primera vez en Amberes en 1570 (figura 25). La inclusión de figuras humanas, reales o imaginadas, en los mapas que buscaban dar cuenta del mundo que se abría ante los europeos era una costumbre de larga data. Los canibales, por ejemplo, aparecen de manera prominente en la *Carta Marina* de Martin Waldseemüller, publicada en 1516, al igual que en el *Novus Orbis Regionum*, de Johann Huttich, editado en Basilea en 1532 (Colin 1988: 280 y ss). Pero la portada de la obra de Ortelius se enmarca en otra tradición, alegórica, vinculada con obras como la de Stradano, que buscaba representar a los continentes a través de su encarnación en personajes femeninos, dotados de objetos característicos (el cetro para Europa, el

incensario para Asia) y rodeados de animales locales (el armadillo para América, los cocodrilos para África) (Shirley 2009: 22). Lo interesante para nuestros propósitos en el caso de la portada del *Theatrum Orbis Terrarum* es que la imagen estaba acompañada de un largo poema efrástico, obra de Adolf van Meetkerke, que esclarecía los sentidos de la representación visual. Por supuesto, tratándose de un atlas universal, en la portada se observan cinco figuras que representan a cada una de las partes del mundo: la Europa coronada, dominadora del mundo, se encuentra en el trono superior, el *cartouche* que contiene el título está flanqueado por Asia y África, mientras que América yace debajo, junto a un busto que simboliza las tierras australes, con su atributo de fuego, que Magallanes había observado en el Estrecho que hoy lleva su nombre (Sanz Hermida y Armand 1993). En honor a la brevedad, limitaré el análisis de la imagen, y de la ékfrasis correspondiente, a la figura de América.

La alegoría de América en la portada de la obra de Ortelius es tan evocativa de cuanto se ha discutido hasta aquí que difícilmente pueda dudarse de que Stradano la haya tenido entre sus fuentes a la hora de idear su personificación del Nuevo Mundo. La desnudez del personaje, su cabello largo y suelto, pero contenido en la cabeza bajo un tocado de plumas, la mujer armada con una lanza y un arco con flechas, las joyas que adornan su pierna derecha y la hamaca en el segundo plano son indicaciones suficientes al respecto. No sorprende a esta altura que la mujer, atractiva y en apariencia plácida, sostenga en su mano izquierda la cabeza de un hombre barbado, evidentemente europeo, obvia referencia a la violencia y el canibalismo que complementaba con temor la figura atractiva y seductora del Nuevo Mundo en la temprana modernidad. La ékfrasis redactada por Adolf van Meetkerke destaca, justamente, esas características de la imagen.¹¹ La

¹¹ “*Inferiore solo quam cernis America dicta est: quam nuper vectus pelago Vespu-*