

Libros de **Cátedra**

Miradas filosóficas sobre el arte

Algunos temas de Estética

Silvia Solas y Alejandra Bertucci
(coordinadoras)

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MIRADAS FILOSÓFICAS SOBRE EL ARTE

ALGUNOS TEMAS DE ESTÉTICA

Silvia Solas
Alejandra Bertucci
(coordinadoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Índice

Introducción	6
---------------------------	---

PRIMERA PARTE

Mímesis y tragedia	10
--------------------------	----

Capítulo 1

La condena platónica del arte	11
-------------------------------------	----

Alejandra Bertucci

Capítulo 2

Aristóteles. Mímesis, tragedia y catarsis	25
---	----

Alejandra Bertucci

Capítulo 3

Nietzsche. El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música	41
---	----

Alejandra Bertucci

SEGUNDA PARTE

La cuestión del gusto	65
-----------------------------	----

Capítulo 4

Hume. La norma del gusto	66
--------------------------------	----

Ludmila Hlebovich

Capítulo 5

Kant. El juicio de gusto y la noción de genio.....	75
--	----

Silvia Solas

Capítulo 6

Genette. Apreciación y relativismo del gusto 85

Silvia Solas

TERCERA PARTE

Estética o Filosofía del arte 94

Capítulo 7

Hegel. El arte como cosa del pasado 95

Silvia Solas

Capítulo 8

Adorno. El arte como negatividad 104

Ludmila Hlebovich - Silvia Solas

Capítulo 9

Danto. La posthistoria del arte 113

Delfina Eva Esteves

Capítulo 10

Vattimo. De la ontología débil a la muerte del arte 122

María de los Milagros Kruk

CUARTA PARTE

Hermenéutica y Estructuralismo 132

Capítulo 11

Gadamer y la hermenéutica filosófica 133

Alejandra Bertucci

Capítulo 12

Barthes y la muerte del autor 148

Alejandra Bertucci

QUINTA PARTE

Expresión y verdad en el arte 166

Capítulo 13

Heidegger. El origen de la obra de arte 167

María de los Milagros Kruk

Capítulo 14

Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica 188

Ludmila Hlebovich

Capítulo 15

Merleau-Ponty. La expresión del arte y la filosofía 201

Silvia Solas

Capítulo 16

Didi-Huberman. La mirada crítica del arte..... 211

Silvia Solas

Las autoras 221

Introducción

Ciertamente, aunque las producciones artísticas han existido desde los tiempos más remotos, no siempre han cumplido idénticas funciones, ni han generado similares reflexiones. Hoy acostumbramos a llamar obras de arte a realizaciones tan disímiles como las pirámides egipcias, los vitrales medievales, los bodegones o los autorretratos de distintas épocas, hasta las diferentes performances contemporáneas atravesadas, tanto por el carácter en ocasiones efímero de sus realizaciones, como por los avances tecnológicos de toda índole de los que los artistas se han apropiado.

Pero el término “arte” –que deriva de *Ars*, traducción latina del término griego *Techné*– no tenía la misma connotación en la antigüedad –ni tampoco en el medievo– que la que adquiere a partir de la modernidad. En la época antigua y en la edad media, entraban en el campo del arte, es decir en el campo de las *techné*, productos ejecutados por quienes poseían habilidades manuales particulares basadas en el conocimiento de reglas específicas. Así, eran artes, tanto la pintura, la escultura, la arquitectura, cuanto la herrería, la carpintería y todas aquellas manufacturas que hoy consideramos, si están realizadas manualmente, “artesanías”. Lo que tenían en común todas ellas, era que respondían a fines, digamos, extra-artísticos; es decir, su valoración estaba relacionada con cualidades ligadas a la funcionalidad, sea utilitaria, sea religiosa, o de ornamentación.

Es, entonces, a partir de la paulatina autonomía de las obras artísticas respecto de estas funciones, y con ella la estimación de esas obras por valores no relacionados con las cualidades funcionales en otros ámbitos, que se comenzó a pensar en cuestiones relativas a sus alcances y especificidades. Estas reflexiones permitieron abonar el surgimiento de un campo de indagación filosófica autónomo e inexistente hasta ese momento: el campo de la Estética.

Si bien la Estética como disciplina autónoma surge en el contexto del pensamiento moderno, particularmente en el marco del racionalismo del siglo XVIII, las reflexiones sobre cuestiones relacionadas con lo bello y, en particular, con lo artístico (en el sentido amplio antes comentado), se remontan a los primeros momentos de consolidación de la filosofía, aunque de manera subordinada a posiciones metafísicas, gnoseológicas, morales o políticas.

Efectivamente, encontramos ya en varios de los diálogos de Platón, disquisiciones acerca de la Belleza –por ejemplo, en el *Banquete*–, Idea que junto a la de Bien y Verdad, conforman la cúspide de su pirámide ontológica; pero también referencias hacia el papel del arte –por ejemplo, su rechazo a los artistas miméticos en *República* o el rescate de la inspiración artística, originada en el poder de los dioses, por ejemplo, en el *Ion* o en el *Fedro*.

Asimismo, Aristóteles dedica un texto –*Poética*– al análisis de la que considera el arte por excelencia: la tragedia, organización ficcional que constituye arquetipos y peripecias que permiten la expurgación de emociones, nocivas para el alma; esto es, genera *catarsis*.

Posteriormente, en la Edad Media, y conservando la dependencia artística de lo utilitario o religioso, el arte es puesto al servicio pedagógico de la difusión religiosa: la *biblia pauperum* o biblia para los pobres –que no dominaban el latín y por tanto no tenían acceso a los libros en los que se expresaba el dogma cristiano–; por ejemplo, en los vitrales y frescos que adornaban las iglesias. Como lo establece Hans-Georg Gadamer, las obras artísticas medievales podían leerse “claramente como una escritura de signos, una escritura de signos figurativos que a la vez nos instruían intelectualmente y elevaba nuestro espíritu.” (Gadamer, 1998, p. 38).

Es el Renacimiento el período en el que comienzan a gestarse gradualmente los grandes cambios que darán lugar a la época moderna, tanto en el plano de lo económico (el paso del feudalismo al capitalismo), como en lo social (la conformación de las ciudades y con ello de la burguesía), y político (paulatino debilitamiento de la monarquía y consecuente conformación de los Estados Nacionales). Particularmente, en el terreno cognoscitivo, y que tendrá también su influencia en las disquisiciones estéticas, se produce el giro que pondrá al individuo humano en el centro de la reflexión.

Es justamente el período moderno, como decíamos, aquél en el que surge la disciplina Estética como ámbito de meditación filosófica.

Es que, en consonancia con los cambios generales ya mencionados, se producen, a partir del Renacimiento, varios cambios significativos relacionados con la propia producción artística: el más relevante, como ya adelantamos, es que las producciones pictóricas, escultóricas e, incluso arquitectónicas, comienzan a independizarse de las funciones cumplidas previamente; se desligan poco a poco de su sometimiento a las funciones religiosas o utilitarias y comienzan a ser juzgadas –esto es, valoradas– por cualidades propias de la artisticidad misma.

El valor artístico que, en principio, buscan realizar es el de la belleza. De ahí que –para diferenciarse de las artes funcionales o productivas– comiencen a ostentar el nombre de “Bellas artes”. En paralelo, y en tanto la obra comienza a, digamos, valer por sí misma, se destaca la habilidad de su productor como *autor*.

Se ha considerado al iniciador de la Estética, o al menos a quien le atribuye tal nombre a la disciplina que reúne las elucubraciones sobre lo bello, a Alexander Baumgarten (1714–1762).

De posición racionalista, Baumgarten escribe entre los años 1750 y 1758 un voluminoso texto al que titula *Estética*. Tal denominación –la de Estética– deviene de su etimología: es la ciencia de la *aisthesis*, de lo sensible. La considera un conocimiento inferior, en tanto sensible, diferenciándola del conocimiento superior o racional. Hans-George Gadamer apuntará lo paradójico, en el marco de la cultura occidental, de establecer una relación entre conocimiento y sensibilidad:

En la gran tradición gnoseológica que cultivamos desde los griegos “conocimiento sensible” es, en principio una paradoja. Algo solo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas. [...] ni en la naturaleza, ni en

el arte, la experiencia de lo bello consiste en comprobar que solo se encuentra lo que se había calculado previamente y anotarlo como un caso particular más del universal. (Gadamer, 1998, p. 54)

La tarea de la estética filosófica consistirá, entonces, en buscar una respuesta reflexionando sobre la pretensión de “una individualidad aislada” de constituir también ella una verdad y que, por tanto, “el ‘universal’, tal como se formula matemáticamente en las leyes físicas, no es lo único verdadero (...)” (Gadamer, 1998, p. 55).

Asimismo, y en consonancia con el giro subjetivo propio del pensamiento moderno, surge en los análisis de los filósofos más significativos de la época la problemática del gusto y de la apreciación de la obra, o de la belleza sin más; lo que culmina con la propuesta criticista kantiana que, por un lado, contribuye a consolidar el carácter autónomo de la Estética, y por el otro, a poner en foco filosófico la facultad de Juicio del sujeto.

Posteriormente, el aporte del idealismo absoluto de Hegel radica en poner al arte y a la reflexión sobre lo artístico en una clave estrictamente filosófica; su consideración del arte como “cosa del pasado” es resignificada durante el siglo XX por pensadores de distintas corrientes, desde Heidegger hasta Arthur Danto, proveniente de una línea analítica, pasando por varios de los así denominados “posmodernos”.

Es, justamente, en nuestra contemporaneidad, cuando la referencia a problemas estéticos y a la producción artística contemporánea ocupa un lugar destacado en buena parte de los escritos y de las preocupaciones de muchos de los filósofos y teóricos de la literatura y del arte más significativos de nuestro tiempo. Se juegan en sus disquisiciones cuestiones de orden metafísico, epistemológico, sociocultural, antropológico e, incluso, político.

La propuesta que presentamos en este volumen apunta a conjugar un abordaje temático que reúna algunas de las perspectivas estéticas desarrolladas a lo largo de la historia de la filosofía, pero cuya vigencia se mantiene, renovada, en la contemporaneidad, lo que constituye una suerte de sistematización de los tópicos más significativos de tales perspectivas para la reflexión filosófica.

Se apunta, con ese recorte, a ofrecer una herramienta que colabore, por un lado, con la comprensión del arco general que enlaza posturas y/o autores disímiles y pertenecientes a épocas diferentes; y, por el otro, a puntualizar en los aspectos estéticos o de la filosofía del arte sobresalientes en cada uno de ellos.

El material que presentamos está ordenado en cinco secciones que se corresponden con las temáticas que organizan el programa vigente de la materia Estética de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP: el concepto de mimesis y su relación con la tragedia; la cuestión de la apreciación, o de gusto, respecto de las obras de arte y de lo bello; el alcance y la resignificación de la postulación hegeliana sobre la “la muerte del arte”; la importancia de la recepción en dos corrientes contemporáneas significativas, el estructuralismo y la hermenéutica; la cuestión de la verdad y su expresión en el arte.

A su vez, cada una de esas cinco partes reúne, en capítulos individuales, a lxs autores que consideramos –sin que pretendan agotar otros posibles ejemplos– representativos para cada una de esas temáticas, de modo tal que sea posible una lectura introductoria a los conceptos y argumentaciones más significativos respecto de sus postulaciones sobre el arte, la belleza, la obra artística, el papel del receptor, etc.

Así, en orden de aparición en este volumen, presentamos trabajos sobre Platón, Aristóteles, Nietzsche, Hume, Kant, Genette, Hegel, Adorno, Danto, Vattimo, Gadamer, Barthes, Heidegger, Benjamin, Merleau-Ponty, Didi-Huberman.

Asimismo, al final de los capítulos se sugieren propuestas de aplicación de conceptos o lecturas y ejercitaciones con referencias a obras de arte determinadas, con el objetivo de la puesta en práctica reflexiva de los instrumentos teóricos respectivos.

Referencias

- Gadamer, Hans-Georg, (1998) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
 Oliveras, Elena (2005) *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.

PRIMERA PARTE

Mímesis y tragedia

En esta sección nos ocupamos de la vieja disputa entre poesía y filosofía. Para ello trabajaremos la concepción griega antigua del arte como *techné* mimética y en relación con ella la valoración negativa de Platón y la positiva de Aristóteles.

Luego veremos la reapropiación de la tragedia en la filosofía de Nietzsche hacia fines del siglo XIX.

CAPÍTULO 1

La condena platónica del arte

Alejandra Bertucci

Estudiar las reflexiones filosóficas sobre las obras de arte y las prácticas artísticas en la antigüedad griega implica desanudar muchas capas de sentido; incontables lecturas individuales, consensos colectivos sobre su valor, relecturas y reappropriaciones desde los distintos presentes sobre lo que es considerado el origen de la cultura occidental. Por ello vamos a elegir cuatro conceptos, cuatro “nudos” para orientar nuestra lectura: Estética, Arte, Belleza y Mímesis. En la primera sección de este capítulo haremos un breve recuento de la historia de estos conceptos que nos ayudará a comprender las discusiones en torno a las obras de arte y a las prácticas artísticas de la Grecia clásica. Con esas coordenadas de lectura en la segunda sección veremos la condena platónica al arte, en especial el capítulo X de la *República*. En los capítulos siguientes trabajaremos la defensa aristotélica en la *Poética* (capítulo 2) y la crítica de Nietzsche a la interpretación neoclásica sobre el arte, la cultura y la filosofía griega en el *Nacimiento de la tragedia* (capítulo 3). Si bien los capítulos pueden leerse independientemente, la elección de los temas tratados y los aspectos resaltados de las tres obras implican una progresión.

Breve historia de cuatro conceptos

La palabra “Estética” proviene del griego *Aesthesis* que significa sensación, sentimiento. Recién a partir del siglo XVIII con A. G. Baumgarten se la define como la ciencia que tiene por objeto el juicio de apreciación en cuanto se aplica a la distinción de lo bello y lo feo en dos regiones: la belleza de la naturaleza y la belleza producida por los seres humanos. La estética es una disciplina filosófica desde la Ilustración que tiene por objeto la belleza y el arte. La unión de arte y belleza nos resulta familiar porque todavía usamos la expresión “bellas artes”, pero esa identificación fue un producto histórico y social que duró aproximadamente tres siglos.

En la antigüedad grecolatina y durante la Edad media el arte era una técnica. De hecho, la palabra “Arte” deriva del latín *Ars* que es la traducción del griego *Tekné*. Durante siglos el término arte designó un campo variado de actividades. Artes eran la zapatería, la herrería, la arquitectura, la oratoria y la medicina entre muchas otras. En concreto, implicaba poseer la destreza para hacer algo: el arte era la capacidad basada en el conocimiento de reglas para realizar una acción o un producto.

El arte era considerado racional y podía ser aprendido, por ello, desconcierta descubrir que para los griegos contemporáneos a Homero la música, la poesía y la danza no eran consideradas “arte”, ubicadas en el campo de la inspiración, estaban más cerca de la profecía o la adivinación y conformaban la triada de la *choreia*. Eran consideradas creaciones acústicas irracionales donde las personas entraban en un estado maníaco de frenesí. Música, poesía y danza se practicaban juntas, la poesía se cantaba y la música se vocalizaba en los rituales religiosos, en los misterios y ritos dionisiacos. Los griegos tuvieron que establecer reglas para la música y la poesía para poder incorporarlas a las artes. Debemos a los pitagóricos el descubrimiento de las leyes matemáticas de la armonía acústica. Fue más difícil la inclusión de la poesía. El primer paso lo dio Platón, quien admitió dos tipos de poesía, la que resultaba del frenesí poético y la que era producto de la destreza literaria, poesía maníaca y técnica, la segunda era arte y la primera no; finalmente Aristóteles explicita las reglas en la Poética.

Dada la amplitud del concepto en la Edad media se dividieron las artes según requirieran de un esfuerzo físico o intelectual, de este modo surgen las 7 artes liberales compuestas por el *Trivium* (retórica, gramática y lógica) y el *quadrivium* (aritmética, astronomía, geometría y música). Solo estas 7 disciplinas eran realizadas por personas libres, las demás artes, serviles, requerían del trabajo físico. Cuando Leonardo en su *Tratado de la pintura* abogó por el ingreso del arte pictórico a las artes liberales, donde ya estaban la música y la poesía, no incluye a la escultura porque implica un esfuerzo físico que hace transpirar. La distinción entre artes liberales y serviles separa en occidente el arte de la “artesanía”, pero recién será partir del siglo XV que comienza el proceso de autonomización que significará la independencia de las ciencias.

Podemos decir que desde el siglo XV en adelante, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, el teatro y la danza son considerados un grupo homogéneo distinto de las artesanías y de las ciencias. El problema era establecer qué las agrupaba, las llamaron artes ingeniosas, musicales, nobles, memorables, agradables. En 1747 Charles Batteux publica *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*; el libro condensa una definición epocal del arte: el propósito del arte es producir belleza. A la vez, la destreza pasa a un segundo plano y la creatividad se impone como criterio supremo, es el genio romántico quién da la regla al arte. Como suele suceder, si bien el concepto “arte” se había fijado teóricamente en la práctica era fluido; no era la belleza el único criterio, entraban en juego consideraciones tales como la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad y el propósito no comercial.

Las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX, en su mayoría, rechazarán que la belleza sea el propósito del arte. Durante el siglo XX los artistas, críticos y teóricos del arte se enfrentarán con la cosmovisión burguesa ilustrada encarnada en los museos de bellas artes vistos como templos que guardan los tesoros de la humanidad.¹ Al mismo tiempo aparecieron nuevas tecnologías como la fotografía y el cine que pusieron en cuestión las antiguas definiciones

¹ Los cambios históricos no se cristalizan al ritmo de las prácticas artísticas o las discusiones teóricas; La Universidad Nacional de la Plata cambiará el nombre de su Facultad de Bellas Artes a Facultad de Artes adentrado el siglo XXI, en 2019

del arte. Hoy en día el concepto arte ha estallado, prácticamente todo puede ser considerado arte: la horticultura, los video juegos, la moda, la gastronomía, etc.

La historia del concepto belleza es más compleja y desconcertante todavía porque incluirá teorías metafísicas y teológicas que desbordan su relación con el arte. Platón y Aristóteles usaban la palabra griega *Kalos* para designar la belleza, sin embargo, lo que ellos entendían por belleza no es lo mismo que entendemos hoy en día. La principal diferencia es que para los griegos la belleza era una cualidad objetiva de la naturaleza, era un atributo del mundo (*Pankalia*) que abarcaba no solo lo sensible sino también la ética y las matemáticas. La *kalokagathía* fue un programa cultural por el cual la belleza de las formas y la bondad del espíritu se deben unir en una armonía psicofísica, este ideal lo vemos expresado en los versos de safo y en las esculturas de Praxíteles.

La misma palabra *kalón*, que solo impropiaamente puede traducirse por “bello”, debe ponernos sobre aviso: *Kalón* es lo que gusta, lo que suscita admiración y atrae la mirada. El objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído. Pero no son solo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto: en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo” (Eco, 2005, pp.40-41)

La consideración de la belleza como un atributo o cualidad de las cosas se mantiene por dos mil años. Tatarkiewicz la considera la gran teoría de la estética europea: la belleza consiste en las proporciones, el ordenamiento y las interrelaciones de las partes. Será en el siglo XVIII, como vimos en la historia del concepto “estética” que se considere la belleza como un juicio de gusto subjetivo sobre las obras de arte y la naturaleza.

La palabra Mímesis proviene del griego y fue traducida al latín por *imitatio*, hoy en día significa lo mismo que copiar. En su origen estaba ligada a la triada *choerica*, lo más probable es que se originara en los actos de culto dionisiaco, miméticos eran el baile, la música y el canto que realizaba el sacerdote en el culto. La imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior. No era aplicable a las artes visuales. Será en el siglo V a. C. que pase del culto a la filosofía y designe la reproducción del mundo externo. Demócrito, contemporáneo de Platón afirmaba. “En arte imitamos a la naturaleza, cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos a la golondrina y al cantar al ruiseñor”. Platón en el libro X de *La República* entiende la imitación que realiza el arte como copia pasiva y fidedigna del mundo exterior, pero, como veremos más adelante, al considerar el mundo exterior como ilusión el arte no será el camino apropiado hacia la verdad.

En la variante de Aristóteles la imitación artística debe limitarse a las características generales, típicas y esenciales de las cosas, por eso puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son, como podrían o deberían ser. Cabe remarcar que para Aristóteles la imitación fue en primer término la imitación de actividades humanas. Resumiendo, en el período clásico hubo

cuatro conceptos de imitación. 1) La concepción ritualista que concibe la imitación como expresión; 2) la posición de Demócrito que la entiende como imitación de los procesos naturales; 3) La versión platónica que la rechaza por ser una copia de la realidad sensible y; finalmente, la 4) Aristóteles que eleva la imitación a la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza.

La Edad media sostendrá que, si el arte ha de imitar algo, es mejor que imite el mundo invisible, que es eterno y perfecto. Y si se decide imitar el mundo visible es preferible que lo haga buscando en él las huellas de la belleza eterna (Dios). Al mismo tiempo creerán que este objetivo puede lograrse mejor utilizando símbolos que representando directamente la realidad (Pseudo-dionisio y Agustín).

En el Renacimiento la imitación de la naturaleza se vuelve el concepto básico en la teoría del arte que alcanzará su apogeo en las obras de Alberti y Leonardo. Pero el Renacimiento también introdujo una nueva tesis, de consecuencias importantes, el objeto de imitación no debía ser solo la naturaleza sino aquellos que fueron sus mejores imitadores, los antiguos. El lema de imitar a la antigüedad surgió en el siglo XV y en el siglo XVII había reemplazado casi por completo a imitar a la naturaleza. Este fue el mayor cambio en la historia de la imitación, convirtió en académica la teoría clásica del arte.

La naturaleza debía imitarse como lo habían hecho los antiguos, en escultura siguiendo al Apolo Belvedere y en la escritura a Cicerón. Con el descubrimiento en el siglo XVIII de las ciudades de Pompeya y Herculano sepultadas por la erupción del Vesubio en el año 79.d.c, se pone de moda más que nunca la imitación de la antigüedad, el ejemplo máximo de esta idealización es la teoría de Winckelmann.

La consecuente reacción romántica al neoclasicismo fue usualmente entendida como una reacción anti-mimética, ahora lo importante era la expresión de una subjetividad genial. Sin embargo, esta primera interpretación es inexacta o en el mejor de los casos reductiva como veremos en el capítulo 5 sobre Kant, la noción de genio kantiana sigue sosteniendo que el arte imita a la naturaleza, en tanto el genio es un don natural innato. Podemos decir que más que un rechazo el romanticismo hizo una reinterpretación y transformación de la herencia mimética en autores alemanes como Schlegel, Schelling y Schopenhauer e ingleses como Coleridge, así es frecuente la referencia romántica al arte como espejo de la naturaleza, ya no como mero instrumento reflexivo sino transformativo (Suñol, 2002, p. 5).

Lo que no podemos cuestionar es que el siglo XIX abandonó el principio de fidelidad a la antigüedad, la discusión pasó a ser en un punto qué se entendía por naturaleza. Así por ejemplo Schelling distinguirá *natura naturata*: la naturaleza como objeto, de *natura naturans*: la naturaleza como productividad. El arte que imita a la primera es un arte que copia lo muerto, es un truco, un artefacto, el verdadero arte es que imita la productividad de la naturaleza. Como resume Oliveras

Más allá del *cómo* se imita, el mayor problema que plantea el concepto de imitación es *qué* se imita. ¿Acaso lo que imita es la apariencia de los hechos empíricos (Platón), lo universal (Aristóteles), el “alma” de lo representado

(Schelling)? ¿La imitación es copia –fotográfica– de la forma externa de un objeto o interpretación transformadora? (Oliveras, 2005, p. 73).

Con la aparición de las vanguardias la idea de que el arte es imitación entra en crisis. Desde la teoría del arte y la filosofía se prefiere hoy usar la palabra mimesis en vez de imitación, dado que el término imitación tiene en las lenguas modernas una connotación negativa mientras que mimesis del griego parece dar cuenta mejor del carácter representacional del arte conservando la densidad semántica que la palabra ha adquirido en la tradición histórico cultural a la que pertenecemos.

Platón. La condena del arte en la *República*

Hablar de una estética platónica es anacrónico, ya que, como hemos visto, la disciplina como tal y su delimitación de objetos de estudio surgirán dos milenios después. A pesar de ello, podemos encontrar en los numerosos diálogos de Platón que han llegado hasta nuestros días muchas reflexiones sobre el arte, los artistas, las obras y la belleza. Muchas de esas opiniones estaban determinadas por el propósito particular del diálogo y por el período en el desarrollo de la filosofía del propio Platón. Por la importancia que va a tener para la tradición occidental, nos concentraremos aquí en la famosa condena al arte del capítulo X de la República (375 a.C.).

Para contextualizar la posición de Platón, nos detendremos brevemente en las prácticas artísticas del período clásico.²

El arte griego del período clásico

Los griegos de este período consideraban arte mimético, es decir, una producción guiada por reglas cuyo propósito no era productivo o utilitario, a una variedad de artes que pueden parecernos extrañas hoy en día. Por ejemplo, dependiendo del instrumento, se consideraban dos artes distintas: la aulética, que era el arte de tocar el aulós (una especie de flauta doble), y la citarística, que era el arte de tocar la cítara (un instrumento de cuerdas).

En la escultura, distinguían entre la escultura en mármol o en bronce; si bien no tenían un término equivalente a literatura que englobara lo que nosotros hoy llamamos géneros literarios, sí reconocían como producción de los poetas a la epopeya, la tragedia, la comedia y la poesía ditirámica.

De entre todos los poetas, Homero era considerado el mejor. En una cultura que no tenía un texto sagrado equiparable a la *Biblia*, la *Ilíada* y la *Odisea* significaban un mundo común de mitos,

² La historia del arte divide el arte griego antiguo en tres períodos: el arcaico (siglos VIII al V a.C.), el clásico (siglos V al IV a.C.) y el helenístico (Siglos IV al I a.C.).

personajes y anécdotas, cuyo conocimiento se identificaba con la identidad griega al punto de que Homero fue considerado el educador de Grecia de manera ininterrumpida durante siglos. Los niños aprendían a leer con pasajes de sus obras

Historiadores del arte, como Ernst Gombrich, consideran que la revolución que se produjo en este momento en las artes plásticas fue tan relevante para Occidente como la filosofía o la democracia griega. En escultura y pintura se aplicó un programa ilusionista, realista o naturalista, que sorprende todavía hoy por la destreza en la representación, sobre todo de los cuerpos humanos.

Una manera de visualizar el nivel de ruptura del arte ilusionista de la época es compararlo con el arte egipcio del mismo período. Es fácil traer a la mente la imagen de los cuerpos humanos pintados en las cámaras funerarias de las pirámides. Allí vemos que la representación de la figura humana tenía normas estrictas: los ojos de frente, la cabeza de perfil, el torso de frente, las piernas de costado. La adhesión al canon no permitía las innovaciones individuales. El arte egipcio se mantuvo prácticamente inalterable por más de 3000 años, por lo que no existía noción de autoría; las obras eran anónimas.

En cambio, conocemos los nombres de los pintores griegos: Zeuxis, Apeles y Polignoto, a pesar de que sus obras se han perdido debido a la fragilidad de su materialidad. El efecto de realismo era tal que se decía que Zeuxis había pintado unas uvas tan reales que hasta los pájaros intentaban comerlas. Una muestra de la excelencia de la pintura griega es accesible todavía gracias a los frescos de Pompeya, Herculano y Stabias, que son del siglo I d.C. y por los dibujos en las vasijas que muestran el uso del escorzo y la perspectiva, aunque todavía no geométrica. La perspectiva geométrica surge en el Renacimiento. A diferencia de las pinturas, muchas muestras de la escultura griega han llegado hasta nuestros días, la mayoría de las veces gracias a copias romanas. En los principales museos de Europa podemos ver las obras de Praxíteles, Lisipo, Mirón, Fidias y Policleto.

El programa ilusionista en las artes plásticas se prolonga durante el helenismo, pero ya en tiempo de Augusto comienza a declinar volviendo a formas pre-griegas, el ascenso de las religiones orientales implicará un cambio de función y por lo tanto de forma (Gombrich, 1979, 136). En la edad media las imágenes serán usadas como instrumentos de enseñanza moral o sobre-cogimiento religioso, como vimos en el apartado sobre la historia del concepto de mimesis. Tendremos que esperar al Renacimiento para que se redescubra la maestría del arte griego y se instaure un programa neoclasicista de imitación, gracias al cual nosotros no tenemos problemas en identificar una escultura griega o romana.³

La Grecia antigua no deja de fascinarnos, que pasó, cuáles fueron las condiciones, para la aparición en este momento histórico y en este lugar de tantas innovaciones culturales como la filosofía, la democracia, el programa ilusionista en las artes plásticas, la tragedia, la retórica, entre muchas otras. ¿El buen clima?, ¿grupos poblacionales pequeños y auto subsistentes?, ¿su posición geográfica que permitía el comercio con otros pueblos? No lo sabemos con precisión, pero

³ No es extraño entonces que Hegel y Nietzsche en el siglo XIX identifiquen el arte griego principalmente con la escultura.

sí que la forma de gobierno de democracia directa (sin idealizarla, porque había esclavos y patriarcado) permitió un grado de libertad con respecto a la religión, el gobierno y la tradición que posibilitó la aparición de nuevas formas culturales, al nivel de que Platón mismo pudiera proponer abolir la democracia en la *República* e incluso se atreviera a sostener la necesidad de expulsar a Homero de la ciudad.

Breve presentación de la República

Durante los diez capítulos que componen *La República* Platón se concentra en definir la justicia y presenta un programa para organizar la ciudad (*la polis*) de tal manera que la virtud sea posible. Es un diálogo perteneciente al período medio de la filosofía platónica cuando la teoría de las ideas está plenamente desarrollada; de hecho, los famosos pasajes de la alegoría de caverna y el símil de la línea dividida se encuentran aquí. Platón postula que el mundo sensible que percibimos lleno de cosas particulares es una ilusión, una copia degradada del mundo de las ideas. Las ideas, llamadas en griego *Éidos* son las esencias, formas universales, eternas y únicas; mientras que las cosas sensibles son corrompibles y particulares, son la apariencia, la imagen de las esencias y en griego son llamadas *Éidolon*. Así mientras la idea de belleza es una y eterna, las cosas que hay en el mundo sensible son múltiples y si, son bellas, es porque participan de la idea de belleza. En todos los casos son versiones degradadas de la belleza ideal.

A la separación de la realidad en dos mundos, el mundo sensible y el mundo inteligible debemos sumar la función del alma humana, las almas de las personas son particulares, yo soy Alejandra, pero, según Platón mi alma es inmortal y está atrapada en un cuerpo corrompible. De este modo, las almas son eternas como las ideas, pero particulares como las cosas sensibles. Hay muchas almas, la de la persona que lee esto es otra alma particular y a la vez eterna.

El capítulo X de la *República* es el último del libro y termina con el mito escatológico de Er, quién habiendo muerto en batalla, vuelve a la vida y relata lo que conoció en el más allá. Er relata que las almas sobreviven a la muerte del cuerpo y reciben castigos o recompensas según las acciones morales realizadas en vida para luego entrar en nuevos ciclos de reencarnación. Lo que nos interesa aquí es la idea de que el alma ha conocido el mundo de las ideas antes de la reencarnación, lo olvida al nacer y el conocer es un acto de recuerdo o reminiscencia donde reconoce en las cosas particulares las ideas de las cuales son imitación. Lo bueno de la teoría platónica es que no debemos esperar a morir para acceder al mundo de las ideas, el intelecto humano puede, mediante la filosofía, “ver” las ideas (el verbo *Idéin* significa ver con el ojo del alma).

En el libro cuarto de la *República* Platón nos explica que el alma humana está dividida en tres, solo la parte racional (*nous*) es inmortal, las otras dos, la irascible (*Thymos*) y la apetitiva (*Epi-thymia*) son mortales. Cada una tendrá una virtud que la caracterice y que corresponderá también con la clasificación de los ciudadanos que propone su programa de gobierno. La virtud racional es la sabiduría y la prudencia que poseen los filósofos gobernantes. La fortaleza y el valor es la

virtud de los guardianes guerreros y la templanza será lo deseable en los productores (campesinos y artesanos).⁴

El núcleo de la condena de Platón al arte es que la experiencia estética es un veneno psíquico que corrompe al alma salvo que se tenga el antídoto que es el saber racional de las formas o ideas. En otras palabras, si los filósofos están exentos, los guerreros y campesinos al no poseer la sabiduría que otorga la filosofía son engañados por el arte para alejarse de la virtud; por eso la producción artística en el estado ideal propuesto por Platón va a estar reglada para promover las virtudes que contribuyan a la prosperidad de la ciudad. Así hablando de la educación de los jóvenes en el mismo capítulo IV recomienda que las fábulas e historias que deben ser cantadas (no debemos olvidar que la poesía en este período histórico era recitada de manera pública) debían tener como contenido solo moralejas ejemplificadoras que sirvieran de guías de conducta, sino que además su forma no podía ser libre e innovadora.

La introducción de una nueva forma de canto corre el riesgo de echarlo todo a perder, ya que como ha dicho Damon, y yo comparto su manera de pensar, no pueden alterarse las normas de la música sin que ocurra lo mismo con las leyes fundamentales de la ciudad (*República* 424 c)

La condena al arte del libro X

El libro X concentra sus argumentos en la equiparación entre poesía y pintura,⁵ Sócrates en diálogo con Glaucón dice que de entre todos los motivos que ha presentado para afirmar que su plan de gobierno para la ciudad es el mejor posible el más evidente es la prohibición de la poesía imitativa, su necesidad se pone en evidencia por la distinción entre las especies del alma. Para Sócrates nada es más capaz de corromper el espíritu de las personas que este género salvo que uno sea filósofo. Así que a pesar del cariño que le profesa a Homero como maestro de todos los poetas la verdad lo obliga a hablar en contra de él para proteger al vulgo.

⁴ Platón en el capítulo III propone una noble mentira, un mito para decirle a los ciudadanos para que se conformen con la clase social a la que les toca pertenecer. Los dioses al formar a los hombres pusieron oro en los que tienen que gobernar, plata en los guardianes y bronce en los artesanos y labradores. De todas maneras, el sistema meritocrático establece que no necesariamente se va a heredar la condición del padre, un hijo de padre artesano puede ser oro, según se establezca en la educación y crianza de los niños que es comunitaria.

⁵ La equivalencia entre literatura y pintura por sobre el resto de las artes miméticas es una constante en la tradición occidental que puede rastrearse hasta la famosa frase de Simonides de Ceo (Siglos V - VI a. C.) "La pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla" resumida por Horacio (siglo I a.C.) en la locución latina "*Ut pictura poesis*". Tanto el libro X de la *República* como *La Poética* de Aristóteles reforzaron esa equiparación que a partir del Renacimiento será uno de los tópicos del clasicismo. Leonardo usará también este argumento para promover el ingreso de la pintura a las artes liberales. En el siglo XVIII, en plena ilustración Lessing en su obra *El Laocoonte* (1766) rechaza el programa del *ut pictura poesis*, para él la literatura es equivalente a la música y la pintura a la escultura en tanto unas son artes temporales y las otras espaciales.

Para ejemplificar en que consiste el arte mimético introduce entonces el famoso ejemplo de las tres camas. La primera cama sería la idea de cama, el *Eidos* o esencia, creada por la divinidad; la segunda cama es una cama particular realizada por un artesano, imaginemos un carpintero, y luego una tercera cama que es la pintura de una cama, realizada por un pintor imitador. Si nos guiamos por el símil de la línea, que divide las regiones ontológicas y gnoseológica en cuatro niveles, solo la primera cama tiene una existencia real en el mundo inteligible y solo de ella podemos tener un conocimiento verdadero (*espíteme*) en tanto la conocemos por la inteligencia (*noesis*), las otras dos camas corresponden al mundo sensible de las apariencias donde solo hay opinión (*doxa*), pero hay a la vez una diferencia ontológica entre la cama del artesano, la cosa sensible de la cual tenemos creencias (*pistis*) y, la imagen de la cama pintada que es producto de la imaginación (*eikasia*). Podemos decir que este es el primer argumento ontológico contra el arte, la cama del pintor está alejada tres grados de lo real, es una copia de una copia.

De igual modo el poeta trágico al ser también un imitador está alejado tres grados de la verdad. “El arte mimético está muy lejos de lo verdadero y, como es natural, puede hacerlo porque toma muy poco de cada cosa y aun eso poco que toma no es más que una simple apariencia” (República 598 b). Para reforzar la idea de que el arte es ficción, algo irreal, una imagen, un fantasma, una pura apariencia introduce la analogía del espejo. El artista es como una persona que usando un espejo refleja sobre su superficie todas las cosas del mundo, de este modo lo que va a obtener son creaciones aparentes sin ninguna realidad.

Luego procede con los argumentos de tipo gnoseológico: el pintor no imita la cama ideal sino la cama del carpintero y de ella solo una imagen parcial, no olvidemos que la pintura naturalista del período jugaba con la perspectiva y los escorzos. Imaginemos dice Platón un pintor tan bueno que pinta un zapatero trabajando de lejos y sin saber nada del oficio del zapatero crea la ilusión en los niños y en el vulgo de que están frente a una verdad, a un zapatero trabajando. Lo mismo es válido en relación con los poetas que tienen la reputación de conocer todas las artes, todas las cosas humanas relativas al vicio y a la virtud y; hasta lo que concierne a los dioses.⁶

Presentará dos argumentos directamente contra Homero. 1° argumento: si alguien es capaz de hacer las dos cosas, la imitación del objeto y el objeto mismo, no se encargaría de la apariencia. Sin embargo, Homero no fue un médico como Asclepio, ni un legislador como Solón, ni un inventor como Tales, ni fundó una escuela como Pitágoras. 2° argumento: si Homero hubiera tenido verdadero conocimiento hubiera enseñado..., ¿dónde están sus discípulos? Sus contemporáneos lo hubieran retenido sin dejar que vagara de ciudad en ciudad, y en caso de no vencerlo lo hubieran seguido. Concluye:

—¿Diremos, pues, de todos los poetas, empezando por Homero, que cuando en sus ficciones hablan de la virtud, o de cualquier otro asunto, no hacen otra cosa que imitar su apariencia y no alcanzan nunca la verdad, a la manera del pintor del

⁶ En otros capítulos de la *República* Platón critica la imagen de las divinidades que hace Homero en sus obras, sujetos volubles atrapados en pasiones humanas como los celos, la envidia, la lujuria, etc.

que hablábamos antes, que hará un retrato de un zapatero sin entender nada de zapatería, y que dicho retrato parecerá un verdadero zapatero a los que nada entiendan del oficio, como él mismo, y solo juzgan por los colores y las formas?

–Bien seguro.

–De igual modo diremos que el poeta, a mí juicio por no saber otra cosa que imitar, aplica a todos los temas los colores que le convienen, valiéndose de palabras y de frases, ya se trate de zapatería, de estrategia, ya de cualquier otro asunto, y utilizando el metro, el ritmo y la armonía convence a quienes lo escuchan y que solo juzgan por el lenguaje, de que está perfectamente instruido en las cosas que habla ¡tan grande es la seducción natural que poseen esas formas artísticas ¡Pues bien sabes a lo que quedan reducidas las obras de los poetas cuando se les quita su colorido musical! (*República* 601 a, b)

Lo interesante de este pasaje es como Platón distingue con claridad entre la forma y el contenido, el problema del arte es la seducción de las formas artísticas, si les sacamos el colorido musical a las palabras, los adornos, los embellecimientos que nos convencen de cualquier cosa queda solo la apariencia. Aquí hay implícita una condena a la retórica y a los sofistas, que eran para Sócrates y Platón los maestros de las apariencias. Tatarkiewicz también relaciona al arte ilusionista, lo que llamaríamos hoy la vanguardia artística de la época, con el sensualismo y relativismo de los sofistas. En la misma línea el filósofo argentino Emilio Estiú dice:

El artista está pues a gran distancia del filósofo; pero muy cerca del sofista, Los sofistas, como los pintores, relativizan la realidad al sujeto empírico, a su perspectiva propia. Solo existe pues un mundo, el que nuestra percepción alcanza. Como el sofista, el artista tiene un trato con la realidad empírica, como el sofista, relativiza la visión de sus imágenes al modo como se le aparecen las cosas. El sofista es un artista del concepto; el artista un sofista de la imagen” (Estiú, 1948, p. 419)

Volvamos al libro X; para reforzar la crítica a la pintura como apariencia, fantasma e ilusión que engaña introduce el ejemplo de las riendas y frenos que se usan para controlar a los caballos. “¿y no diremos que la excelencia, la belleza y la perfección de un objeto fabricado, de un animal, de una actividad cualquiera tienden al uso para el cual cada cosa ha sido hecha, ya por la naturaleza, ya por el hombre?” (*República* 601d).⁷ Distingue por lo tanto tres artes en relación con la cosa: la que utiliza (el jinete), la que fabrica (el herrero y guarnicionero) y la que imita (el pintor). La persona que posee verdadero conocimiento es la que sabe usar el objeto, en este caso el jinete, luego está el artesano, cuyo conocimiento puede ser dirigido por el que lo usa mediante recomendaciones para mejorarlo y finalmente tenemos al pintor que ignora todo. Pero al imitar

⁷ Acá Platón está influenciado por la concepción de la belleza de Sócrates que residía en la utilidad de un objeto; es famosa la frase que una carretilla de estiércol que funcione adecuadamente para su propósito es más bella que una armadura de oro que no protegiera al guerrero. Una expresión similar encontramos en Tomás de Aquino cuando dice que un martillo hecho de cristal es feo.

lo que le parece hermoso a la multitud y a los ignorantes explota las debilidades del alma humana para crear la ilusión como otras seducciones de la magia: las ilusiones ópticas, las pinturas con sombra y la prestidigitación. Platón nos advierte que el poder y el peligro de la imitación visual es el influjo que tiene sobre la parte irracional del alma “por tanto la imitación, vil de suyo, y en relación con una parte vil, solo puede engendrar cosas viles” (*República* 603 b). El antídoto es la parte racional del alma, la facultad que mide, calcula y pesa por la cual podemos superar esas ilusiones y llegar a la verdad.

Así como la pintura es una imitación visual, la poesía es entendida por Platón como una imitación auditiva. “La poesía imitativa, afirmamos nosotros, representa a los hombres en sus actos forzados o voluntarios, a consecuencia de los cuales se creen felices o desgraciados y se abandonan a la alegría o a la tristeza” (*República* 603c). Ingresamos aquí de lleno a los argumentos éticos en contra del arte mimético. Los protagonistas de la *Ilíada* y la *Odisea* son guerreros y no filósofos porque el carácter de los guerreros es irascible y voluble, lo que genera las peripecias que la narración describe.

El carácter irascible se presta a múltiples y variadas imitaciones, en tanto que el reflexivo y sosegado, siempre igual a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de comprender en caso de ser imitado, sobre todo por la multitud que se reúne en fiestas o teatros, porque entonces le ofrece a ese público heterogéneo la imitación de un estado del alma que ignora (*República* 604 e).⁸

Platón marca el doble estándar que el auditorio tiene en relación con lo narrado. Lo que aceptamos en la tragedia y en la épica, es decir, personas quejándose y lamentándose, lo despreciamos en nosotros mismos, en el hombre común y en las mujeres. El problema es que eso que es despreciable narrado poéticamente nos genera placer y acompañamos al héroe con nuestra simpatía y admiramos el talento del poeta que nos ha conmovido. Pocos se percatan de lo dañino de esto, pues las propias emociones se enriquecen al compartir las emociones de los demás, por lo tanto, luego serán difíciles de reprimir en la propia desgracia. La poesía excita la parte irracional de las personas, la parte que debe ser controlada. No todo arte mimético es malo para Platón, pueden ser aceptadas aquellas expresiones artísticas que ayudan a educar correctamente a los ciudadanos de la *polis*.

Las únicas poesías que han de admitirse en la ciudad son los himnos a los dioses y los elogios de los hombres de bien. Por el contrario, si admites la musa placentera, ya en cantos, ya en poemas, impondrás en la ciudad el doble reinado del placer y el dolor, en vez del de la ley y la razón, reconocido en toda circunstancia como el más conveniente para el interés público (*República* 607a).

⁸ En apoyo de esta idea recordemos que la primera frase de la literatura griega, la primera línea de la *Ilíada* es “La colera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles”. (Homero, 2006, 1)

Mientras no haya leyes que prohíban las expresiones artísticas nacidas de la musa placentera dependerá de los propios receptores, de las personas que buscan la verdadera sabiduría a través de la filosofía, mantenerse en guardia para combatir la seducción del hechizo de las formas literarias, visuales y musicales. Claro que sería mejor que existieran leyes que regularan esto. En el diálogo *Leyes*⁹ Platón alaba las reglas que en Egipto se aplicaban al arte.

CL –¿Cómo dices que las leyes reglan tal cosa en Egipto?

AT –Tan solo escucharlo produce asombro. Una vez, hace mucho tiempo, así parece, decidieron aplicar esta regla que ahora damos nosotros, a saber, que los jóvenes del estado deben ejercitar habitualmente bellas posturas y bellas melodías para formar sus hábitos. Una vez que las ordenaron, hicieron público en los templos cuáles son y de qué manera son las que son y ni a los pintores ni a los otros que realizan también figuras de cualquier tipo que sea les era posible innovar en contra de estas formas, y ni siquiera concebir cualesquiera otras que no fueran las tradicionales. Tampoco ahora es posible innovar, ni en estas posturas ni en nada de la música. Si observas, descubrirás allí que las obras pintadas o moldeadas hace miles de años —no son miles de años por decir, sino realmente— no son ni más bellas ni más feas que las que se hacen ahora, sino que están hechas según la misma técnica (*Leyes* 656b-657a)

Como las representaciones artísticas objeto de las críticas de Platón son las esculturas griegas o las obras de Homero, es difícil compartir sus argumentos. Pero ¿no son muy parecidas a las críticas que hoy en día se realizan contra el universo digital? La proliferación de *fake news*, los universos distorsionados de las redes sociales donde proliferan los filtros, la producción de contenido con la inteligencia artificial que ya no nos permite distinguir que es real de lo que vemos, los discursos que promueven el odio, la violencia y la discriminación ¿No oímos decir que son representaciones falsas y parciales de la realidad, que alimentan las pasiones del vulgo, que no todos son capaces de distinguir entre la verdad y la falsedad y que por lo tanto las redes sociales deben tener regulación por parte de los estados? Las advertencias de los expertos sobre los usos políticos y de control sobre nuestras vidas no logran que dejemos de usar la web, de igual manera la condena de Platón no fue aceptada por sus contemporáneos, sabemos que la figura de Homero y el programa ilusionista de las artes plásticas se prologaron en el período helenístico. Será recién en la Edad media, cuando las prácticas artísticas sufrieron cambios radicales, que encontraremos interlocutores interesados en los argumentos de Platón. En ese sentido, Gombrich en su *Historia del arte*, se pregunta, viendo las representaciones pictóricas de la Edad media, que a nuestros ojos son bastante torpes, si los artistas habían olvidado cómo pintar, si la capacidad había desaparecido y la respuesta es que lo que cambió fue el programa, el propósito de la imitación, como veremos en este libro más adelante, la narrativa del arte había

⁹ *Leyes* escrito entre 347 y 348 a.C. es el último texto de Platón. Los personajes son tres ancianos: un ateniense anónimo que representaría las opiniones de Platón, un cretense (Clinias) y un espartano (Megilo) que conversan sobre las leyes de sus respectivas ciudades y las comparan.

cambiado, ahora importa el mensaje a ser transmitido por sobre la forma que buscaba la ilusión, el programa ilusionista será recién retomado en el Renacimiento.

La filosofía platónica se da en un momento de crisis cultural, donde los valores establecidos en siglos anteriores se ven conmovidos por transformaciones profundas, la respuesta de Platón es conservadora o reaccionaria. Sin embargo, hay ideas muy interesantes sobre el arte en Platón; la principal creemos es que el arte es ilusión, irrealidad o ficción. El arte está separado ya de alguna manera de la vida práctico vital. Si en culturas anteriores la producción de imágenes y cantos estaba destinado exclusivamente a propósitos religiosos, en este momento las obras empiezan a tener cierta independencia. No son conocimiento teórico, son un conocimiento práctico, pero no productivo sino imitativo. El arte mimético de esta manera definido permite una distancia crítica clave para su disfrute. El filósofo sabe que no es verdad y por eso puede disfrutar saludablemente del arte, el problema es cuando confundimos los planos y creemos que eso que percibimos es “lo real”.

Hay un pasaje hermoso en *El quijote* de Cervantes, donde el Quijote en su locura, viendo una representación de títeres, no soporta que el villano rapte a la heroína e irrumpe la puesta para rescatarla. El Quijote es el arquetipo de la ilusión patológica, lee libros de caballería y sale en busca de gigantes y dragones. Tal vez el problema de Platón sea tener que elegir entre dos posiciones contrapuestas, la denuncia de la falsedad y la creencia ciega. Hay una tercera opción que Coleridge llamaba “suspensión voluntaria de la incredulidad”: hacemos de cuenta que es verdadero para conmovernos, pero al mismo tiempo sabemos que no lo es y por eso lo disfrutamos. Sospechamos que Platón era capaz de hacerlo, pero no tenía confianza en que todos pudieran hacerlo.

Actividades

- Una de nuestras hipótesis de lectura es que las palabras van acumulando capas de sentidos a través del tiempo, esta polisemia subyacente aparece en usos que hemos familiarizados pero que cuando nos detenemos en ellos revelan su pertenencia a momentos concretos de la “historia” de las palabras. Así hablamos de “cirugías estéticas”, de la “belleza de un gol”, del “arte de cocinar” y del “poder mimético de algunos animales y plantas”. Especifique a qué “momentos” de la historia de los conceptos pertenecen estos ejemplos.
- Realizar una comparación entre el pasaje de las tres camas de la república con la instalación de arte conceptual de Joseph Kosuth “una y tres sillas” de 1965.
- Analizar la instalación analogía IV del artista argentino Víctor Grippo a partir de los conceptos de la estética platónica trabajados en este capítulo.

Referencias

- Eco, Umberto (2005) *Historia de la belleza*, Lumen.
- Estiú, Emilio (1948) “Belleza, arte y metafísica”, Revista de Humanidades n°31, UNLP
- Gombrich, Ernst (1979) *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst (1995) *La historia del arte*, Sudamericana.
- Homero (2006) *Ilíada*, Gredos.
- Oliveras, Elena. (2004) *Estética. La cuestión del arte*, Ariel.
- Platón (1992) *República*, Eudeba.
- Platón (1999) *Leyes*, Gredos.
- Suñol, Viviana (2002) “Mimesis. Un término clásico para problemas contemporáneos” Revista de Filosofía y Teoría Política, Anexo 2004. Disponible en:
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.204/ev.204.pdf
- Tatarkiewicz, Wladislaw, (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, 2001
- Tatarkiewicz, Wladislaw, (2011) *Historia de la estética. Tomo I. La estética antigua*, Akal.

CAPÍTULO 2

Aristóteles. Mímesis, tragedia y catarsis

Alejandra Bertucci

Aristóteles sigue a Platón en su definición de las artes miméticas; la pintura, la música, la escultura y la “literatura” son artes miméticas, es decir actividades productivas, realizadas por los seres humanos cuyo objeto no tiene un fin utilitario sino representativo. Pero a diferencia de Platón, no rechazará a la mímesis como una forma de engaño o ilusión. El término mímesis en Platón desborda el ámbito de las expresiones artísticas, recordemos que las cosas sensibles para él son imitaciones de las ideas o formas eternas, por eso están alejadas tres grados de la verdad y el ser. Aristóteles rechaza la teoría de las ideas de su maestro y postula una metafísica hileformista, las cosas que existen son una unión de materia (*hylé*) y forma (*morphe*) y la mimesis es contenida dentro al ámbito de las *teknés*¹⁰. La complejidad de la metafísica aristotélica no puede ser reducida meramente al hileformismo, hay un montón de categorías implicadas en su explicación del orden de cosmos y las jerarquías de los seres. Solo subrayaremos, a diferencia de Platón que considera que la única manera de llegar a la verdad del Ser es a través de la facultad del alma que calcula, mide y pesa, Aristóteles creía que el método de estudio dependía del objeto; y como “Ser se dice de muchas maneras”, al tratar un tema buscaba su especificidad ontológica, esto le permitirá afirmar sobre la esencia de la Poesía que es más importante que los hechos narrados sean verosímiles que verdaderos (1461 a) y; a la vez, que la poesía es más filosófica que la historia porque es más universal, en tanto una (la historia) se ocupa de lo que sucedió y la otra (la poesía) de lo que podría suceder. (1451b)

De la condena de Platón a la defensa de Aristóteles

Para entender el pasaje de Platón a Aristóteles resulta esclarecedor el libro *El infinito en un junco* de la filóloga española Irene Vallejo que narra el origen del libro en la antigüedad greco-

¹⁰ Suñol señala 300 menciones del término mímesis en textos de Aristóteles sobre diversos temas. Aristóteles emplea el vocabulario mimético en contextos variados para expresar relaciones de semejanza, correspondencia y analogía entre el arte (*tekné*) y la naturaleza (*physis*). La técnica no solo imita a la naturaleza, sino que también la complementa y ayuda a cumplir sus fines. (Suñol, 2005)

tina. Basándose en los actuales estudios filológicos nos cuenta que la escritura aparece alrededor del 4.000 a.C. con fines prácticos, los primeros registros son contables, listados de posesiones o títulos de propiedades en piedra o en tablillas de arcilla.

En el siglo VIII a.C. la población de la antigua Grecia generará una innovación extraordinaria, adopta el alfabeto fónico que conoce gracias al comercio y la navegación con Fenicia. El alfabeto fónico fenicio era mucho más eficiente que otros sistemas de escritura, con solo una veintena de letras cualquier persona podía en poco tiempo aprender a leer y escribir, mientras que los otros sistemas de escritura implicaban el aprendizaje de miles de caracteres, solo posible para una pequeña élite que debía dedicar décadas a su estudio. Grecia incluso lo mejora al introducir la distinción entre consonantes y vocales.

Esta innovación tecnológica es considerada por Vallejo como equiparable a la invención de la imprenta, implicó la democratización del saber y la aparición de los libros escritos en hojas de papiros o en pergaminos que fueron adquiriendo la forma que conocemos hoy en día. Mientras que la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero pertenecen a una cultura oral, las tragedias de Sófocles ya son el producto de una comunidad letrada.

El pasaje del lenguaje oral al escrito tuvo detractores, sabemos que Sócrates no dejó nada escrito y que Platón a pesar de escribir mucho mostraba todavía recelo a la palabra escrita, como se manifiesta en la leyenda del Rey Tharus en el *Fedro* y a las críticas a Homero y a los sofistas en *La República*.

Aristóteles en cambio fue la primera persona que tuvo una biblioteca personal;¹¹ esto es significativo porque representa una nueva manera de entender el saber cómo un bien en sí mismo, con un afán compilador y clasificador donde los libros tienen un valor *per se* más allá de que estemos de acuerdo con lo que dicen.

En la misma línea, Vallejo vincula la filosofía con la cultura letrada, la escritura libera al lenguaje de la contingencia de la enunciación, lo que permite gracias a las relecturas niveles mayores de abstracción, si a esto le sumamos la libertad que significó la filosofía sofista, relativista y hedonista (detestada por Platón), vemos la conformación de un campo donde coexistían diferentes posiciones y el debate de ideas era un bien social muypreciado.¹²

¹¹ El impresionante conjunto de libros que Aristóteles reunió durante este período del Liceo se debió al apoyo financiero proporcionado por Alejandro Magno. Sin embargo, con la muerte de Alejandro en el 323 a.C., este financiamiento se interrumpió. Poco después, Aristóteles tuvo que abandonar Atenas acusado de impiedad por el partido nacionalista ateniense y falleció al año siguiente, en el 322 a.C., a los 62 años. (Mondolfo, 1945, 9-10),

¹² Vallejo estima que una proporción significativa de personas sabía leer en la Atenas de Pericles, fenómeno que continuó durante el período helenístico. En esa época, existían bibliotecas públicas, libreros ambulantes y un público que consumía no solo literatura, sino también filosofía. Como menciona Sócrates en el *Protágoras*, cualquiera podía adquirir un tratado de filosofía por un dracma. Aunque la afirmación de Platón al respecto es irónica —ya que señala que por tan poco dinero no se puede acceder a la verdadera filosofía—, refleja una realidad social: en el mercado, era posible comprar tratados filosóficos a un precio accesible. (Vallejo, 2019, 141)

La poética

De los textos que Aristóteles le dedicó exclusivamente al arte, los artistas y la experiencia estética solo ha llegado hasta nuestros días la *Poética*, se calcula que fue escrita alrededor de los años 334–330 a.C. Perteneciente al grupo de las obras esotéricas o acromáticas de Aristóteles no es libro de lectura ágil, como puede resultar la *República*, llena de repreguntas y aclaraciones, es un texto árido, hoy lo llamaríamos técnico, donde los temas se presentan de manera concatenada y breve.

Mientras Platón ataca a Homero y al programa ilusionista de los pintores, Aristóteles, en la parte que conservamos de la *Poética*¹³, alaba a los autores trágicos, las tragedias son a su entender superiores incluso a las epopeyas de Homero. Podríamos decir que la epopeya da la matriz que se perfeccionará en la tragedia.

Las tragedias y comedias gozaban de gran popularidad y se representaban en amplios escenarios al aire libre. No solo eran manifestaciones artísticas, sino también ceremonias religiosas dedicadas al dios Dionisio. El público estaba compuesto principalmente por varones ciudadanos, incluso los más pobres, mientras fueran ciudadanos atenienses, recibían un subsidio conocido como "theorikon" para facilitar su asistencia. También se permitía la entrada a extranjeros libres. Aunque las mujeres atenienses enfrentaban más restricciones que en otras ciudades griegas, se sabe que podían asistir a las Grandes Dionisiacas. Se estima que el teatro de Dionisio, situado en la ladera de la Acrópolis en Atenas, podía albergar entre 14,000 y 17,000 personas por función, lo que refleja su carácter de fenómeno cultural masivo, alejado de una experiencia exclusiva para una élite intelectual.

Para intentar visualizar el espectáculo cabe aclarar que los actores eran todos hombres, utilizaban máscaras y suecos, había un coro, música, escenografía, incluso efectos especiales. La expresión latina *Deus ex machina*, que se puede traducir por "obra de Dios", proviene del recurso por el cual una grúa introducía en el escenario a un actor que interpretaba a una deidad.¹⁴

Aristóteles trasciende el rol de un simple espectador; no solo es conocedor de la obra de Homero, sino también de las tragedias, comedias, autores y actores de su tiempo. El texto en cuestión está lleno de ejemplos de la producción artística griega. En *La Poética*, la tragedia se presenta como un objeto de estudio "científico", de modo similar a cómo quienes realizan crítica o historia del arte en la actualidad citan directamente las obras que tienen al alcance.

¹³ Solo ha llegado hasta nosotros la primera parte de *La Poética*, dedicada a la tragedia; sin embargo, existen registros que mencionan la existencia de una segunda parte, centrada exclusivamente en la comedia.

¹⁴ En la actualidad la expresión se utiliza para criticar un elemento externo que se introduce en la trama para resolver la historia sin seguir su lógica interna.

Las artes miméticas y la poesía

La Poética puede ser dividida en tres partes temáticas: la poesía (capítulos I al V), la tragedia (capítulos VI al XXII) y la relación entre la tragedia y la epopeya (capítulos XXIII al XXVI). Cuando Aristóteles habla de poesía (*poésis*), no se refiere únicamente a los poemas. En griego antiguo la palabra poesía designaba un campo más amplio que en la actualidad. Poesía¹⁵ significaba "creación" y "producción", abarcando toda creación artística mimética.

En las primeras secciones del libro se presenta un listado de artes miméticas: la epopeya o poesía épica, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica, la aulética (arte de tocar el Aulós), la citarística (el arte de tocar la cítara), la pintura, la escultura y la danza. Todas son artes miméticas, pero van a diferir en los **medios**, los **objetos** y la **manera** de la imitación.

Los medios de la imitación pueden ser los colores, formas, ritmo, armonía, palabra y metros. La pintura y la escultura usan formas y colores, la música ritmo y armonía, la danza solo ritmo¹⁶, mientras las distintas artes de la palabra pueden combinar ritmo, armonía y metro.

Los objetos son las acciones humanas, acciones efectuadas por agentes buenos (virtud) y por agentes malos (vicio), se puede imitar a las personas mejores, peores o semejantes a nosotros. Aristóteles ejemplifica sus ideas mediante casos concretos. En el ámbito de la pintura, Polignoto representa a las personas como mejores de lo que son, Pausón las retrata como peores, y Dionisio las plasma tal como son en la realidad. En la poesía, Homero presenta a los hombres como superiores, Hegemón de Tasos los muestra como inferiores, y Cleofonte los representa fielmente a su realidad.

La manera refiere al estilo de la narración, puede ser en forma directa, asumiendo varios personajes (la epopeya) o dramática, los personajes representan la trama (tragedia y comedia).

En esta división, se observa que el interés principal radica en la búsqueda de la esencia de la tragedia. Los “medios” permiten identificar la especificidad de cada arte mimética; los “objetos” distinguen entre la tragedia y la comedia, ya que la tragedia imita a hombres mejores que los actuales, mientras que la comedia busca representar a individuos peores. Por último, “la manera” explica la diferencia entre la epopeya, por un lado, y la tragedia y la comedia, por el otro.

Aristóteles señala la ausencia de un término que abarque a las artes de la palabra. No resulta adecuado asociar exclusivamente la métrica con la poesía ni considerar poeta a todo aquel que escribe en verso. Para Aristóteles, mientras Homero es considerado un poeta, Empédocles, en cambio, es un filósofo de la naturaleza (1447b). La particularidad de las artes miméticas reside

¹⁵ En la historia de la palabra poesía vemos un proceso de reducción de su campo semántico. Primero significó toda producción creativa, luego toda producción creativa cuyo medio fuera el lenguaje, finalmente a denominar un género específico dentro de la literatura.

¹⁶ “el arte de los danzantes imita tan solo con el ritmo, sin armonía: pues éstos, con los ritmos de las diferentes posturas que adoptan, imitan caracteres, pasiones y acciones” (*Poética* 1447 a)

en el objeto de la imitación, lo cual lleva a Aristóteles a emplear el adjetivo *praxeos* junto a *mímesis*. Este término griego, *praxeos*, alude tanto a la acción como al estado, de manera que *mímesis praxeos* se entiende como la imitación de acciones y estados (1448a).¹⁷

En el capítulo IV encontramos dos razones naturales o “antropológicas” sobre el origen de la poesía:

Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado nos agradan ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres. Y una causa de esto es también el hecho de que aprender es algo muy agradable no solo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida (*Poética*, 1448b)

En resumen, la imitación es algo inherente a los seres humanos y, además, las imitaciones generan placer. Parece que Aristóteles, en este caso, establece un diálogo con el libro X de *La República*. Según él, el arte mimético no es ni engaño ni ilusión, sino un medio para aprender. Destaca que el acto de aprender resulta profundamente placentero para todas las personas, incluso para quienes no hacen filosofía, ya que al observar las imágenes logran deducir qué representa cada cosa. En caso de no reconocer el objeto de la imitación, el placer proviene de elementos como la técnica, los colores y las formas. Así, el impulso de imitar y la satisfacción que hallamos en la armonía y el ritmo son, por naturaleza, parte esencial de nuestra experiencia humana.

Podemos distinguir por lo tanto dos dimensiones. 1) Desde el receptor: hay en el arte una relación entre cognición y placer, el arte tiene una dimensión intelectual o conceptual y otra dimensión sensorial o emotiva; 2) desde el artista: hay personas mejor dotadas que otros, existe el talento natural, Aristóteles es consciente en que no basta con saber las reglas.

Las personas talentosas comenzaron a improvisar, y, a través de pequeños progresos, dieron origen a la poesía. Esta idea permite trazar una breve historia sobre el nacimiento de la tragedia. Según esta hipótesis, la tragedia surge a partir de las improvisaciones que, posteriormente se dividen en dos vertientes: el ditirambo que origina la tragedia y los cantos fálicos que dieron lugar a la comedia. El ditirambo era un canto coral en honor al dios Dionisio, mientras que las canciones fálicas consistían en desfiles de grupos que portaban representaciones de falos gigantes. En

¹⁷ Esta definición de *mímesis praxeos* se encuentra en la cita 16 de la traducción realizada por Eilhard Schlesinger, filólogo clásico alemán (1909-1968). Schlesinger se exilió en Argentina (1938-1960) y publicó dos traducciones al castellano: *Edipo rey* de Sófocles y *La poética* de Aristóteles. Fue profesor en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, donde consolidó un grupo de investigación en lenguas clásicas que perdura hasta hoy.

ambos casos se combinaban el canto con la danza¹⁸. Más adelante, Esquilo incrementó el número de actores a dos, redujo el papel del coro y estableció el diálogo como elemento central de la tragedia. Sófocles, a su vez, aumentó a tres el número de actores, introdujo la escenografía y sustituyó el metro trocaico por el yámbico, más natural para el discurso conversacional. Finalmente, con Eurípides, se incrementó el número de episodios.

En el recuento de la historia de la tragedia que hace Aristóteles encontramos la triada de los grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes fueron considerados los mejores ya en el siglo IV por sus contemporáneos. A pesar de que hay 40 años entre el nacimiento de Esquilo y el de Eurípides, los tres tuvieron vidas largas, lo que les permitió compartir varias décadas. La valoración sobre sus obras se mantendrá constante en los siglos siguientes. Vallejo cuenta en su libro que el rey Ptolomeo III¹⁹ quería para la biblioteca de Alejandría las versiones oficiales de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides conservadas en el archivo de Atenas desde su estreno en los festivales teatrales. Los embajadores del faraón pidieron prestados los valiosos rollos para encargar copias. Las autoridades atenienses exigieron la exorbitante fianza de quince talentos de plata, que equivaldría a millones de dólares de hoy.

Los egipcios pagaron, dieron las gracias con pomposas reverencias, hicieron solemnes juramentos de devolver el préstamo antes de que transcurrieran —digamos— doce lunas, se amenazaron a sí mismos con truculentas maldiciones si los libros no volvían en perfecto estado y a continuación, por supuesto, se los apropiaron, renunciando al depósito (Vallejo, 2019, p.11)

La definición de Tragedia y sus partes

A continuación, se presentan dos traducciones al castellano de la célebre definición de tragedia de la *Poética* (1449 b).²⁰

Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente en una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones (traducción de Eilhard Schlesinger)

La tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado,

¹⁸ Cabe aclarar que los ditirambos y las canciones fálicas seguían siendo parte de la cultura griega en tiempos de Aristóteles, había incluso competencias de ditirambos. También estaban los *nomos* cantos solemnes en honor a Apolo.

¹⁹ Tolomeo III era de ascendencia macedónica, Tolomeo I fue el general de Alejandro que a su muerte toma control de Egipto.

²⁰ En el siglo XX aparecen casi en simultáneo dos traducciones al español de la *Poética*, una bilingüe de Juan David García Baca (México, 1946) y otra de Eilhard Schlesinger (Buenos Aires, 1946). (Ver nota 17). En este capítulo usamos la traducción de Alianza de Alicia Vilar Lecumberi del 2004.

en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos (traducción de Alicia Villar Lecumberi)

Para Aristóteles la tragedia es el paradigma de la *mimesis praxeos*, lo que se imita es una acción digna o seria, con un lenguaje trabajado para hacerlo “suave” o “sazonado”, es decir más agradable que el lenguaje cotidiano. La acción es contada por varios personajes y no por un único narrador y, su propósito es lograr la catarsis. Hay cincuenta años aproximadamente entre la traducción de Schlesinger y la de Vilar Lecumberi. En la traducción de 1947 catarsis aparece como “expurgación” ²¹, hoy catarsis no necesita traducción, es un término disponible en nuestro vocabulario más allá de los especialistas.

En lo que sigue de este capítulo, intentaremos exponer las principales tesis de Aristóteles sobre la poesía, usando como referencia las seis partes o elementos que componen la tragedia. Se conservarán los términos originales en griego. Los elementos *mythos*, *êthê* y *dianonia* representan el objeto de la imitación; *lexis* y *melopoia* son los medios; y *opsis* corresponde a la manera. Estos elementos se enumeran aquí en un orden de importancia decreciente.

Aunque algunos de estos elementos están presentes en otros géneros poéticos, como la epopeya y la comedia, únicamente la tragedia los reúne a todos. Por esta razón, Aristóteles la considera la mejor de todas las artes miméticas. Oliveras dirá: “la tragedia es, en síntesis, una obra de arte total” ²² por incluir texto, música, danza, acción” (Oliveras, 2004, p. 85)

1° *Mythos*

Usualmente traducido como argumento, fábula o trama; es la estructuración de los acontecimientos. Hoy diríamos el libreto o el guion. Es el más importante de todos los elementos literarios porque lo que la tragedia imita no es a las personas sino a la acción. Así la *Ilíada* no cuenta la vida de Aquiles o la totalidad de la guerra de Troya sino el lapso desde que Aquiles se enoja hasta que se desenoja.

Aristóteles nota que todas las narraciones interesantes no comienzan ni terminan al azar, tienen necesariamente un principio, un medio y un fin. Y como “La belleza conlleva una extensión y un orden” (Poética, 1450b), los bellos argumentos deben tener una extensión fácil de recordar y al mismo tiempo que permita que haya un cambio en la fortuna, una transformación de la desgracia en felicidad o de la felicidad en desgracia. Hoy decimos ¡qué pase algo! Y eso que pasa, no puede ser rutinario o previsible, debe ser impactante y, al mismo tiempo, debe ser verosímil (*eikos*).

²¹ La palabra “catarsis” proviene del griego antiguo κάθαρσις (*kátharsis*), que significa “purificación” o “limpieza”. En su origen, este término tenía una connotación ligada a ritos religiosos y médicos. Se utilizaba para describir la purificación física o espiritual mediante procesos como la limpieza, los sacrificios o los rituales.

²² El concepto de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk* en alemán) tiene su origen en el pensamiento estético del compositor alemán Richard Wagner en el siglo XIX. Sobre este tema volveremos en el capítulo 3

Veintitrés siglos antes de que Freud estableciera el complejo de Edipo a partir de la lectura de la obra de Sófocles,²³ Aristóteles consideró que *Edipo Rey* era la mejor de todas las tragedias, al punto de convertirse en el paradigma de varias clasificaciones. Así, establece que las partes del *mythos* en la tragedia son las siguientes: a) Peripecia: un cambio de un estado de cosas a su opuesto, en concordancia con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos. b) Reconocimiento: la transición de la ignorancia al conocimiento. c) Lance patético (sufrimiento o padecimiento): una acción de naturaleza destructiva y dolorosa, como asesinatos, heridas, entre otros. Dado que el mito de Edipo es ampliamente conocido, señalaremos brevemente los tres momentos claves:

Peripecia: Edipo rey de Tebas, considerado el más sabio entre los hombres debe hacer frente a una peste devastadora. El oráculo de Delfos declara que la ira de los dioses cesará cuando el asesino del antiguo rey Layo sea castigado. Edipo pronuncia severos castigos contra el culpable, condenándose a sí mismo.

Reconocimiento: Durante la búsqueda del asesino, Edipo confronta a diferentes personajes: el adivino Tiresias, su cuñado Creonte, su esposa Yocasta, los mensajeros y, finalmente, al pastor que confirma sin lugar a duda que Edipo es hijo de Layo. Este momento marca el cambio de la ignorancia al conocimiento.

Lance patético: Tras encontrar el cuerpo de Yocasta, quien se ha quitado la vida, Edipo, en un acto de desesperación, toma los broches de oro de la vestimenta de la reina (su madre) y se hiere repetidamente los ojos, quedando ciego.

Repasemos los elementos que en relación con el *mythos* convierten a *Edipo rey* en el paradigma de la tragedia. 1) Narra una acción con principio, medio y fin, donde todos los hechos transcurren en un día, a diferencia de la epopeya donde la acción puede durar varios días (*Ilíada*) o incluso años (*Odisea*). Aristóteles resalta que esto es lo mejor en tanto condensa la peripecia logrando mejor el efecto dramático; 2) Hay un cambio en la fortuna, Edipo pasa de ser Rey de Tebas a un vagabundo ciego; 3) Los hechos narrados son extraordinarios y sin embargo verosímiles. 4) Lo que desencadena la tragedia es el pasaje de la ignorancia al conocimiento, mientras Edipo creía que su madre era Mérope y su padre Pólibo, reyes de Corinto, era el hombre más feliz, pero cuando descubre que su Padre fue Layo y su madre Yocasta, Edipo parricida e incestuoso declara “soy el peor de los hombres” (Sófocles, 2006, p. 252)

2° *Êthê*

Generalmente traducido por carácter, es lo que nos permite adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas; los caracteres o personalidades serían las causas de las acciones. El ideal griego de la *kalokagathia* que mencionamos en el rastreo histórico del término belleza la asociaba a la bondad. Para que la tragedia sea bella los personajes deben ser buenos. Pero

²³ El pasaje de Edipo Rey que analiza Freud es el siguiente: “Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños. Aquel para quien esto nada supone más fácilmente lleva su vida” (Sófocles, 2006, 235-236)

tampoco pueden ser justos o virtuosos de manera extrema porque en ese caso no nos podríamos identificar con ellos y no se produciría la catarsis o purga de los sentimientos de piedad y temor en los espectadores, temor de que nos pase lo mismo y conmiseración con el padecimiento del otro. Por ello lo que provoque la desgracia del héroe trágico no puede ser la maldad de su carácter, porque en ese caso nos regocijaríamos en su infortunio.

Otra vez vemos en *Edipo* el paradigma del héroe trágico, mejor que el resto de las personas por su linaje, hijo de reyes. Ni demasiado bueno ni demasiado malo, la desgracia le acaece por un error en el juicio, por ignorancia. No es inverosímil pensar que nos podría haber pasado lo mismo. Esto genera la piedad y el temor. Pero como no nos pasó, luego de horrorizarnos y llorar volvemos a casa (o cerramos el libro) de buen talante.

En el capítulo XV se describe como deben ser los caracteres de los personajes, además de buenos, deben ser adecuados, semejantes a la realidad y consecuentes. En esta sección encontramos el siguiente párrafo que pone en evidencia el carácter patriarcal y esclavista de la cultura griega.

Por lo que respecta a los caracteres hay cuatro objetivos que conviene tener en cuenta: el primero y el principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, la palabra o la acción dejan entrever una opción. Si la opción es buena, el carácter será bueno. Y eso es posible en cualquier tipo de personaje, pues hasta puede haber una mujer y un esclavo buenos, aunque tal vez de ellos la una es inferior y el otro del todo vil. El segundo es que sean adecuados; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. El tercero es la semejanza, pues esto es diferente a presentar el carácter bueno y apropiado, como se ha dicho previamente. El cuarto es la consecuencia pues, aunque sea inconsecuente el personaje que se va a imitar, y se le haya supuesto tal carácter, sin embargo, debe ser consecuentemente inconsecuente. (*Poética*, 1454 a)

En la descripción de los caracteres, al igual que en la trama el poeta debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil, tanto en lo que dicen y hacen los personajes como en la sucesión de los hechos. El desenlace debe resultar de la trama misma, por eso critica el final de Medea de Eurípides donde Medea huye con los cadáveres de sus hijos con la ayuda de una deidad, vía el procedimiento del *Deus ex machina*.

El carácter no explica solo las acciones de los personajes sino las elecciones del propio poeta, los poetas más virtuosos y elevados representan las acciones más nobles y los personajes más egregios, los de espíritu inferior las acciones viles. Acá Aristóteles encuentra otra diferencia entre tragedia y comedia, los autores de las tragedias son mejores (*Poética*, 1448b), incluso dice que los mejores poetas de su época “en lugar de componer poemas épicos se pasaron a la tragedia; y esto por el hecho de que estas nuevas formas poéticas eran más suntuosas y más apreciadas que aquellas” (*Poética*, 1449 a).

3° *Dianoia*

Generalmente traducida por pensamiento o manera de pensar, es la facultad y el acto de pensar, en relación con la poética es la parte de la tragedia en la que los hablantes dan a conocer algo o declaran su opinión. “Aristóteles entiende por “pensamiento” el modo en que en la tragedia se comunican las emociones y los argumentos retóricos que intervienen en las distintas situaciones dramáticas” (Chichi y Suñol, 2008, p. 97).

En la *Poética* encontramos pocas líneas referidas a la *dianoia* en tanto es objeto de estudio de otros dominios como la retórica y la política. En esas líneas dice que la *dianoia* incluye todos los efectos que pueden ser producidos por el lenguaje: demostrar, refutar, disponer a la emoción (piedad, temor, ira y otras emociones semejantes a estas), y finalmente aumentar o disminuir los hechos (exagerar o desestimar). En la *Retórica* Aristóteles explica como el orador debe utilizar los recursos de la *dianoia* para conmover y persuadir al auditorio, en el caso de la puesta en escena de la tragedia ya no dependería del poeta, sino de la maestría en la técnica de los actores para diferenciar por ejemplo una súplica de un mandato²⁴, una amenaza, una pregunta, un relato, etc.

La trama, los caracteres y el pensamiento son los objetos de la imitación a partir de los cuales se representa la acción de las personas, los dos siguientes elementos de la tragedia referirán a los medios de la imitación.

4° *Lexis*

Puede ser traducida por expresión, acción de hablar, manera de hablar, incluso por palabras, pero en el contexto de la *Poética* y la *Retórica* usaremos “elocución” porque acentúa el modo de elegir y distribuir las palabras en el discurso (Chichi y Suñol, 2008, p. 93). En este sentido la *lexis* es un elemento análogo al *mythos*, así como el *mythos* es la estructuración de las acciones, la *lexis* es la organización de las palabras.

Cuando el discurso es filosófico la *lexis* no parece ser relevante; la búsqueda de lo universal se reduce a ocuparse de las formas lógicas a partir de los silogismos, pero cuando dejamos la *episteme* y nos vamos a las *teknés* relacionadas con el lenguaje, poética y retórica, necesitamos prestar atención a la elocución, a la propia materialidad del *logos*. Los objetos de estudio de estas disciplinas tendrán criterios de verdad y validez diferentes a los de las ciencias. En la *Retórica* Aristóteles explica cómo usar el lenguaje para persuadir a los oyentes, en *La poética* como trabajar el lenguaje para provocar el efecto trágico, nosotros hoy diríamos la experiencia estética.

Aristóteles, a diferencia de Platón, no verá en la retórica y en la poética solo *Kolakei*²⁵, es decir simulación y engaño. Ricoeur en *La metáfora viva* sostiene que la *Retórica* de Aristóteles es un intento filosófico por regular el uso salvaje de la palabra en Grecia en manos de los sofistas.

²⁴ Aristóteles acá hace referencia a la crítica de Protágoras a Homero por la primera línea de la *Ilíada*. “canta, oh diosa, la cólera”, donde le reclama el uso del imperativo, que sería una orden o mandato. Que sea un mandato o una súplica dependerá en todo caso del Aedo no de Homero.

²⁵ *Kolakei* son artes de las simulaciones, del orden de la mentira, de lo pseudo. Son la retórica, la sofística, la cocina y la cosmética

En las manos equivocadas el poder de la palabra puede manipular y esclavizar, como vimos en la condena platónica, por eso Aristóteles acepta que, si bien, el fin del orador es la persuasión, esta no puede realizarse a cualquier costo, es necesario utilizar argumentos apropiados cuyos criterios de verdad sean lo probable y lo verosímil sin caer en la falsedad, el límite último son los *pragmatas* (los objetos). La poética tendrá más libertad, incluso lo manifiestamente falso puede permitirse si hay una necesidad al interior de la producción mimética, lo verosímil es más importante aquí que lo verdadero.

Esto no implica que lo poético sea mentira; ya dijimos que no es Kolakei, el orden de lo pseudo, sino conocimiento, incluso un conocimiento que se relaciona con la filosofía. La poesía es más filosófica que la historia, porque mientras la historia se ocupa de lo que sucedió, la poética trata de lo que podría suceder. Aquí juega la oposición entre lo particular y lo universal: la historia es un registro de hechos particulares, la filosofía trata de lo universal, y la poética aborda lo probable y verosímil. Por eso, la poesía es más universal que la historia y, en consecuencia, más filosófica, sin llegar a ser filosofía.

La elocución en la poética y la retórica esta trabajada, no es un habla espontánea sino producto de un arte, en el sentido original del término, un saber que depende de reglas que pueden ser enseñadas. En el capítulo XXI se enumeran los tipos de *onomas* (palabras) que puede usar el poeta: 1) Palabra común, es decir de uso general en una región, 2) Palabra extraña o dialectal, es decir de uso general en otra región, 3) Metáfora²⁶, 4) Palabra acuñada por el poeta, 5) Palabra alargada al colocar una vocal más larga o intercalar una sílaba, 6) Palabra abreviada al quitar algo de la palabra y 7) Palabra alterada, una parte de la palabra es común, pero otra es inventada por el poeta. Salvo la palabra común, todas las otras se caracterizan por ser extrañas (*allotrios*).²⁷

Una vez enumerados los recursos a disposición del poeta, Aristóteles da las reglas de su uso. Para que la *lexis* poética sea bella debe ser clara sin ser prosaica, esto es difícil porque lo más claro está compuesto de palabras corrientes. Para elevar o distinguir el lenguaje el poeta puede “jugar” con el lenguaje, puede usar términos extraños (*allotrios*). El problema por evitar es caer en el enigma, si solo se sirve de metáforas o en el barbarismo, si solo usa palabras dialectales. Como es usual en Aristóteles la virtud está en el punto medio, hay que buscar el equilibrio entre palabras corrientes que ofrecen claridad y las metáforas y ornamentos que elevan el lenguaje.

Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los recursos mencionados:
las palabras compuestas y los vocablos extraños; pero lo más importante de

²⁶ “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie o por analogía”. (*Poética* 1457b). En la actualidad por metáfora entendemos el cuarto tipo de Aristóteles: la traslación de un nombre ajeno gracias a una relación de analogía. Un ejemplo claro en Aristóteles es llamar a la vejez el ocaso de la vida. El resto corresponden a otros tropos como la sinécdoque y la metonimia.

²⁷ Desde una perspectiva contemporánea, Aristóteles resulta profético. El formalismo ruso, un influyente movimiento teórico del siglo XX, buscaba lo específico del lenguaje literario: la literariedad, concluyeron que era un tipo de lenguaje que a partir de ciertas técnicas generaba una desviación respecto del lenguaje cotidiano provocando extrañeza. Acuñaron la categoría de *ostranenie* o extrañamiento para definir y caracterizar así al lenguaje literario.

todo es dominar el uso de la metáfora, ya que esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento; pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas (*Poética*, 1459a)

Aristóteles no dice mucho más sobre la metáfora en la *Poética*, por suerte el tema es tratado en la *Retórica*, en el libro III se detiene en el valor cognoscitivo de la metáfora, especialmente del cuarto tipo (analogía) (*Retórica*, 1405a). El espíritu buscaría la clase de aprendizaje y conocimiento que la metáfora provee, ya que comporta un acto de reconocimiento de semejanzas entre cosas disímiles, el cual permite aprehender rápidamente sus aspectos comunes:

Ignoramos ciertamente las palabras inusitadas o extrañas y conocemos las palabras propias; empero es la metáfora la que logra principalmente esto, pues cuando se denomina paja a la vejez, se nos da una enseñanza y un conocimiento por el género, porque ambas han perdido la flor (*Retórica*, 1410b).

La lexis tanto en la poética como retórica tiene una dimensión cognoscitiva, ayudan a aprender, porque son divertidas, causan asombro, presentan las cosas de manera más clara. Aristóteles repetirá muchas veces en la *Retórica* que la metáfora “pone ante los ojos”. La discusión sobre la correcta interpretación de esa frase “ha consumido ríos de tinta” (expresión que es una metáfora lexicalizada), creemos que como en el caso de “ríos de tinta”, poner ante los ojos puede ser entendido como representación de conceptos abstractos a partir de términos concretos.

5° *Melopoia*

Corresponde a la melodía, el canto y la composición musical y es el más elevado de los accesorios. En el capítulo XVIII se pronuncia sobre el rol del coro

Y al coro hay que considerarlo como uno de los actores, y debe ser una parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. Para los demás poetas las partes cantadas no pertenecen en absoluto al tema de la obra, sino a otra tragedia. De ahí que intercalan canciones, siendo Agatón el primero que lo puso en práctica. (*Poética*, 1456 a).²⁸

A partir de este pasaje podemos ver que Aristóteles prefiere la manera tradicional de Esquilo y Sófocles sobre las innovaciones de Eurípides. En la manera tradicional, el coro cumplía las funciones de reflexionar sobre los eventos ofreciendo comentarios morales y emocionales sobre la trama, incluso a veces explicaciones filosóficas de lo que estaba sucediendo. Otra función era la de dividir las diferentes secciones de la obra, generalmente en estásimos que seguían a las

²⁸ En el capítulo siguiente veremos las consecuencias que tendrá para la tragedia la reducción del rol del coro según la interpretación de Nietzsche.

partes dialogadas. Para Aristóteles el coro bien utilizado mejoraba la unidad de la tragedia y profundizaba el efecto catártico.

En la *Poética* encontramos varias críticas a Eurípides, por la reducción del coro, por la utilización frecuente del *Deus ex machina*, por la maldad exagerada de algunos personajes. A pesar de ello, Aristóteles sostiene que es “el más trágico de los poetas” (*Poética*, 1453a), puesto que Eurípides profundiza en la psicología de los personajes y las situaciones.

6° Opsis

Es el espectáculo, todo lo que afecta la percepción visual: vestuario, escenografía, efectos especiales y actuación. La aparición de los actores en escena puede generar un impacto emocional en la audiencia, pero no es la clave de su esencia. Otra vez el ejemplo es Edipo, la fuerza está en la estructura y el lenguaje.

El espectáculo, ciertamente, es algo entretenido, pero no menos propio del arte poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores, y además mucho más importante para la realización de los espectáculos es el arte del que hace los trajes que el de los poetas (*Poética*, 1450b)

Esto ratificaría la hipótesis de Irene Vallejo que ve en Aristóteles, apodado “El lector”, el máximo representante de esta comunidad letrada democrática. El hecho artístico ya no necesita ser comunitario, no es indispensable el espectáculo para lograr la catarsis. Basta un libro y un lector. Pero mejor si eran muchos los libros, se considera que la biblioteca del Liceo fue la primera organizada bajo un sistema racional para clasificar los libros en sus anaqueles, los libros se agrupaban por temas. Aristóteles, en más de doscientos tratados, buscó la estructura del mundo y la parceló en física, biología, astronomía, lógica, ética, estética, retórica, política, metafísica. (Vallejo, 2020, 48). Esa clasificación hoy nos parece obvia, pero su obviedad se la debemos a Demetrio de Falero, discípulo de Aristóteles en el Liceo, quién traslada su sistema a la biblioteca de Alejandría. Demetrio es considerado el primer bibliotecario.

Aristóteles y Homero

Los últimos cuatro capítulos de la *Poética* versan sobre la relación entre epopeya y tragedia. Aquí Aristóteles se pronuncia sobre Homero: “Homero merece muchos elogios por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único poeta que no ignora lo que debe hacer” (*Poética* 1460a).

En el capítulo anterior hablamos de la importancia de Homero en la cultura griega y de la crítica de Platón que termina en una condena total: No hay que permitir que los ciudadanos lean sus obras. Habíamos dicho también que la posición de Platón se enmarcaba en un momento de crisis cultural. Los lectores que tienen los libros de Homero entre sus manos, y están entrenados para discutir, empiezan a notar incoherencias en el relato, exageraciones, cosas inverosímiles.

Cuestionan, no solo las imágenes volubles de las divinidades en los relatos homéricos, sino incluso la existencia de los dioses como eran descritos en el panteón olímpico. Es famosa la frase de Jenófanes de Colofón sobre la imagen antropomórfica de los dioses griegos: “si los bueyes y caballos pudieran representar a sus dioses tendrían la forma de bueyes y caballo”.

El capítulo XXV trata sobre “los problemas” y “las soluciones”, así eran catalogados los resquemores que tenían los lectores de Homero; los “problemas” referían a las dudas, podían ser lógicas, morales, estéticas, métricas, lingüistas, entre otras. Las respuestas a esas cuestiones se denominaban “soluciones” y normalmente tenían un carácter apologético, es decir de defensa. Aristóteles organiza estas críticas, que pueden ser trasladadas a cualquier poeta, y las responde.

Puesto que el poeta es imitador, igual que el pintor o el hacedor de imágenes, necesariamente tendrá que imitar una de las tres maneras posibles; o bien como era las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son, o cómo deben ser. Y eso se expresa con la elocución (lexis), donde se incluyen los vocablos extraños, las metáforas y muchas formas de dicción, pues les permitimos estas licencias a los poetas. (Poética, 1460b)

Los poetas pueden errar de dos maneras: 1) **contra el arte** si eligen bien el tema, pero fallan en la limitación por incapacidad, es decir no dominan bien el arte poético. En estos casos estamos ante un arte defectuoso. 2) **por accidente** al intentar describir algo de modo incorrecto, por ejemplo, cuando describe un tema técnico que compete a otro arte como la medicina. Este error no afecta la esencia del arte poético. Aristóteles parece estar respondiendo a Platón cuando en el libro X acusa a Homero de hablar de cosas de las que no sabe nada, como si fuera médico, legislador, científico, etc.

Entre los problemas contra el arte en sí tenemos: 1) representar cosas imposibles. Por ejemplo, la persecución de Héctor en la Ilíada. Para Aristóteles esto está justificado si de esa manera una parte de la obra se vuelve más impresionante logrando mejor el efecto poético. 2) representar algo como no fue en realidad. Se permite bajo el argumento de que si bien no fue así debería haber sido así. “Sófocles decía que él representaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides, como son –con esta respuesta está solucionado el tema–” (Poética, 1460b). 3) Cuando lo que se representa no corresponde con lo que es, ni con lo que debería se puede apelar a la opinión común. La mayoría cree que es así, por lo tanto el poeta está justificado en representarlo de esa manera. Explícitamente Aristóteles menciona acá los asuntos referidos a los dioses: “Conviene en general justificar lo imposible en razón de la poesía, o de lo mejor, o de la opinión común. Con respecto a la poesía es preferible algo imposible, pero creíble, que algo posible, pero no creíble.” (Poética, 1461b).²⁹

La última frase está en las antípodas de la concepción platónica del arte. A nuestro entender marca el grado de autonomía mutua que fueron adquiriendo el discurso poético y el discurso

²⁹ Traducción de schlesinger.

filosófico. Aristóteles ya no debe disputar con Homero, Homero no hace filosofía, de esto nos convenció Platón, lo que hace es poesía y como la poesía tiene sus propios principios de rectitud no necesitamos prohibir su lectura. El arte es ficción. Terminamos el capítulo anterior presentando tres actitudes posibles frente al arte 1) La creencia ciega patológica: esto es verdad, 2) la distancia crítica extrema, esto es mentira, 3) la suspensión voluntaria de la incredulidad: sé que es mentira, pero hago como si fuera verdad para disfrutar.

Para Aristóteles la ficción es un tipo de saber placentero cuyo objeto son las acciones y los estados de las personas regido por los criterios de probabilidad y verosimilitud. En una entrevista en 1923 Pablo Picasso afirmó: “Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender”.

Con el fin de la democracia ateniense, los períodos siguientes: helenista, romano, edad media y el ascenso de las religiones orientales implicaron cambios profundos en el grado de libertad tanto en las prácticas artísticas como en las discusiones teóricas. Esto afectó la recepción de la *Poética*, marcada por largos períodos de silencio, Recuperada al final de la edad media tuvo un gran impacto en la literatura occidental, al punto que la “narración aristotélica” se consideró un precepto inquebrantable hasta la llegada de las vanguardias. Por eso cuando leemos la *Poética* nos damos cuenta de que siempre fuimos aristotélicos, aunque no lo sabíamos. A semejanza del Monsieur Jourdain, el burgués gentilhomme de Moliere, que descubre con asombro que había hablado prosa toda su vida sin saberlo.

Actividades

- La historia de la recepción de la *Poética* está plagada de vicisitudes que han inspirado obras literarias. Recomendamos la lectura de dos: 1) “La busca de Averroes” de Borges y *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.
- Busque en la web que se entiende por “Narración Aristotélica” haga un resumen y contrástelo con el presente capítulo.

Referencias

- Aristóteles (2003) *Poética*, Buenos Aires, Losada. Traducción de Eilhard Schlesinger
- Aristóteles (2005) *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba.
- Aristóteles (2013) *Poética*, Madrid, Alianza. traducción de Alicia Villar Lecumberi.
- Chichi, G.; Suñol, V. (2008). La Retórica y la Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia. *Diánoia*, 53 (60), 79–111. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8871/pr.8871.pdf

- Mondolfo, Rodolfo (1945). *El pensamiento antiguo*. Tomo II. Buenos Aires, Losada.
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel, 2004.
- Ricoeur, P. (2001) *La metáfora viva*. Madrid, Trotta.
- Sófocles. (2006). *Tragedias*, Barcelona, Gredos.
- Suñol, Viviana (2005). La mimesis aristotélica más allá de los límites de la Poética. Phaos (5), 107–126. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11125/pr.11125.pdf
- Tatarkiewicz, Wladislaw, Historia de la estética. Tomo I. La estética antigua. Madrid, Akal, 2011
- Vallejo, I. (2020). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. España, Siruela.

CAPÍTULO 3

Nietzsche. El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música

Alejandra Bertucci

El libro que nos ocupa en este capítulo tuvo su primera edición en 1871. El título completo era *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. En la tercera edición de 1886 Nietzsche deja intacto el texto, pero cambia el título a *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo* y agrega un ensayo de autocrítica. Al final, de ese ensayo, hay un “diálogo” entre un Nietzsche maduro de 42 años con su yo más joven de 27 años.

—pero, señor mío, ¿qué es el romanticismo en el mundo entero si su libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra “el tiempo de ahora”, contra la “realidad” y las “ideas modernas”, puede ser llevado más lejos de lo que se llevó en su metafísica de artista? (...) ¿O es que su libro de pesimista no es un fragmento de antihelenidad y de romanticismo, incluso algo “tan embriagador como obnubilante”, un narcótico en todo caso, hasta un fragmento de música, de música alemana? (Nietzsche, 2012, p. 36)

El fragmento está lleno de palabras claves “romanticismo”, “anti-modernidad”, “pesimismo”, “helenismo”, “metafísica”, “música”, “música alemana”. Nos dejaremos guiar por el propio Nietzsche e intentaremos contextualizar el ambiente intelectual que generó una obra como *El nacimiento de la tragedia*. En la primera parte, caracterizaremos la estética romántica alemana prestando especial atención a las concepciones de la música en Schopenhauer y Wagner. En la segunda parte, presentaremos las principales ideas del libro.

La estética romántica: la música en Schopenhauer y Wagner

El movimiento romántico

Los especialistas coinciden en la dificultad de dar una definición de romanticismo, dado que incluye demasiadas cosas diferentes que han sido adjetivadas como románticas desde el siglo XVIII en adelante. Pero se puede afirmar que la “estética romántica” surge principalmente en Alemania entre los años 1796 y 1801 en relación y respuesta a la filosofía de Kant. El punto

principal que unirá a pensadores y artistas románticos es que la belleza y el arte son fundamentales para la vida humana. En este sentido es una reacción a la Ilustración y el primado que le otorga a la razón y la ciencia en la determinación de todos los aspectos de la vida. En 1932 decía Cassirer:

El siglo XVIII está saturado de la creencia en la unidad e invariabilidad de la razón. Es la misma para todos los sujetos pensantes, para todas las naciones, para todas las épocas, para todas las culturas (...) Para nosotros –aunque coincidamos sistemática y objetivamente con determinadas grandes metas de la filosofía “ilustrada”– la palabra razón ha perdido su simplicidad y su significación unívoca” (Cassirer, 1993, p. 20).

Esta fe ciega en la razón permitía creer que mientras nos dejemos guiar por las reglas del método científico podemos evitar el error. El modelo de ciencia es la física de Newton. “Principios matemáticos de la filosofía natural” (1687) es el título del libro de Newton que normaliza la física. La ciencia es un método de análisis cuantitativo de la naturaleza que debe trasladarse a todos los ámbitos del saber.

El sujeto trascendental kantiano es el paradigma, a partir de las tres críticas Kant explica el conocimiento de la naturaleza en *Crítica de la razón pura*, la posibilidad de la libertad humana en *Crítica de la razón práctica*, entendida como autonomía no solo respecto a las imposiciones externas (leyes, religión, tradición) sino principalmente de las propias inclinaciones (emociones, pasiones, apetencias). Finalmente, en la *Crítica de la facultad de juzgar* el sentimiento del juicio de gusto de lo bello corroboraría la armonía de la naturaleza en su totalidad estableciendo un puente entre las dos críticas anteriores.³⁰

Esta visión cosmopolita y universal presenta un relato de la historia de la humanidad con períodos de progreso y retroceso. La cultura grecolatina es idealizada, mientras que los diez siglos de la Edad Media (V d.C. al XV d.C.) son considerados una época de estancamiento. El Renacimiento marca el retorno del predominio de la razón. Los momentos relevantes en este relato incluyen el Renacimiento (siglo XV), la reforma protestante (siglo XVI), la filosofía cartesiana y la física newtoniana (siglo XVII), y la filosofía ilustrada kantiana (siglo XVIII), culminando en la filosofía de Hegel.

Las etiquetas utilizadas para denominar las etapas históricas reflejan sus valoraciones. El origen del racionalismo en la filosofía griega, el famoso paso “del mito al logos” de nuestros manuales de filosofía, marca un cambio significativo. La Edad Media, vista como un intermedio, una pausa entre el origen y el renacer. La Ilustración, también conocida como iluminismo, asocia el conocimiento con la luz, la razón nos guió para salir de las tinieblas de la superstición. Por ello, el siglo XVIII considera que finalmente ese pasado ha sido superado y se denomina a sí mismo

³⁰ Ver capítulo 5.

el siglo de las luces. En esta época, domina la idea de progreso, donde lo moderno y lo nuevo se perciben como superiores a lo antiguo.

El romanticismo del siglo XIX surge como una reacción a la ilustración del siglo XVIII, rechazando el predominio de la razón y la ciencia, y reivindicando los dominios donde priman las emociones: el arte, la religión, la Edad Media y las mitologías europeas no grecolatinas. Podríamos decir que ahora hay un paso “del logos al mito”. Por ejemplo, a principios de siglo, los hermanos Grimm publican en Alemania recopilaciones de cuentos populares y folclóricos germánicos³¹. Frente al hombre cosmopolita, el romanticismo revaloriza la pertenencia a una tradición y a un pueblo. Este movimiento también implica un nacionalismo que, en el caso de los autores que veremos aquí, conlleva una discusión sobre el Ser alemán. Al mismo tiempo, se cuestiona la idea de progreso y se percibe el presente como una época de decadencia.

La visión pesimista del mundo en la filosofía de Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860) con solo 31 años publica su obra más importante: *El mundo como voluntad y representación* (1819). Esta obra germinal contiene *in nuce* toda la filosofía posterior de Schopenhauer, una interpretación pesimista e irracionalista del mundo que tendrá un gran impacto en el mundo de las artes y de la cultura en general desbordando en popularidad al círculo de la academia.

En el libro se reformula la distinción de Kant entre *fenómeno* y *noúmeno*. El fenómeno es representación y noúmeno es voluntad de vivir. Nada podía saberse de la cosa en sí para Kant; por el contrario, Schopenhauer afirma que lo nouménico es voluntad de vivir. Claro que ese saber no es ni conceptual ni intelectual, es un sentimiento.

La voluntad es completamente distinta al mundo tal como se nos presenta. Mientras que la voluntad de vivir es un principio ciego e irracional en el cual no rige el principio de individuación, existe una totalidad indefinida (Ureine o Uno primordial). En nuestra representación, el mundo aparece como un conjunto claro y ordenado de fenómenos. Hay sustancias y cualidades en el espacio y en el tiempo, regidas por leyes causales. Siguiendo a Kant, Schopenhauer concluye que el espacio, el tiempo, la causalidad y los objetos que ellos posibilitan, e incluso el propio sujeto que los conoce, no son más que ficciones fenoménicas tejidas por nuestro intelecto, la gran hilandera universal que extiende el velo de la ilusión.

Este velo que los orientales llaman Maya recubre todo de una apariencia de realidad y racionalidad, cuando el fondo último y escondido de las cosas es la voluntad de vivir, un principio ciego e irracional.³² La razón nos permite en el mejor de los casos ser conscientes del sinsentido

³¹ *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812-1815) contiene relatos como "Blancanieves", "Hansel y Gretel", "La Cenicienta" y "Caperucita Roja", esas versiones eran mucho más oscuras que las que conocimos en nuestra infancia.

³² Schopenhauer fue uno de los primeros filósofos occidentales influenciados por la filosofía hindú. Conocía los textos sagrados del *Bhagavad-gita* y los *Upanishads*, de los cuales tomó la idea de que el mundo es sufrimiento. La voluntad, según él, es un querer que se quiere a sí mismo sin nunca alcanzar su objeto.

del mundo y los afanes humanos. En la vida humana tenemos dos caminos principales para escapar de este ciclo de sufrimiento: renunciar a los deseos vía una vida ascética y la contemplación estética.

En la contemplación estética, podemos acceder a la voluntad sin ser devorados por ella. La transformación del mundo en un espectáculo que puede ser contemplado con placer desinteresado es la clave para esta liberación transitoria del sufrimiento de vivir. Entre todas las artes, Schopenhauer privilegia la música, ya que a través de ella logramos cierta tranquilidad en el ánimo, permitiéndonos escapar de la inevitable frustración de vivir, al encarnar formas abstractas de sentimientos como la alegría y la tristeza.

El lugar de la música en la estética romántica

Hoy en día, no es sorprendente ver a una audiencia absorta frente a una orquesta sinfónica o un grupo de jazz. Sin embargo, la forma “sinfonía” se consolidó entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, evolucionando a partir de las oberturas de las óperas barrocas. Haydn, Mozart y Beethoven son los máximos representantes de este momento crucial en la historia de la composición musical.

En siglos anteriores, la función social de la música era principalmente recreativa y utilitaria. Los músicos eran asalariados al servicio de la Iglesia o de familias nobles, produciendo música para celebraciones y ceremonias específicas. La música servía como un adorno que acompañaba otras actividades, sin tener una función autónoma (Fubini, 1990, p. 254).

Durante la Ilustración, la filosofía no prestó demasiada atención a la música instrumental. Kant, en la sección “De la división de las bellas artes” en la *Crítica de la Facultad de juzgar*, divide a las artes según el medio de expresión: 1) artes de la palabra: retórica y poética, 2) artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura y 3) el arte del bello juego de las sensaciones: la música (oído) y los colores (vista).

Para que haya belleza, debe darse el libre juego entre la imaginación y el entendimiento para la elaboración de juicios estéticos. Si entendemos el juego de las sensaciones que provocan los colores y los sonidos meramente como afecciones de algo externo sobre la sensibilidad, estamos ante algo agradable pero no bello. Si afirmo que me gusta el chocolate, estoy haciendo un juicio sobre lo agradable, pero no sobre lo bello. Para poder hacer un juicio sobre la belleza, debe intervenir el entendimiento. Kant presupone que no toda persona es capaz de elevar este juego de sensaciones a juicios estéticos; para hacerlo, debemos poseer cierta capacidad para obtener complacencia en la forma. No olvidemos que la estética de Kant es formalista y no contenidista³³. Debemos ser capaces de discernir la forma “en lo que puede decirse de matemático sobre la proporción de estas oscilaciones en la música y su enjuiciamiento, y se juzga, como corresponde,

³³ Ver capítulos 5 y 7 de este volumen.

el contraste cromático por analogía con esas” (Kant, 1992, p. 232). Solo en estos casos podemos decir que la música es un arte bello; de lo contrario, será meramente un arte agradable. Estos presupuestos están a la base de la jerarquía entre las artes bellas.

La poesía está en la cúspide, “(...) el poeta promete poco y anuncia un simple juego con ideas, pero cumple algo que es digno de seria ocupación, esto es, al juzgar, proporcionar pábulo al entendimiento y dar vida a sus conceptos a través de la imaginación” (Kant, 1992, p. 230). Vemos entonces que la escala de valoración de las bellas artes está relacionada con los conceptos del entendimiento. La poesía, como arte de la palabra, ocupa el lugar más alto, mientras que la música instrumental se sitúa en el último peldaño, y solo para aquellas personas que tienen la capacidad de hacer juicios de belleza sobre ella. En esa línea, durante el siglo XIX se desarrolló una concepción de la música denominada programática³⁴ que supeditaba la música a un programa de ideas filosóficas, literarias, sentimentales. etc.

(...) Pero para Schopenhauer la música programática era una falsedad, no existía, porque la música no es idea y depende de sí misma. Nada de esas obras podía ser música y menos aún la ópera, pues en la ópera la música se subordina a la acción escénica. Había, sin embargo, una excepción, Giacomo Rossini, quien supeditaba la acción escénica a la música. Para Schopenhauer si la música no lo era todo, entonces, no era nada (Moran, 2025, pp. 73-74).

La jerarquía de las bellas artes en la Ilustración impuso el predominio de las palabras, considerándolas como el medio privilegiado para expresar conceptos. Incluso en la ópera, que se representaba en teatros y era muy popular, se consideraba que la música debía estar subordinada a la palabra. Por las mismas razones, la estética romántica invierte esta jerarquía, colocando ahora a la música en primer lugar por ser pura sensación o sentimiento, revelando la verdadera naturaleza de las cosas. En contra del ideal de música programática, Schopenhauer cree que la música es una emanación de la voluntad en sí misma, por lo tanto, podría existir, aunque no hubiese “mundo” e “ideas” (Moran, 2010, p. 181). En definitiva, la música es un lenguaje absoluto al que solo puede acceder el genio artístico (Fubini, 1990, p.272).

(...) la obra del genio consiste en la invención de la melodía, en el descubrimiento de los más profundos secretos de la voluntad humana, y su acción, aquí más que en parte alguna, es independiente de toda reflexión, de toda intención deliberada, pudiendo decirse de ella que es una inspiración. El concepto, aquí como en todas las regiones del arte es estéril; el compositor nos revela la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende. (Schopenhauer, 1960, pp. 485-486).

³⁴ Ejemplos de obras programáticas son: *La sinfonía fantástica* de Hector Berlioz y *El poema sinfónico* de Franz Liszt

Wagner y la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*)

La concepción romántica de la música dio lugar a dos corrientes opuestas, dependiendo de dónde se ponga el énfasis: la estética de la forma y la estética del sentimiento. Para la primera corriente, la música es pura forma, un arabesco sonoro que carece de expresividad y no busca expresar emociones. Wagner, por otro lado, es un fiel representante de la segunda opción, donde la música es expresión de sentimientos “románticos”.

Richard Wagner (1813-1883), bajo los presupuestos schopenauerianos de la música y la ópera, considera necesaria una revolución estética que saque a la humanidad del momento de decadencia que vivía. Para ello, se propone rejuvenecer y revitalizar la ópera, a la cual prefiere llamar drama. El drama es el punto de encuentro de todas las artes bajo la guía de la música: el canto, la danza y la poesía conformarán una unidad en la obra de arte del futuro.

En cierto sentido, esto implica un retroceso con respecto a Schopenhauer, ya que, aunque la música prima, necesita de las palabras para generar una experiencia estética integral. En la base del concepto de obra de arte total está la creencia de que, en el lenguaje primitivo, la palabra y la música tuvieron un origen común.³⁵ Hubo un tiempo mítico donde el lenguaje reunía en un conjunto música y poesía. El drama wagneriano quería ser el vehículo que favoreciera la reintegración del lenguaje con sus propiedades auténticas y originarias. Hay que unir nuevamente al poeta y al músico para formar un hombre artístico completo. Wagner creía ser ese redentor; en sus dramas musicales, él se ocupaba de todo: la escenografía, la música, el libreto, la coreografía y los efectos especiales. Incluso supervisó la construcción de un teatro en Bayreuth, diseñado específicamente para la representación de sus obras.

El drama para Wagner no es un género musical y, menos aún, literario; no es un nuevo tipo de arte que pueda convivir con las demás artes: el drama es el único arte completo, verdadero y posible; el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y su comunicabilidad (Fubini, 1990, p. 308)

La estética wagneriana marca, en cierto modo, el fin del ciclo del romanticismo alemán. Los temas de sus dramas giran en torno a la mitología germana y las sagas nórdicas, como en la tetralogía *El anillo de los nibelungos*, o medievales, como *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*. En estas obras, así como en sus escritos teóricos, hay una revalorización del pueblo alemán, que debe mostrar el camino para la regeneración de la humanidad.

Richard Wagner fue un compositor genial y un revolucionario en la historia de la estética musical, cuya influencia es innegable y perdura hasta nuestros días. Sin embargo, también fue un personaje histórico muy cuestionable. Su nacionalismo, que privilegiaba a la nación alemana sobre todas las demás culturas, estuvo acompañado de una militancia antisemita. En 1850, publicó *El judaísmo en la música*, donde criticaba a los judíos en general y a los compositores judíos

³⁵ Esta creencia que Wagner hereda de la ilustración está en Rousseau, Kant, Herder, etc. (Fubini, 1990, p.310)

en particular. El régimen nazi lo utilizó con fines propagandísticos y lo consideró el músico oficial del Tercer Reich.

Nietzsche y *El nacimiento de la tragedia*

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue nombrado profesor de la cátedra de filología de la Universidad de Basilea a los 25 años, bajo la recomendación de Friedrich Wilhelm Ritschl, filólogo y erudito especialista en Plauto. Este hecho es sorprendente, ya que Nietzsche, quien había estudiado teología y filología, aún no había concluido sus estudios de doctorado y habilitación, es decir, no estaba formalmente capacitado para hacerse cargo de una cátedra. A pesar de ello, bajo el patrocinio de Ritschl, se convirtió en el profesor más joven de la universidad.

La admiración de Ritschl estaba bien fundada; Nietzsche era brillante, y sus aportes al estudio filológico del mundo griego son aún motivo de estudio. El problema es que, para esta época, había conocido a Wagner en 1868 y quedó deslumbrado. Nietzsche, que también componía música, entabló una relación de amistad con Wagner y su esposa Cosima.

Influenciado por las ideas de Schopenhauer y Wagner, cuando la Universidad de Basilea le pidió que publicara un libro para validar su designación como profesor, escribió sobre la tragedia griega y la música de Wagner al mismo tiempo. *El nacimiento de la tragedia* trabaja dos temáticas espejadas: 1) el desarrollo en Grecia de la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, una época de vitalidad mítica cuyo mayor producto son las tragedias de Esquilo y Sófocles, y su posterior “suicidio” en la obra de Eurípides bajo el impulso de la filosofía socrática; 2) el antagonismo epocal entre la ilustración griega del siglo V a.C. y la ilustración moderna del siglo XVIII. Con la aparición del instinto socrático comienza una época de declive en la antigüedad griega que Nietzsche ve reeditarse en su momento histórico, período de estancamiento y retroceso que puede redimirse a través de la obra de Wagner.

Las dos partes se complementan. Los griegos debían domar lo dionisiaco, hacerlo productivo en el orden de la cultura. El problema de la modernidad de la segunda mitad del siglo XIX es el opuesto: había perdido contacto con lo que tenía que reprimir. La rígida moral burguesa imperante se caracterizaba por la represión sexual bajo la ética protestante del trabajo y la austeridad. Hemos escuchado la expresión “moral victoriana” para describir ese ethos social que caracterizó a Inglaterra bajo el reinado de Victoria. El esposo de Victoria, Alberto, era un príncipe alemán. A pesar de las idiosincrasias nacionales, la situación no era muy distinta en Alemania. Todos los estudios de Freud sobre la represión sexual en Austria en ese momento histórico sentaron las bases del psicoanálisis.

El prólogo

Dedicado a Wagner, es una declaración de admiración incondicional. Nietzsche escribe el texto como si continuara una conversación con el músico. El contexto es la publicación, el año anterior (1870), de un escrito de Wagner sobre Beethoven por el centenario de su nacimiento, al

mismo tiempo que estallaba la guerra franco-prusiana³⁶. Nietzsche denuncia a sus contemporáneos que, en medio del triunfalismo nacionalista, no estarían prestando suficiente atención a lo que Wagner tiene que decir sobre Beethoven.

Si leen realmente este escrito acaso les quede claro para estupor suyo con qué problema seriamente alemán tenemos que habérnosla el cual es situado por nosotros con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas como vértice y punto de viraje (Nietzsche, 2012, p. 40)

El prólogo cierra con entusiasmo juvenil reconociendo que Wagner es su sublime precursor, aquel que le marca el camino a seguir en la convicción de que “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (Nietzsche, 2012, p. 40). El público al que está dirigido el texto no es la “academia”; su propósito es mucho más ambicioso: quiere participar del debate cultural sobre el destino de Alemania y tiene un maestro a quien seguir: Wagner. El artista debe redimir al hombre, desmitificar la realidad y mostrar la verdad originaria que permanece encubierta por las conveniencias, por el poder, por las leyes, por la tradición. Con el tiempo, Nietzsche tomará distancia de Schopenhauer y de Wagner a medida que va consolidando su propia filosofía. En el caso de Wagner, hay una ruptura total, tanto de la relación personal como teórica.

Podemos dividir *El nacimiento de la tragedia* en tres partes: la primera abarca la caracterización de los instintos apolíneo y dionisiaco (capítulos I al XII); la segunda, abocada a la descripción del instinto socrático (capítulos XIII-XV); y una tercera parte donde se desarrolla una teoría de la estética musical wagneriana (capítulos XVI al XX). A continuación, trabajaremos solo las dos primeras partes, porque lo que tendrá influencia en la filosofía posterior de Nietzsche es la definición de lo dionisiaco, explícitamente afirmada en el ensayo de auto-crítica (Nietzsche, 2012, p. 30).

Lo apolíneo y lo dionisiaco

Nietzsche tiene una formación sólida en filología, sabe que la imagen que la modernidad ilustrada había construido sobre la cultura griega era una idealización que no se correspondía con los documentos que estudiaba. Las consecuencias que extraerá de la crítica a la “Grieschische Heiterkeit”³⁷, traducida por serenidad o jovialidad griega, desbordan el ámbito de la filología e implican una crítica radical a la cultura occidental, o al menos al relato que la Ilustración había elaborado sobre el desarrollo de la humanidad.

³⁶ La guerra franco-prusiana fue un conflicto bélico que tuvo lugar entre el 19 de julio de 1870 y el 10 de mayo de 1871, enfrentando al Segundo Imperio Francés y la Confederación Alemana del Norte liderada por Prusia. Este conflicto marcó un momento crucial en la historia europea, ya que resultó en la derrota de Francia, la caída del Segundo Imperio Francés y la proclamación del Imperio Alemán en el Palacio de Versalles.

³⁷ En el diccionario Slaby-Grossmann (alemán-español) listan los posibles sentidos de *Heiterkeit*: alegría, serenidad, claridad, buen humor, amenidad, hilaridad, apacibilidad. Como adjetivo *Heiter* se usa relacionado al tiempo (*Wetter*) y a los estados de ánimo (*Gemüt*). (Slaby & Grossmann, 1948, p. 507)

El problema era, si el pueblo griego era tan sereno y jovial ¿por qué la forma de arte más popular entre ellos fue la tragedia?³⁸. Nietzsche considera en la versión de 1886 que sigue habiendo una respuesta válida en el libro a pesar de su distanciamiento de lo que considera ahora un pesimismo de la resignación y en definitiva una caída en el esteticismo³⁹ en las concepciones de Schopenhauer y Wagner.

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no solo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses (Nietzsche, 2012, p. 41)

Cuando los griegos querían comunicarse con sus dioses iban al templo de Delfos dedicado a Apolo. Allí estaba el famoso oráculo de Delfos que tantos problemas le causó a Edipo. Grabadas en las paredes del templo estaban las siguientes frases: “lo exacto es lo más bello”, “respeta el límite”, “odia la hybris”, “de nada demasiado” y “conócete a ti mismo”. Cosmos en griego significa orden, cuando imaginamos Atenas y la famosa serenidad o jovialidad griega estamos pensando en esa imagen que proyectaba el culto de Apolo. En el frontón opuesto a Apolo estaba Dionisio, Baco para los romanos, dios de la embriaguez y la desmesura.

En esta polaridad mítica Nietzsche encuentra la clave del arte y a través del arte de la verdadera comprensión del mundo y la vida. Lo apolíneo y lo dionisiaco no son conceptos, son instintos, en alemán *Kunsttriebe*. *Kunst* puede traducirse por arte, la traducción de *Triebe* es más complicada. Sabemos que Nietzsche lo toma de Schopenhauer, quien lo toma de la biología del siglo XIX, suele traducirse por instinto, inclinación o tendencia.⁴⁰

Lo apolíneo y lo dionisiaco son “instintos” que se originan a nivel de la fisiología de nuestros cuerpos. Lo apolíneo en el sueño y lo dionisiaco en la embriaguez. ¿Quién no ha soñado?, ¿quién no se ha emborrachado?, de esas experiencias tenemos “la seguridad de una intuición inmediata”.

³⁸ Ver capítulo 2.

³⁹ Desde esta perspectiva se puede inscribir a *El nacimiento de la tragedia* en el movimiento esteticista de la segunda mitad del siglo XIX. Representantes del esteticismo fueron Walter Pater y Oscar Wilde en Inglaterra y Charles Baudelaire en Francia.

⁴⁰ En la biología del siglo XIX, se lo usa para indicar un impulso dentro de un organismo para actuar de determinada manera con respecto a sus funciones biológicas básicas. En el lenguaje cotidiano, puede ser usado para hablar de la fuerza de una máquina, de poner en marcha un vehículo, de un brote o un retoño en las plantas, del instinto sexual de los animales. (Slaby & Grossman, 1948, p.1066). Freud usa *Triebe* para la pulsión psíquica y reserva *Instinkt* para el instinto biológico. En la nota 19 de la traducción de Alianza, se explica la elección de “*instinto*” y se aclara que debe entenderse en un sentido amplio como “*tendencia hacia*”. (Nietzsche, 2012, p. 276)

Cuando sueña, cada persona puede ser artista porque crea un mundo de imágenes, estamos en la dimensión del mundo como representación de Schopenhauer. Los sueños no son menos reales o válidos que la vida diurna; incluso tienen una ventaja con respecto al estado de vigilia, y es que en el sueño hay una autoconciencia de soñar, sabemos que es una apariencia. El placer de lo apolíneo está en saber que es una ilusión; si se pierde esta distancia crítica, se vuelve patológico. En Platón, ese era el riesgo que entrañaba la experiencia estética, tomar la ilusión como real. Por el contrario, lo valioso del sueño y del arte para Nietzsche es que me permite reconocer que lo real es la ilusión, el mundo se convierte en un espectáculo a ser disfrutado. La escultura es el arte apolíneo por antonomasia; aquí rige el principio de individuación por el cual se nos presentan las cosas con contornos claros y definidos.

En la embriaguez, los contornos y los límites desaparecen. Hay una pérdida de la autoidentidad y el control consciente, no hay principio de individuación, somos *Ureine*, una unidad primordial. El placer aquí está en la reunión con el todo, con la naturaleza. Es el dominio de la voluntad de Schopenhauer y, como en él, la voluntad es equiparada al espíritu musical; por esto, la música es el arte dionisiaco por antonomasia.

Lo apolíneo y lo dionisiaco son opuestos pero complementarios. Incluso la música es una mezcla de lo apolíneo y lo dionisiaco. La música como voluntad pura sería irrepresentable; para que percibamos música, tenemos que poder distinguir un sonido de otro, hay temporalidad y principio de individuación. En función de la primacía de uno u otro, Nietzsche podrá clasificar: artes, géneros, artistas y períodos. Cabe aclarar que no son términos absolutos sino relativos; a partir de su interacción permiten subcategorías según los planos de análisis. Por ejemplo, en el caso de la música, arte dionisiaco, se puede distinguir entre el primado del ritmo o de la melodía; el ritmo es apolíneo y la melodía dionisiaca. No es casual que a Apolo se lo represente tocando la cítara y a Dionisio tocando el *aulós*. Los griegos del período clásico consideraban a los instrumentos de cuerda más racionales por su relación con las matemáticas descubierta por los pitagóricos, mientras que consideraban a los instrumentos de viento, como el *aulós* (una flauta doble), hedónicos y sensuales.

Estos instintos metafísicos son transhistóricos; lo que los griegos hicieron fue encarnarlos en dos divinidades. El estudio filológico, como lo entiende Nietzsche, le permite, a partir de la caracterización de estas divinidades, recuperar la experiencia vital de ese momento histórico. Su hipótesis es que la mítica griega está en una tensión permanente entre estos instintos. El afán griego de controlar a la naturaleza implicó que reprimieron más que otras culturas al instinto dionisiaco. Hay un abismo entre los griegos dionisiacos y los bárbaros⁴¹ dionisiacos.

(...) [las] festividades [de los bárbaros] consistía en un desbordante desfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias

⁴¹ Los griegos llamaban barbaros a todos los que no hablaban griego.

más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico “bebedizo de las brujas” (Nietzsche, 2012, p. 50)

El culto a Dionisio provenía de Oriente. Dionisio era un dios extranjero en Grecia. Nietzsche especula que la Grecia de Homero debe haber visto con horror a los danzantes y cantantes de las fiestas ditiámicas, en especial a la música dionisiaca. Los griegos conocían la música apolínea, que era “arquitectura dórica en sonidos”; los sonidos de la cítara están solo insinuados e intentaban mantenerse alejados de “el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía” (Nietzsche, 2012, p. 51).

Mientras los bárbaros se perdían en el “bebedizo de las brujas”, el ditirambo griego logra simbolizar este proceso de desgarramiento del velo de maya, por el cual la voluntad logra aparecer como un fenómeno artístico. En el canto, baile y mímica del ditirambo griego, Nietzsche ve cómo la naturaleza adquiere un nuevo mundo de símbolos, en principio un simbolismo corporal entero: la boca, el rostro, la palabra, el gesto pleno del baile que mueve todos los miembros. Aquí todo está dirigido por las fuerzas simbólicas de la música: rítmica, dinámica y armónica. Esto resulta en un proceso de autoalienación por el cual solo los danzantes pueden entenderse entre sí. El que está afuera, el espectador, el griego apolíneo estupefacto, solo teme no ser tan distinto; solo le queda admitir que su conciencia apolínea le oculta el mundo dionisiaco como un velo.

No es tan rara la experiencia que está describiendo Nietzsche; no es una orgía desenfrenada, es algo que hemos experimentado si vamos a un recital de música, a un partido de fútbol o incluso a una marcha política. En Argentina hay un especial fervor dionisiaco en esas instancias: cantamos, bailamos, saltamos, gesticulamos, nos constituimos en un cuerpo colectivo, constituimos una hermandad. La cercanía de los otros cuerpos que en el micro nos incomoda ahora en cambio nos reconforta; si a eso le sumamos alcohol, la experiencia se intensifica. Los que no participan y lo ven desde afuera como espectadores no entienden lo que está pasando ahí; las hinchadas de fútbol parecen estar en un frenesí irracional. Nietzsche diría que es un simple velo lo que nos separa de ese fanatismo; bien podrías ser tú la persona que salta y canta, aunque te percibas apolínea.

Arte, mimesis y símbolo

En el sueño y en el estado de embriaguez colectiva, Nietzsche ve la clave de estas fuerzas o instintos artísticos. El arte se nutre de ellos y sigue siendo mimesis, pero el problema es ¿qué es lo que imita? El arte es una transfiguración creativa o simbólica de la naturaleza y la realidad. Lo que transfigura es la interacción de los instintos apolíneo y dionisiaco.

En el capítulo cuatro, Nietzsche hace un análisis del último cuadro que pintara Rafael, *La Transfiguración* (1517-1520). La obra está dividida en dos mitades: en la parte superior nos muestra la transfiguración de Cristo, este episodio narrado en el Evangelio de Mateo describe cómo Jesús revela su verdadera identidad en el monte Tambor al aparecer flotando en un aura

de luz, acompañado por los profetas Moisés y Elías, mientras sus tres discípulos Pedro, Santiago y Juan están en el suelo, asombrados y casi cegados por la visión divina. En la parte inferior se muestra otro episodio, a los apóstoles intentando sin éxito curar a un niño poseído por un demonio. La llegada de Cristo, recientemente transfigurado, será la solución al conflicto. Hay un contraste entre la luz y las sombras; Rafael utiliza el claroscuro para enfatizar la tensión entre lo divino y lo humano.

Nietzsche, como es usual en él, da una interpretación novedosa, despojada de todo elemento cristiano. Para poder llegar a la belleza apolínea de la transfiguración, primero hay que pasar por el elemento dionisiaco representado en la posesión demoníaca. El arte nos explica a través de símbolos y no de conceptos cómo es la realidad y la naturaleza. El mundo en que vivimos, donde rige el principio de individuación, es una representación ilusoria; la dimensión apolínea marca una distancia crítica, tomamos conciencia de que es un espectáculo para contemplar. Al mismo tiempo, pone en evidencia que la función de lo apolíneo es mantener a raya lo dionisiaco, que siempre está oculto, agazapado, pero sin cuya fuerza vital no sería necesaria ni posible la transfiguración simbólica: los instintos se complementan.

Aquí ya está en germen la noción nietzscheana de genealogía: lo que se presenta como lo mejor de lo humano, el arte, la filosofía, la moral, siempre tiene un origen oculto e inconfesable de violencia, sexualidad y crueldad. Esta ilusión derivada tiene una historia; ha sido desarrollada por una cultura humana que presenta la ilusión como inmediata y simple cuando en realidad enmascara algo enteramente diferente. A través de la evolución de su filosofía, Nietzsche utilizará el método genealógico para demostrar que los valores, las creencias e incluso la verdad tienen un origen y reciben su aparente validez a través de la historia y la cultura.

Freud describe en sus escritos de principios de siglo XX un proceso parecido llamado sublimación. La sublimación es un mecanismo de defensa psíquico que permite transformar los impulsos instintivos, especialmente los de naturaleza sexual o agresiva, en actividades socialmente aceptadas y valoradas, como el arte, la ciencia o la cultura. Este proceso canaliza la energía libidinal hacia fines más elevados, despojándola de su carácter original y adaptándola a las normas sociales (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 415).

Volvamos a Nietzsche: el arte es transfiguración simbólica, el arte imita la interacción de los instintos apolíneo y dionisiaco, lo que dará origen a tres tipos de simbolización: 1) arte apolíneo, es el arte donde prima lo apolíneo, en la cultura griega estudiada corresponde a los poemas homéricos; 2) arte dionisiaco, es el arte donde prima lo dionisiaco y en el período corresponde a las canciones populares de Arquíloco; 3) el arte apolíneo-dionisiaco, aquí hay un equilibrio perfecto entre los instintos, es la máxima expresión de la cultura griega y corresponde a las tragedias de Esquilo y Sófocles.

Homero y el arte apolíneo

Homero, el educador de Grecia será el máximo representante del arte apolíneo. En los poemas homéricos el mundo y las vicisitudes de la vida humana se presentan como un magnífico

espectáculo visual. Los dioses son figuras humanas con pasiones humanas que ven el espectáculo del mundo y ofrecen espectáculo.

De los *sueños* de los griegos, pese a toda su literatura onírica y a las numerosas anécdotas sobre ellos, solo puede hablarse con conjeturas, pero, sin embargo, con bastante seguridad: dada la aptitud plástica de su ojo, increíblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección nos autorizaría sin duda a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos que sueña son Homeros, y que Homero es un griego que sueña: en un sentido más hondo que si el hombre moderno osase compararse, en lo que respecta a su sueño, con Shakespeare. (Nietzsche, 2012, p. 49)

Para tratar de entender la cita anterior vamos a introducir el concepto de régimen escópico acuñado por Martín Jay, que explica los modos en que una sociedad organiza y regula las prácticas visuales y la percepción de lo visible. Habría regímenes ocularocéntricos, donde la visión se impone como el sentido principal, la cultura griega es uno de estos regímenes⁴². Los argumentos son varios: 1) había más verbos visuales en la época homérica que se redujeron en la época clásica, 2) la búsqueda de perfección de la forma visible idealizada en la pintura y escultura, 3) el hecho de que las palabras “teatro”, “teoría” y “teorema” tengan la misma raíz “mirar atentamente”, 4) la visión matemática griega que pone énfasis en lo geométrico, y 5) la idealización del cuerpo desnudo que se interpreta como una inclinación a la transparencia y la claridad visual, entre otros.

Habrán también regímenes ocularofóbicos; las culturas hebraicas y monoteístas van a privilegiar la palabra hablada, sospechan de la imagen y de la visión, incluso las consideran pecaminosas. El famoso episodio del becerro de oro entre Moisés y Aarón es paradigmático, así como el abandono del desnudo, los cuerpos humanos deben estar vestidos. “Sí los judíos podían comenzar su plegaria más sentida con las palabras “Escucha. Oh, Israel” los filósofos griegos urgían a entonar, “Mira. Oh, Hélade”” (Jay, 2007, p. 34).

No es extraño entonces que Nietzsche diga que los griegos que sueñan son Homeros. El culto a la figura de Homero en la antigüedad griega implicó un programa cultural; los griegos se percibían homéricos, es decir, apolíneos. Homero, al realizar una síntesis de la mítica griega, presenta en sus poemas el mundo olímpico. El panteón olímpico retrata a los dioses como imágenes idealizadas de la existencia humana; son prueba de que la vida y el mundo son buenos.

⁴² La creencia de que la antigüedad griega era una cultura “plástica” aparece con claridad ya en Hegel, quien considera la escultura la expresión máxima del arte griego donde hay una armonía entre la forma y el contenido. (Ver capítulo 7)

La ilusión es tan exitosa que toda vida humana es deseada. Sin embargo, la sabiduría popular griega afirmaba otra cosa

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demon; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto» (Nietzsche, 2012, p. 54)

Lo apolíneo es una máscara, presenta la vida como algo deseable, cautivados por la belleza de la representación creemos que existimos en armonía con la naturaleza, pero en realidad ese estado aún en la mítica griega tuvo que ser ganado deponiendo a los titanes. En la propia religión griega está lo dionisiaco reprimido, si Apolo representa el mundo olímpico es porque primero Zeus debió derrotar a los titanes, los titanes son el elemento dionisiaco. El reinado del orden y la ley aparece cuando Zeus establece “el estado de derecho.” Lo que nos quiere decir Nietzsche es que por apolínea que se presente una cultura siempre está presente agazapado el elemento dionisiaco, uno no puede existir sin el otro.

Arquíloco y el arte dionisiaco

Nietzsche pone a Arquíloco al mismo nivel que Homero, representando dos polos en la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la cultura griega. Arquíloco es una figura conocida gracias a la investigación erudita filológica. Hoy sabemos que nació en 680 a.C. en la isla de Paros, Jonia, hijo de un griego noble y una esclava bárbara. Fue mercenario y poeta sin fortuna ni privilegios; en sus poemas, de los cuales solo se conservan fragmentos, utiliza un lenguaje mordaz, incluso brutal, en escritos breves para ser cantados, irreverentes con el pasado y los valores establecidos. Vallejo lo presenta de la siguiente manera:

El escudo que arroje a mi pesar en un arbusto, una pieza excelente, ahora lo blande un tracio. Pero salvé el pellejo. ¿Qué me importa ese escudo? Que se pierda. Otro tan bueno me compraré” Ningún guerrero homérico se habría atrevido a admitir algo semejante, ni hubiera tenido el sentido del humor necesario para ello. Pero a Arquíloco le divertía presentarse como antihéroe y ridiculizar con descaro las convenciones. (...) Arquíloco murió en el campo de batalla como Aquiles, pero dejó claro que la promesa de gloria póstuma le parecía otra fanfarronada más: “Nadie, después de muerto, es honrado por sus paisanos. Preferimos, vivos, la alabanza de los vivos. (Vallejo, pp. 135-136)

Nietzsche le atribuye a Arquíloco la introducción en la literatura de la canción popular (*Volkslied*), que marca el inicio de una época de esplendor en la lírica griega posterior a Homero. En la teoría literaria alemana del siglo XIX se distinguía entre la literatura “objetiva” y “subjetiva”. Aristóteles, en *La poética*, había afirmado que Homero era el mejor de todos los poetas porque no hablaba de sí mismo, era un poeta objetivo. Por las mismas razones, la teoría literaria consideraba a Arquíloco un poeta subjetivo que hablaba de sus experiencias personales.⁴³

Nietzsche salva el problema negando la distinción entre arte objetivo y subjetivo. La persona que fomenta su finalidad egoísta es un adversario del arte; el origen del arte es el espíritu dionisiaco musical, es la voluntad de vivir, ese Uno primordial donde no hay un “yo”. El yo es una ilusión; Arquíloco es un médium a partir del cual el dolor primordial es representado simbólicamente.

En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música: por ello, con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico. (Nietzsche, 2012, p. 71).

Siguiendo las ideas románticas sobre la música que expusimos en las secciones precedentes, Nietzsche cree que la forma más plena de imitación artística es la unión de palabra y música, pero siempre con el primado de la música. La palabra debe acomodarse y estar subordinada a la música. Tiene un poderoso contraejemplo que justificar: Beethoven había escrito la música del cuarto movimiento de su Novena Sinfonía, inspirándose en un poema de Friedrich Schiller⁴⁴ (1759-1805) e incorporándolo en una sección coral: la famosa *Oda a la alegría*.

Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un *estado de ánimo musical* («El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética») (Nietzsche, 2012, p. 64).

⁴³ Arquíloco dedica varios poemas a su desengaño amoroso. Prometido en casamiento con Neóbula, hija de Licambes, este último rompe el compromiso para casarla con un mejor prospecto. Arquíloco, vengativo, contrataca con poemas mordaces que hablan de su amor furioso y su desprecio por Neóbula y sus hermanas. En estos poemas, menciona la embriaguez, sus relaciones sexuales e incluso describe escenas explícitas de sexo oral. Esto permite a Nietzsche relacionarlo con el culto a Dionisio.

⁴⁴ Hemos dejado de lado en nuestra exposición la influencia de Friedrich Schiller en la concepción de *El nacimiento de la tragedia*, que podría ser ubicada al mismo nivel que las influencias de Schopenhauer y Wagner. Schiller fue un poeta, dramaturgo y filósofo alemán, muy amigo de Goethe, considerado en su momento como el “Shakespeare alemán”. Ejerció una poderosa influencia en el joven movimiento romántico. Muchas de las categorías usadas en el libro son de Schiller: ingenuo (*naif*) y sentimental, literatura objetiva y subjetiva, la apariencia bella (*schöner Schein*), etc.

De esta manera si Beethoven se inspiró en Schiller fue porque Schiller primero se inspiró en la música. El origen de la transfiguración simbólica es la ordenación de la voluntad de vivir que en su estado más puro es un “estado de ánimo musical indeterminado” que adquiere forma gracias a su interacción con lo apolíneo. Con los mismos argumentos Nietzsche afirma que “La pastoral” de Beethoven puede generar muchas imágenes, pero ninguna le hace justicia y no las necesita: “así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado” (Nietzsche, 2012, p. 74) Volviendo a la canción popular, Nietzsche considera que toda época rica en canciones populares es una época de fervor dionisiaco, épocas donde el velo de maya estaría debilitado, permitiendo la emergencia de nuevas formas artísticas que rejuvenecen y revitalizan la cultura.

Las tragedias de Esquilo y Sófocles

Desde Aristóteles se considera que el origen de la tragedia ática estuvo en el ditirambo, esas canciones rituales en honor a Dionisio en las cuales un coro danzante se comunicaba con la deidad. Nietzsche sostiene que la filología, veintitrés siglos después, todavía no sabe qué es el coro trágico. Revisa entonces las hipótesis en boga: 1) Una primera interpretación aseguraba que el coro representa los instintos democráticos y la sabiduría de la sociedad griega, que frente a las vicisitudes de la trama va expresando su opinión. 2) Para August Schlegel (1767–1846), el coro representa el espectador ideal. Nietzsche descarta esa posibilidad porque la idea de un espectador implica distancia y vimos que en el ritual dionisiaco hay una autoalienación, no se puede estar afuera, no hay espectadores. 3) La posición de Friedrich Schiller, con quien acuerda, sostiene que el coro es un muro, una pared viviente que separa el espacio trágico del naturalismo.

El problema es qué se entiende por natural. En el capítulo ocho, Nietzsche compara las imágenes que la cultura griega ática y la cultura europea moderna han hecho sobre lo originario y lo natural. Mientras la cultura griega encuentra en la figura del sátiro al hombre originario, la cultura moderna del siglo XIX la encuentra en la figura de un pastor delicado, blando que toca la flauta

También en lo que respecta a estos comienzos del arte trágico tiene razón Schiller: el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él –el coro de sátiros– refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad (Nietzsche, 2012, pp. 82-83)

Para que haya arte dramático tiene que haber transformación mágica. Las vírgenes que cantaban rumbo al templo de Apolo con laureles en la mano mantenían su nombre civil, mientras que el coro ditirámico es un coro de transformados. Han abandonado su pasado y se han convertido en servidores intemporales de su dios, viviendo afuera de todas las esferas sociales.

Pero esa fuerza vital debe ser encausada, y eso hace la tragedia mediante la acción dramática y el diálogo.

La tragedia debe ser considerada como un coro dionisiaco que se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. La mítica griega logra en la tragedia ordenar y darles un lugar a esas fuerzas dionisiacas encarnadas en el coro, para ello construye los “tinglados colgantes de un fingido estado natural y en ellos ha colocado fingidos seres naturales”. Este espacio dramático, que es el elemento apolíneo de la tragedia, tenía para los griegos creyentes el mismo estatuto ontológico que el Olimpo. El sátiro, en tanto que coreuta, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto (Nietzsche, 2012, p. 79)

Nietzsche nos dice que no había “audiencia” en la tragedia griega; había un mundo compartido de mitos que constituían a los individuos en una comunidad. La tragedia era todavía un ritual en el que los espectadores participaban y eran coreutas ellos también. La decadencia de la cultura griega comienza cuando la Grecia Ática, bajo la influencia de la filosofía, cuestiona a sus dioses y deja de habitar ese mundo mítico. Las obras de Esquilo y Sófocles son el canto de cisne de una religión moribunda.

En la tragedia hay un equilibrio entre el elemento dionisiaco, que es la lírica del coro, y el elemento onírico apolíneo de la escena. Los héroes representados en las tragedias de Esquilo y Sófocles no son más que máscaras de Dionisio que ahora hablan casi con el lenguaje de Homero. Nietzsche se detiene en dos obras: *Edipo* de Sófocles y *Prometeo* de Esquilo. Edipo es reinterpretado como la figura del “Santo” y Prometeo como el “pecador”.

Edipo rey, “el personaje más doliente de la escena griega”, es un hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria. “¡Edipo, asesino de su padre, Edipo, esposo de su madre, Edipo, solucionador del enigma de la Esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos fatales?” (Nietzsche, 2012, p. 93). La respuesta de Nietzsche es perturbadora: el conocimiento es una violencia que le hacemos a la naturaleza. El Edipo de Sófocles es una simbolización del conocimiento como antinatural. En todos los casos, transgrede los órdenes sagrados de la naturaleza y acepta resignado su destino.

Prometeo encadenado de Esquilo representa el sacrilegio contra los dioses. El titán rebelde Prometeo roba el fuego del Olimpo para entregárselo a los hombres y, con el fuego, todas las artes que hacen la vida más vivible. Zeus lo castiga encadenándolo a una roca del Cáucaso, donde un águila le devora de día el hígado que se regenera de noche en un tormento eterno. En la obra de Esquilo, la primera de una trilogía que se ha perdido, se narran las lamentaciones de Prometeo encadenado. Se acerca el coro de las Oceánidas, el Océano, Ío y Hermes, le piden que ceda, que cuente la profecía que conoce y oculta sobre el destino de Zeus, una boda que de llevarse a cabo marcaría la fortuna de Zeus. Prometeo no cede. Las últimas líneas de la obra:

¡Tal es la violencia de Zeus que contra mí avanza de forma visible, intentando aterrorizarme! ¡Oh Majestad de mi madre! ¡oh firmamento que haces que vaya girando la luz común a todas las gentes, ya ves que impiedad estoy padeciendo! (Esquilo, 2006, p. 368)

Nietzsche opone el origen de la transgresión a la ley divina en la religión aria y en la semítica. Dirá que el mito ario es varonil, Prometeo sabe lo que está haciendo y desafía a los dioses a sabiendas; en cambio, el mito adámico de la manzana del conocimiento es femenino, es una mujer, Eva, la que prueba la manzana por simple curiosidad, sin cabal conciencia de lo que hacía. A esta visión machista de la mítica le agrega directamente la misoginia, citando el siguiente fragmento del *Fausto* de Goethe: “Nosotros no lo tomamos con tanto rigor: con mil pasos lo hace la mujer; más, por mucho que ella se apresure, con un salto lo hace el varón”.⁴⁵

Podemos acusar a Nietzsche de misógino, su misoginia es muy conocida para que nos detengamos en ella. Solo un dato curioso: cuando se distancie de Wagner y diga que ser wagneriano es una enfermedad, encontrará en la figura de *Carmen* de Bizet el paradigma de lo dionisiaco (Fubini, 1990, p. 321). Pero su antisemitismo parece estar contenido solo a este período por la influencia de Wagner, luego explícitamente se pronuncia en contra. Nietzsche, en realidad, no es antisemita, es anticristiano. Por eso la última obra de Wagner, *Parsifal*, que trataba sobre los caballeros andantes, el santo grial y la redención vía el sacrificio, es considerada por Nietzsche como una traición imperdonable.

Volviendo al *Prometeo* de Esquilo y cómo la tragedia marca el final de la mítica griega. Nietzsche nota cierto escepticismo en el orden olímpico, hay un cuestionamiento a la justicia divina, ¿Prometeo merece ser castigado o no? Si la respuesta fuera que sí, no habría tragedia; si el castigo es justo, nos regocijamos, como dirá Aristóteles. En *La genealogía de la moral*⁴⁶ afirma que lo único que el hombre no puede soportar es el sinsentido del sufrimiento. Lo apolíneo: la acción y los diálogos son “ese tinglado colgante” donde el sufrimiento sinsentido, lo dionisiaco, se vuelve tolerable como espectáculo artístico. En *Edipo*, el sinsentido de la vida y de los sufrimientos humanos adquieren sentido en la ficción dramática, en la necesidad de los acontecimientos por el encadenamiento dramático. Lo mismo sucede con *Prometeo*.

Y de este modo la dualidad del Prometeo de Esquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea podría ser expresada en una fórmula conceptual, del modo siguiente: “Todo lo que existe es justo e injusto y en ambos casos está igualmente justificado” (Nietzsche, 2012, p. 98.)

Eurípides y el suicidio de la tragedia

Esquilo representa la última floración de la mítica griega; en sus obras, escritas por instinto, dice Nietzsche, alcanza su máxima expresión la integración entre los instintos dionisiaco y apolíneo que habían luchado entre sí los siglos anteriores. Sófocles ya no compone por instinto, es

⁴⁵ Ver Nietzsche, 2012, p. 97. El fragmento citado proviene de los versos 3982-3985 del *Fausto* de Goethe (Coro de Brujas).

⁴⁶ “Lo que propiamente hace que nos indignemos contra el sufrimiento no es el sufrimiento en sí mismo, sino el sinsentido del sufrimiento” (Nietzsche, 2000, p.111)

consciente de las reglas de la poética, por eso para Aristóteles es el mejor de los poetas. Por el contrario, en la versión de Nietzsche, con las obras de Sófocles comienza el declive de la mítica griega que termina de suicidarse con Eurípides.

Antes de introducirnos en los argumentos del “suicidio de la tragedia” debemos lidiar con la perplejidad que sentimos cuando Nietzsche dice que el autor de *Medea*, *Las troyanas* o *Electra* es un mal poeta. Una clave interpretativa es que Nietzsche asocia la obra de Eurípides con un género literario posterior que fue la comedia nueva, que se desarrolló entre finales del siglo IV a.C. y el siglo III a.C. La existencia de ese género literario fue un descubrimiento de la investigación filológica, cuando los griegos fueron anexados al imperio de Alejandro y a los reinos de sus sucesores. La comedia de Aristófanes, con sus críticas mordaces respecto a la democracia ateniense, ya no podía ser permitida. Los poetas⁴⁷ se acomodan a los tiempos y escriben obras de tipo sentimental, costumbrista, de enredos. Vallejo menciona que, a pesar de que intentan divertir al público de forma inofensiva, terminaron siendo censurados cuando la moral de los siguientes siglos se vuelve más conservadora. *El Misántropo* de Menandro es la única comedia nueva conservada íntegra.

Los estudios filológicos del siglo XIX habían logrado reconstruir más o menos de qué trataban, y el consenso era que no habían sido buenas. Los argumentos de las tramas eran repetitivos, con protagonistas jóvenes, esclavos embaucadores, encuentros inesperados, gemelos que se confunden, padres severos y prostitutas de buen corazón. Hoy diríamos tragedias “pochocleras”. Nietzsche sostiene que Eurípides es el antecedente que explica la aparición de un género como la comedia nueva; con él se produce el quiebre. A partir de las obras de Eurípides, los espectadores van a divertirse al teatro, ya no es un ritual, ya no hay transfiguración simbólica, no es arte, es simulacro. Nietzsche increpa a Eurípides: “tus héroes tienen solo unas pasiones remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados” (Nietzsche, 2012, p. 103).

La crítica de Nietzsche a Eurípides solo se entiende en el contexto de su interpretación de la filosofía griega. Con la aparición de la filosofía socrática, el período de secularización de la cultura griega está llegando a su clímax, los mitos están muriendo, ya no son el sentido común, ahora la disputa es entre el relativismo de los sofistas y el racionalismo socrático. Nietzsche no ve una diferencia entre los sofistas y Sócrates; ambos bandos hacen filosofía, argumentan dialécticamente, dan razones, definen conceptos. Es la aparición y el triunfo del intelectualismo lógico.

También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisio, ni tampoco Apolo, sino un demon que acaba de nacer, llamado Sócrates. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella. (Nietzsche, 2012, p. 113)

⁴⁷ Manes, Mulo, Éupolis, Cratino, Epicarmo, Ferécates, Antífanos, Filemón entre otros fueron poetas muy consumidos durante el período de apogeo de la comedia nueva. El más famoso fue indudablemente Menandro. (Vallejo, 2020, p.195)

Nietzsche nos dice que Eurípides era un intelectual como Sócrates, siguiendo la esencia del socratismo estético que puede ser reducido al lema: “Todo tiene que ser inteligible para ser bello”, introduce el realismo y el naturalismo en la escena trágica. Examinó los elementos de la tragedia y los modificó para adecuarlos a ese canon, cambiando: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática y la música coral. (Nietzsche, 2012, pp. 115-116)

Así, frente al lenguaje pomposo “casi homérico” de Esquilo y Sófocles, Eurípides hace que los personajes hablen como en la vida cotidiana. En relación con los caracteres, ya no serían dioses enmascarados sino personas ordinarias. Nietzsche dice que personajes como Edipo y Prometeo representan tipos ideales, mientras que los personajes de Eurípides son los ciudadanos de la polis, el espectador sube al escenario. Este naturalismo es normativo, tiene un propósito pedagógico y moral; con respecto a la trama, los conflictos debían tener una resolución clara, no como en las tragedias de Esquilo y Sófocles donde la resolución de los problemas éticos y políticos era dudosa. Es difícil estar de acuerdo en este punto con Nietzsche, si bien es cierto que en las obras de Eurípides los personajes tienen largos monólogos evaluando las razones, discutiendo los pros y contras de sus acciones, con reflexiones de tipo intelectual sobre la justicia, los dioses y el destino humano, la tragedia se desencadena igual.

Detengámonos en *Medea*. Medea llega a Corinto con Jason y sus hijos. Creonte, el rey, le concede a Jason la mano de su hija Glauce y destierra a Medea. Medea no acepta pasivamente el exilio, sino que le manda un vestido envenenado a Glauce que, al ponérselo, muere. Creonte muere al abrazar el cadáver de su hija. Aún no satisfecha, Medea mata a sus hijos con Jason y en una carroza alada enviada por el dios Sol se lleva los cadáveres para que Jason no pueda ni siquiera enterrarlos. La última escena es un diálogo entre Medea y Jason, cada uno tiene razones para explicar sus actos y las defiende como si fuera una disputa retórica.

Sí, es cierto que la función del coro se ve reducida en sus obras; eso ya fue notado también por Aristóteles, quien prefiere que el coro sea un personaje más, como sucedía en Sófocles (Poética, 1456 a). La interpretación de la reducción del coro es explicada como una evolución hacia formas dramáticas solo habladas. Como para Nietzsche el coro es el elemento dionisiaco, puede decir que Eurípides quiso erradicar lo dionisiaco⁴⁸ y lo que logró fue matar también a lo apolíneo, suicidando la tragedia.

El instinto socrático

El instinto socrático es descrito en los capítulos XIII a XV; con Sócrates aparece un nuevo instinto que cambiará la historia de occidente, iniciando un camino de dos mil años de desvío y error. El instinto socrático se caracteriza por negar la vida, y eso lo vemos en tres “anécdotas”.

⁴⁸ Nietzsche tiene un problema con su interpretación, el único trágico que tiene una obra con Dionisio como protagonista es Eurípides en *Las Bacantes*. Nietzsche salva la inconsistencia afirmando que Eurípides al final de su vida se arrepintió de su programa artístico, pero ya era tarde. (Nietzsche, 2012, p. 113)

La primera es cuando el oráculo de Delfos dijo que el hombre más sabio de Atenas era Sócrates⁴⁹. Sócrates, desconcertado, les pregunta a los que viven y no saben; solo él, por lo menos, sabe que no sabe. En los primeros diálogos de Platón, Sócrates va preguntando qué es la virtud, la belleza, la valentía; cuando sus conciudadanos le responden con ejemplos concretos de su vida, él pide lo universal, la esencia de la virtud, de la belleza, de la valentía. El problema es que no existe la valentía en sí, sino solo acciones valientes. Para Nietzsche en esta búsqueda de lo universal hay una negación de la vida práctica.

La segunda anécdota es el demon de Sócrates. Nietzsche no lo menciona, pero está refiriéndose a un libro de Johann Georg Hamann, filósofo amigo de Kant, que en 1759 escribió *Memoables reflexiones socráticas*. En ese libro, se opone a la interpretación ilustrada que ubicaba en Sócrates el inicio del racionalismo y rastrea todas las referencias donde los contemporáneos de Sócrates contaban que entraba en estados de éxtasis y que una voz, un demon, se comunicaba con él. Esta interpretación tuvo mucha influencia en el romanticismo. Nietzsche invierte la interpretación de Hamann del demon de Sócrates; ahora es la encarnación de lo racional, es una voz que siempre lo lleva a elegir en contra de lo instintivo. Este demon explicaría las características extraordinarias atribuidas a Sócrates. Platón, en el *Banquete*, nos cuenta que Sócrates bebía y no se emborrachaba, no tenía frío, no tenía miedo en las batallas, no podía seducirlo ni siquiera el bello Alcibíades, todos ejemplos de que Sócrates no era una persona como el resto que se dejaba guiar por sus instintos vitales. Finalmente, Sócrates lleva su desapego a la vida a tal extremo que elige morir tomando la cicuta cuando bastaba aceptar el exilio.

En realidad, Nietzsche está identificando simbólicamente a Sócrates con toda la filosofía y con el proyecto de la “ilustración griega”. Así como lo apolíneo y lo dionisiaco son símbolos que encarnan tendencias históricas, el socratismo no es la persona de “Sócrates”, sino una tendencia histórica hacia la desmitificación, hacia una comprensión lógico-racional del mundo que se inicia con la filosofía pre-socrática y en el siglo V a.C. se ha consolidado. Nietzsche hace una equiparación entre la ilustración griega y la ilustración moderna. Los ciudadanos atenienses del siglo V a.C. son tan “burgueses” como los europeos del siglo XIX. En ambos casos, simulan creer en sus dioses, pero la religión ya no es vivida. En la Edad Media, los creyentes creían poder encontrarse con Cristo, los santos, la virgen en cualquier momento; en el siglo XIX, los burgueses siguen creyendo en Dios, van a la iglesia, pero nunca creerían que Cristo les puede tocar la puerta de sus casas.

Cuando en 1886 haga la reedición de *El nacimiento de la tragedia*, cambiará el subtítulo a *Grecia y el pesimismo*. La Ilustración es optimista, la ciencia explica y le da sentido al mundo; el romanticismo, como hemos visto en las secciones precedentes, es pesimista, el mundo no tiene sentido. En la conferencia *Sócrates y la tragedia*⁵⁰ de 1870, Nietzsche afirma que hay una oposición entre el pesimismo de la tragedia y el optimismo de la filosofía. En la tragedia, la existencia es algo terrible y el hombre algo muy necio. En cambio, la dialéctica filosófica es en su

⁴⁹ El más sabio era Sócrates, el segundo Eurípides y el tercero Sófocles. (Nietzsche, 2012, p. 121)

⁵⁰ *El nacimiento de la tragedia* fue antecedido por dos conferencias de 1870: “El drama musical griego” y “Sócrates y la tragedia” y; por un ensayo “La visión dionisiaca del mundo” de 1871. Ver Nietzsche 2004.

esencia misma optimista. Cree en causas y efectos; en la moral, eso implica una relación necesaria entre culpa y sanción, entre virtud y felicidad. Todo es explicado racionalmente, casi de manera aritmética; lo que no puede descomponerse conceptualmente es eliminado de la ecuación: “Todo el Mundo conoce el principio socrático: ‘La virtud es conocimiento. Solo se obra mal por ignorancia. El virtuoso es feliz’. En estas tres formas fundamentales del optimismo reside la muerte de la tragedia pesimista. (Nietzsche, 2004, 115-116)

El dominio del concepto implica la muerte del arte. Lo glorioso de la tragedia griega hasta Esquilo y Sófocles radica en que la teoría aún no había penetrado su ámbito; el arte era el espacio de la religión y el mito. Al llegar a la ilustración griega en el siglo V a.C., la cultura griega se encontraba en su senectud. Nietzsche denomina “burgueses” a los griegos contemporáneos de Eurípides (Nietzsche, 2004, p. 101). De manera similar, en *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche identifica a los burgueses del siglo XIX con la figura del “último hombre”.

Pero la ciencia y el arte se excluyen. Desde este punto de vista, es significativo que Sócrates sea el primer gran griego que era feo. Hasta ese punto es todo en él simbólico. El padre de la lógica, que representa del modo más nítido la naturaleza de la ciencia. Él es el aniquilador del drama musical que había reunido en su seno los rayos luminosos del arte antiguo en su conjunto. (Nietzsche, 2004, p. 112–113)

Nietzsche concluye la conferencia con una pregunta dirigida a su audiencia: ¿Tal vez el drama musical no ha muerto para siempre? ¿Podrían los alemanes ayudar a revivir esa obra de arte perdida del pasado? “Esta es la pregunta más trascendental para nuestro arte, y quien como alemán no comprenda la seriedad de esta pregunta...” El texto termina así, pero en la nota a pie de página, el traductor Vicente Serrano, quien trabaja con la Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, menciona que en la versión leída se hizo una alusión a “la prensa judía” como el socratismo actual (Nietzsche, 2004, p.117). La respuesta a esta pregunta es que los alemanes pueden revivir la tragedia griega y salir de la senectud de la ilustración moderna gracias a las óperas wagnerianas, como se argumenta en los capítulos XVI al XX de *El nacimiento de la tragedia*.

A modo de conclusión

Nietzsche es un pensador incómodo que se resiste a toda sistematización; su estilo poético es al mismo tiempo seductor y oscuro. Uno siente simpatía por su personalidad atormentada, sus infortunios y el carácter casi visionario de sus ideas, pero siempre está al borde del precipicio y no estamos seguros de querer acompañarlo al abismo. Cuando lo explicamos, creemos estar de alguna manera también traicionándolo, reduciendo sus intuiciones poéticas a conceptos y argumentos encadenados.

El ambiente intelectual alemán de fines del siglo XIX que hemos descrito aquí tuvo su peor expresión en el ascenso del nacionalsocialismo del siglo XX. Hubo un uso político de la filosofía

de Nietzsche gracias a la intervención de su hermana Elizabeth Foster Nietzsche, quien fue un miembro importante del partido nazi. Hoy en día, hay un consenso en la academia de que el nihilismo de Nietzsche no tiene nada que ver con una concepción antisemita de la raza aria. El nihilismo de la inversión de los valores se aleja del romanticismo nacionalista antisemita de Wagner, como expresa explícitamente el propio Nietzsche en los textos que escribe después.

A partir de la lectura del “Ensayo de autocrítica” y del nuevo subtítulo: “Grecia y el pesimismo”, podemos decir que Nietzsche distingue en 1886 entre dos tipos de optimismo: el optimismo artístico de lo apolíneo y el optimismo lógico de la filosofía. Y dos tipos de pesimismo: un pesimismo de la voluntad, que se expresa en lo dionisiaco, y un pesimismo de la resignación, de la debilidad, que es el de Schopenhauer, Wagner y el romanticismo en general, un pesimismo nostálgico que se escapa de la realidad hacia una estética del consuelo metafísico. Así como en la versión de 1871 nos pedía que siguiéramos a Wagner, ahora nos pide que sigamos a Zaratustra, una nueva encarnación simbólica de una tendencia que nos permitirá salir de la época de estancamiento que Nietzsche sigue denunciando. Zaratustra es otra máscara tras la cual ahora está la propia voz de Nietzsche.

¿No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo intramundano, –vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico – ¡y, en primer lugar, la metafísica! O, para decirlo con el lenguaje de aquel trasgo dionisiaco que lleva el nombre de Zaratustra: (...) “Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, aprendedme– ¡a reír!” (Nietzsche, 2012, p. 37-38)

Actividades

- Ver el video *Lo dionisiaco y lo apolíneo en la filosofía de Nietzsche* del canal de YouTube Tuercas y tornillos: <https://www.youtube.com/watch?v=dJ74zd2-bK4>
- Leer el capítulo: “consolaciones para las dificultades” en de Botton, Alain (2001) *Las consolaciones de la filosofía*. Taurus.

Referencias

- Cassirer, E. (1993). *Filosofía de la ilustración*. FCE
- Esquilo (2006). *Tragedias*. Gredos.
- Fubini, E. (1990). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.

- Laplanche, J. & Pontalis, J-B. (2004). Diccionario de Psicoanálisis. Paidós.
- Morán, J. (2010). Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad. De la campana.
- Morán, J. (2025). Filosofía y música en el siglo XIX. En Melamed, A. (2025) Perspectivas filosóficas. Vocabularios, problemas y disciplinas de la modernidad a hoy. FaHCE.
- Nietzsche, F. (2000). La genealogía de la moral. EDAF
- Nietzsche, F. (2004). El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870–1871. Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2012). El nacimiento de la tragedia. Buenos aires, Alianza
- Jay, M. (2007). Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Akal.
- Schopenhauer, A. (1960). El mundo como voluntad y representación. Aguilar.
- Slaby, R. & Grossmann, R. (1948). Wörterbuch Der Spanischen und Deutschen Sprache II. Frederick Ungar Publishing Co.
- Vallejo, I. (2020). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. España, Siruela.

SEGUNDA PARTE

La cuestión del gusto

Con el “giro subjetivo” del pensamiento filosófico propio de la época moderna, la reflexión se enfoca en la apreciación sobre lo bello en la naturaleza y en el arte. Analizaremos la perspectiva empirista de Hume y la del idealismo trascendental kantiano como dos posiciones encontradas sobre el gusto y la reappropriación contemporánea de Gérard Genette, quien intenta una crítica de ambos postulando su relativismo en cuestiones de apreciación artística.

CAPÍTULO 4

Hume. La norma del gusto

Ludmila Hlebovich

El filósofo, historiador y ensayista David Hume nace en 1711 en Edimburgo, en el seno de una familia de la pequeña nobleza escocesa, y muere en 1776 en la misma ciudad. En un contexto cultural en el que el acceso a lo que hoy consideramos arte estaba limitado a unas pocas familias ricas, Hume forma parte de la *Ilustración escocesa*, movimiento caracterizado por una profusa producción cultural, intelectual y científica, desplegado especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo, su perspectiva estética y moral se vincula fundamentalmente con la tradición sentimentalista moderna que se remonta al Tercer Conde de Shaftesbury [1671-1713] y luego es continuada por Francis Hutcheson [1694-1746], tradición según la cual el sentimiento que naturalmente tenemos y que conforma la experiencia es el fundamento de la estética y la moral.

Las obras más importantes de Hume son *Tratado de la naturaleza humana* [1739-1740] e *Investigación sobre el entendimiento humano* [1748], siendo la segunda una reformulación del primer tomo de la primera y dedicada al estudio de cómo opera la mente humana para esclarecer qué podemos conocer y qué no. Estos escritos se hallan en estrecha relación con sus ensayos sobre el arte. De hecho, en las “Advertencias a los libros I y II” del *Tratado*, Hume promete continuar y completar su obra abordando “los problemas de la moral, la política y la crítica [*criticism*] de artes y letras”, en caso de que estos primeros dos libros reciban la aprobación del público (Hume, 1984, p. 76). Sin embargo, el *Tratado* no obtiene la recepción esperada y Hume limita el tercer y último libro al tema “De la moral”. Quedan por tanto las cuestiones relativas a la crítica de artes para posteriores ensayos y escritos breves, con los cuales efectivamente consigue el reconocimiento de sus contemporáneos. Entre estos ensayos se encuentran *Delicadeza del gusto y de la pasión* [1741], *Sobre la tragedia* [1757], y *Sobre la norma del gusto* [1757]. En el primero Hume plantea la importancia de la educación del gusto para la vida moral puesto que experimentar y cultivarse en torno a las bellas artes modera el temperamento. *Sobre la tragedia* consiste en una reflexión con respecto a cómo es posible que sintamos placer ante la representación de lo terrible. Por su parte, *Sobre la norma del gusto* [*Of the Standard of Taste*]⁵¹ conforma el ensayo más célebre de Hume sobre estética y es al que nos dedicaremos en el presente capítulo.

⁵¹ Otra traducción del título es “Del criterio del gusto”, de Macarena Marey para la edición de Biblos (Cfr. Hume, 2003).

Hume publica su escrito sobre la norma del gusto en el momento en que la Estética se está constituyendo como disciplina autónoma (ver la Introducción al presente volumen). Al respecto cabe tener en consideración que aquél no llega a utilizar el término “estética” sino que refiere, como ya señalamos, a la “crítica” de las artes y las letras. Es probable que no conociera las *Meditaciones filosóficas sobre algunos asuntos relativos al poema* [1735], disertación en la que Alexander Baumgarten establece la autonomía de la Estética (Gracyk, 2021). Además, es preciso observar que recién en 1746 Charles Batteux publica el tratado en el que acuña el término *bellas artes*. No obstante, Hume refiere ocasionalmente a las “bellas artes” ya que conoce la tradición francesa e identifica, como Batteux, a aquellas con las artes miméticas destinadas al disfrute del ser humano (Gracyk, 2021). Con todo, Hume propicia aportes filosóficos fundamentales para la autonomización de la Estética que se termina de establecer con Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* [1790]. En otras palabras, más allá de que sea recién Kant quien determine que los juicios estéticos son completamente distintos de los juicios morales, Hume comprende a la crítica de arte como disciplina que no debe subordinarse a otras, como la metafísica o la gnoseología; por el contrario, requiere una atención especial en tanto su objeto de estudio presenta problemas específicos.

La cuestión estética a la que Hume le dedica su ensayo *Sobre la norma del gusto* es, justamente, la cuestión del gusto o de la apreciación estética: lo que alguien considera bello, feo o deforme ¿es bello o feo para todes? ¿cómo, si acaso es posible, reconocer y determinar qué obras son bellas y qué obras son feas? Frente a la diversidad de gustos, ¿es conveniente recurrir a especialistas o expertos en el área? ¿cómo saber o determinar quiénes son especialistas en el área? Atendiendo al carácter sistemático de la filosofía humeana y al estrecho vínculo entre el *Tratado* y sus ensayos, para el estudio de *Sobre la norma del gusto* comenzaremos reponiendo de modo sucinto la comprensión de la belleza como una impresión de la reflexión que Hume presenta en el *Tratado* y luego pasaremos a un análisis de su planteo en el ensayo que nos convoca. Finalmente mencionaremos algunas de las críticas que su perspectiva ha recibido.

El sentimiento de belleza: una impresión de la reflexión

En la “Introducción” al *Tratado*, Hume propone aplicar el método experimental a los asuntos morales. Dicho método es pensado en principio para la filosofía natural, lo que hoy corresponde a las ciencias naturales, y Hume busca extenderlo al ámbito de los asuntos morales, lo que actualmente comprendemos como las ciencias humanas o sociales, y donde se halla la Estética. Como explica con claridad Calvente (2022), el experimentalismo discute con quienes hasta el momento consideraban que accedemos al conocimiento a través del estudio de las obras de grandes autores como Aristóteles o Tomás de Aquino. En su lugar, el experimentalismo sostiene que el conocimiento adecuado proviene de la experiencia, de la observación del mundo natural. Es decir, el conocimiento se funda en la experiencia y es inductivo: partimos de la observación

de casos particulares para desde aquí obtener afirmaciones generales. Por esto se trata de un conocimiento que no es necesario y definitivo sino probable y provisorio.

A su vez, según la filosofía humeana, la experiencia consiste en percepciones y estas se dividen en dos clases de acuerdo con su intensidad: impresiones e ideas. Las impresiones se caracterizan por ser más fuertes y vivaces mientras que las ideas son recuerdos o imágenes de aquellas y, por ende, más débiles, pero también más duraderas. Además, las impresiones se distinguen en dos tipos: de la sensación y de la reflexión. Las impresiones de la sensación son las originarias, es decir, son las que surgen en primer lugar. Proviene de los sentidos (tacto, vista, olfato, oído, gusto) o de dolores y placeres corporales, por caso, el placer que podemos sentir al ver un paisaje. Las impresiones de la reflexión son secundarias, consisten en emociones y pasiones, y se producen a partir de impresiones de la sensación o de ideas⁵². Al ser causadas por otras, estas impresiones se consideran secundarias; no obstante, su contenido es novedoso, es decir, no reitera el de las percepciones que las causaron. En este marco, los *sentimientos* o emociones de belleza y de fealdad son impresiones de la reflexión, es decir, son repercusiones de impresiones sensoriales o ideas (Hume, 1984, p. 276).⁵³ Al ser impresiones de la reflexión no son ideas, aunque luego contemos con ideas como copias de esas impresiones de la reflexión. La belleza es el sentimiento de aprobación y la fealdad o deformidad es el sentimiento de desaprobación, repercusiones del placer o del malestar correspondiente ante un objeto o acción.⁵⁴ No inferimos que una obra de arte sea bella para de aquí concluir que merece nuestra aprobación. Asistimos a una obra, esta nos produce espontáneamente placer o displacer y la aprobamos o la desaprobamos. Observemos que, en el *Tratado*, Hume analiza en qué consiste la belleza, pero en tanto se trata de un sentimiento o emoción de la naturaleza humana. Así su filosofía traza un movimiento que continuará en *Sobre la norma del gusto*: el pasaje de la especulación sobre la belleza en sí, asunto de los siglos previos, a los *efectos* de la belleza en el ser humano (Oliveras, 2007, p. 39).

¿Es inútil discutir sobre gustos?

Según Hume, la capacidad del gusto es constitutiva de la naturaleza humana y por tanto universal. Consiste en la capacidad con la que el ser humano puede formular juicios estéticos.

⁵² Para una reconstrucción y análisis completo de la teoría del conocimiento de Hume sugerimos leer los capítulos de Sofía Calvente en *Filósofas y filósofos de la modernidad: nuevas perspectivas y materiales para el estudio* (2022). Agradecemos a la autora las valiosísimas sugerencias y orientaciones para el presente texto.

⁵³ Al respecto, tengamos en cuenta que, en el contexto del siglo XVIII, “sentimiento” es un término genérico para “emoción”.

⁵⁴ En este punto cabe mencionar que nuestras impresiones originarias son causadas por los sentidos y es algo que efectivamente podemos conocer. Sin embargo, no accedemos a las causas remotas de dichas impresiones. Al ver una película, podemos conocer las impresiones de la sensación que tenemos en ese momento (los colores y sonidos, la sensación de placer que nos genera, etc.) y contar con las impresiones de la reflexión que aquellas provocan (aprobación, belleza), pero no podemos demostrar que la causa de tales impresiones sea la película, un sueño o una alucinación. Por afirmar que nuestras posibilidades de conocimiento son limitadas Hume es considerado un escéptico mitigado (Manzo, 2006).

Sin embargo, existen diferencias en el desarrollo y la utilización de esta capacidad, lo que se vincula con la diversidad de juicios con respecto a un mismo objeto. *Sobre la norma del gusto* es precisamente un estudio sobre la cuestión de la posibilidad de encontrar un criterio o norma universal para los juicios estéticos, es decir, sobre la posibilidad de hallar un criterio que permita resolver las discusiones sobre la belleza de una obra y señalar finalmente cuáles obras son buenas y cuáles no. Frente a esta cuestión, en las primeras páginas del ensayo, Hume afirma que, si bien la variedad de gustos es un hecho, “[e]s natural que busquemos una *norma del gusto*, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro” (2008, p. 42).

En su búsqueda de una norma del gusto, Hume observa que existen dos posiciones, en principio enfrentadas, con respecto a la posibilidad de alcanzarla. Una posición sostiene que es imposible encontrar tal norma y que, como señala el dicho popular, es inútil discutir sobre gustos. El fundamento de tal posición radica en una distinción crucial entre la determinación del juicio y la del sentimiento: “[l]a diferencia, se dice, entre el juicio y el sentimiento es muy grande” (Hume, 2008, p. 42).⁵⁵ La determinación del juicio, propia del entendimiento, refiere y busca dar cuenta de cualidades de un objeto que es externo al sujeto, es decir, de una cuestión de hecho. De aquí que esta determinación pueda ser correcta o incorrecta. Si se corresponde con el objeto es correcta y si no lo hace entonces es incorrecta. En cambio, la determinación del sentimiento, propia del gusto, aunque tenga cierta conformidad con el objeto ubicado fuera de sí, no representa lo que realmente hay en el objeto. En otras palabras, la adscripción de cualidades estéticas a una obra consiste en una *proyección sobre* el mundo más que el *descubrimiento* de algo *en* el mundo (Rowe, 2012, p. 350). El gusto es un sentimiento subjetivo, no existe en la naturaleza de las cosas sino en la de cada ser humano. Por esto los distintos sentimientos que puede motivar un mismo objeto resultan correctos y reales en tanto se tenga consciencia de ellos. Hume llama a esto el “principio de la igualdad natural de gustos”. Según esta perspectiva, una persona puede apreciar *Edipo rey*, de Sófocles, como una tragedia magnífica mientras que otra puede considerarla espantosa y ambos sentimientos son correctos puesto que el sentimiento es propio del sujeto que aprecia y no, en este caso, de *Edipo rey*. No hay algo así como belleza real o deformidad real, la belleza no es una cualidad del objeto, sino que es una impresión en el sujeto que lo contempla.

La otra posición, que también es propia del sentido común, es la que desacredita el principio de la igualdad natural de gustos cuando se enfrenta a una comparación de obras que son desproporcionadas entre ellas. Hume lo ejemplifica señalando que equiparar en ingenio y elegancia a un escritor poco conocido como John Ogilby con el influyente ensayista y poeta inglés John Milton es como equiparar un estanque con el océano. Las grandes obras se identifican fácilmente como tales. Estas son las que logran ganarse la aceptación del público y la conservan a través

⁵⁵ Si bien aquí Hume distingue entre juicio y sentimiento luego refiere al *juicio* estético o de gusto. La distinción que busca señalar es entre el juicio estético basado en el sentimiento y el juicio sobre cuestiones de hecho. Mientras que las cuestiones de hecho hacen que una idea compleja sea verdadera o falsa, el sentimiento de que algo es bello alcanza para la formulación de un juicio estético (aunque, como veremos más adelante, este puede no ser sólido).

del tiempo, como lo han hecho las obras de Homero, Sófocles, Virgilio o Milton. Entonces, si un presunto crítico prefiere a Ogilby antes que a Milton, el sentido común rápidamente reconoce que no se trata de un crítico competente.

Ante esta aparente oposición Hume recurre al pilar del empirismo, la experiencia:

Es evidente que ninguna de las reglas de la composición está fijada por razonamientos *a priori*, y que tampoco pueden considerarse como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas que sean fijas e inmutables. Su fundamento es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia. Y no son más que observaciones generales respecto a lo que universalmente se ha visto que complace en todos los países y en todas las épocas. (Hume, 2008, p. 43 y 44)

Las reglas de la composición o del arte no son resultado de razonamientos *a priori* ni son conclusiones abstractas del entendimiento sino que se fundan en la experiencia. Se obtienen por la observación de ciertas características ante las cuales se da el sentimiento de belleza o fealdad en muchos seres humanos. En otras palabras, las reglas del arte son generalizaciones inductivas. Hume no se detiene en especificar cuáles son las reglas del arte, es decir, qué características son las que complacen mayormente en todo tiempo y lugar. No obstante, si se atiende a la continuación del fragmento previamente citado, es posible señalar que, de modo implícito, Hume considera que tales reglas consisten en que una obra debe contar, entre otras características, con regularidad, coherencia y verosimilitud (Rowe, 2012, p. 355).⁵⁶ Además, Hume equipara fealdad a deformidad contraponiéndolas, a su vez, a belleza y, en el *Tratado*, afirma que la belleza “consiste en un orden y disposición de las partes” (Hume, 1984, p. 473).⁵⁷

Ahora bien, aunque las reglas generales del arte se encuentren en la experiencia y en la observación de lo que complace mayormente en la naturaleza humana, Hume advierte que solo unos pocos hombres tienen sentimientos que se correspondan con estas reglas. Para realizar una evaluación estética y apreciar la belleza con alcance universal es necesario: 1) no tener ningún impedimento exterior, escogiendo con cuidado el tiempo y el lugar para la atención a la obra; 2) no padecer de ningún desorden interior o defecto de organismo como, por ejemplo, puede ser la fiebre y 3) distinguir y seguir los *principios generales de aprobación o censura* del

⁵⁶ Para identificar esas reglas implícitas del arte léase el siguiente fragmento: “Si algunos escritores negligentes o *irregulares* han conseguido agradar, no lo han hecho por sus transgresiones de las reglas o del orden, sino a pesar de esas transgresiones. [...] Ariosto agrada, no por sus ficciones monstruosas e *inverosímiles*, por su grotesca mezcla de estilos serios y cómicos, por la falta de *coherencia* de sus historias, ni por las continuas interrupciones de su narración, sino que cautiva por la fuerza y la claridad de sus expresiones, por la prontitud y variedad de sus invenciones, y por sus descripciones naturales de las pasiones, especialmente las de carácter alegre y amoroso” (Hume, 2008, p. 44. Las cursivas son agregadas).

⁵⁷ En el *Tratado*, Hume también identifica belleza con utilidad, de modo que, por ejemplo, un palacio es bello cuando su disposición interior es de utilidad, es decir, conveniente para sus habitantes (Hume, 1984, p. 474). Sin embargo, en *Sobre la norma del gusto* no vuelve a mencionar tal identificación.

arte. En otras palabras, son precisas ciertas condiciones para que alguien detecte adecuadamente las reglas del arte.

Principios generales de aprobación o censura del arte

Los principios generales de aprobación o censura del arte son cinco. El primero consiste en contar con *delicadeza* de imaginación o de gusto. Es necesario ser susceptible a las distintas cualidades de un objeto y así poder distinguirlas y apreciarlas incluso cuando se encuentran en pequeño grado y mezcladas entre sí. Esta sensibilidad requerida es muy peculiar, inherente a la naturaleza de pocas personas. Hume lo ejemplifica reponiendo un fragmento de *Don Quijote* en el que se relata una anécdota sobre dos parientes de Sancho Panza que muestran una profunda comprensión sobre vinos:

A dos de mis parientes les pidieron en una ocasión que dieran su opinión acerca del contenido de una cuba que se suponía era excelente, por ser viejo y de buena cosecha. Uno de ellos lo degusta, lo considera, y tras maduras reflexiones dice que el vino sería bueno si no fuera por un ligero sabor a cordobán que había percibido en él. El otro, tras tomar las mismas precauciones, pronuncia también su veredicto a favor del vino, pero con la reserva de cierto sabor a hierro que fácilmente pudo distinguir. No podéis imaginar cuánto se les ridiculizó a causa de su juicio. Pero ¿quién rió el último? Al vaciar la cuba, se encontró en el fondo una vieja llave con una correa de cordobán atada a ella. (Hume, 2008, p. 47)

Asemejando el gusto mental al corporal, con este ejemplo Hume señala que la delicadeza de imaginación de alguien se puede observar como cuando, al degustar un vino, esa persona detecta sabores que a la mayoría le pasarían desapercibidos. En general, las personas solo perciben las cualidades más obvias y palpables, lo que les impide ser críticos competentes. Ahora, ¿es suficiente con poseer una delicadeza de gusto? Para Hume también otros requisitos o principios son necesarios.

El segundo principio consiste en la *práctica*, esto es, el frecuente examen y la asidua contemplación de una clase particular de belleza. De hecho, el talento de la delicadeza de gusto se incrementa y mejora con la práctica. Cuando este no es el caso, entonces el veredicto del crítico tiende a ser confuso y dudoso. En tercer lugar, Hume introduce el principio de la *comparación*. Práctica y comparación se dan conjuntamente puesto que la práctica consiste en la comparación: “Es imposible la continua práctica de la contemplación de cualquier clase de belleza sin sentirse uno frecuentemente obligado a *comparar* entre sí las diversas especies y grados de perfección y a estimar la proporción existente entre ellos” (Hume, 2008, p. 51). Por supuesto, la comparación mejora también la delicadeza de gusto. Si un crítico no ha implementado la comparación muy probablemente admire obras frívolas o aparentemente bellas.

El cuarto principio es mantener la *mente libre de prejuicios* evitando ser influenciado por consideraciones externas al objeto de estudio. Es decir, ser imparcial alejando prejuicios que provienen de las diferencias de nacionalidad o época, pero también de orden personal como la amistad o enemistad con el autor. De no ser así el crítico adolece de una *posición natural*, esto es, de un cúmulo de apreciaciones atadas a sus circunstancias personales. El último principio es el *buen sentido*, el cual controla asimismo el influjo de prejuicios. El buen sentido es el ejercicio del pensamiento que aprehende las partes de una obra, las compara y percibe la consistencia y uniformidad de su conjunto. Además, el buen sentido permite no solo atender a los razonamientos que toda obra involucra sino también identificar su fin o propósito y evaluar en qué medida esto se logra. Si se carece del buen sentido entonces no se alcanza a comprender la belleza de la estructura general y del razonamiento que una pieza propicia. A partir de lo señalado, Hume concluye que los verdaderos jueces en bellas artes son “aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio y el veredicto unánime de tales jueces, donde quiera que se les encuentren, es la verdadera norma del gusto y de la belleza” (Hume, 2008, p. 54).

Sin embargo, luego de establecer una norma del gusto y de la belleza Hume observa que, entre las valoraciones, persisten dos fuentes de discrepancias que son inocentes, difíciles de evitar y trazan una diferencia en el grado de aprobación o rechazo de un objeto. Una de estas fuentes es propia de la estructura interna del ser humano y consiste en los diferentes temperamentos [*humours*] que naturalmente poseemos, es decir, en ciertas tendencias naturales⁵⁸. Nos cautivan especialmente esos autores y obras en los que se reflejan nuestras pasiones y pensamientos, o sea, nos atrae aquello a lo que nuestro temperamento y carácter se asemeja. Así, por ejemplo, las imágenes, temáticas y asuntos que conmueven a alguien joven difieren de las que afectan a alguien de edad avanzada, pues son distintas las características predominantes en cada temperamento. La otra fuente de discrepancias es propia de la situación externa y se conforma de los hábitos y opiniones de nuestra época y de nuestro país. Existe una tendencia a que nos agraden más los elementos que encontramos en nuestra propia época y país que en épocas y lugares lejanos. Al señalar estas dos fuentes de discrepancia, Hume matiza y, así, complejiza el criterio de una mente libre de prejuicios.

A partir de la perspectiva planteada, Hume se posiciona ante la célebre controversia que enfrenta a quienes reivindican los logros de los antiguos contra quienes ponderan los méritos de los modernos, debate también conocido como “la querella de los antiguos y los modernos” y que tiene lugar en Inglaterra y Francia durante el siglo XVII: “¿Debemos dejar a un lado los cuadros de nuestros antecesores a causa de sus gorgueras y enaguas?” (Hume, 2008, p. 59). Por un lado, hay quienes disculpan a los artistas antiguos por sus absurdos con la justificación de que éstos se deben a los hábitos de la época. Por el otro, hay quienes no les otorgan tal disculpa o

⁵⁸ Tengamos en cuenta que Hume escribe en un momento en el que aún la teoría hipocrática de los humores tiene preponderancia (y la seguirá teniendo hasta aproximadamente la mitad del siglo XIX, cuando adviene la teoría de los gérmenes). Según aquella teoría, existen cuatro tipos de temperamentos (colérico, melancólico, sanguíneo y flemático) y, a su vez, la salud depende del equilibrio de los cuatro humores o fluidos (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra).

la consideran como apología del autor y no de la obra. Según Hume, esta cuestión tiene ciertos límites: si quien aprecia una obra detecta en ella hábitos que provienen de las dos fuentes de discrepancias mencionadas anteriormente esto no debería implicar su rechazo. Tampoco si se observan principios religiosos discordantes con los propios: “Ningún principio religioso puede imputarse como defecto a los poetas mientras permanezcan solamente como principios y no tomen una posesión de su corazón tan fuerte, como para que incurran en reproche de fanatismo o de superstición” (Hume, 2008, p. 60). Ahora bien, cuando de una época a otra se modifican los principios morales tal que en una obra se describan y reivindiquen conductas viciosas entonces debe admitirse que eso conforma un defecto: “Yo no puedo ni debo compartir tales sentimientos, y aun cuando pueda disculpar al poeta por las costumbres de su época, nunca podré disfrutar de la composición” (Hume, 2008, p. 59). El ejemplo que ofrece Hume es el de Homero y los trágicos griegos, cuyos héroes exponen cierta carencia de humanidad y de honestidad, cierta confusión del vicio y la virtud, todo lo cual resulta, para aquél, censurable. Los juicios morales inciden, según este autor, en las evaluaciones estéticas.

Críticas al planteo de Hume

El planteo de Hume de que la norma del gusto está dada por el veredicto unánime de los críticos competentes del arte ha recibido no solo innumerables lecturas sino también varias críticas. Una de ellas apunta especialmente a un inconveniente vinculado con la relevancia de la delicadeza de gusto para establecer la norma del gusto. Al respecto Hume afirma: “[s]iempre que se pueda descubrir una delicadeza de gusto, estamos seguros de que encontrará aprobación, y el mejor modo de averiguarlo es apelar a aquellos modelos y principios que se han establecido por el consentimiento y la experiencia común de las naciones y las épocas” (Hume, 2008, p. 49). Lo que se señala es que incurre en un círculo vicioso, puesto que asume lo que buscaba probar: la norma del gusto existe porque hay consenso sobre qué obras y autores son buenos pero, a la vez, hay consenso porque contamos con una norma del gusto (Brown, 1938). En otras palabras, para determinar qué obras de arte son bellas hay que acudir a los críticos competentes, es decir, a los que tienen delicadeza y cumplen las demás condiciones. Pero, al mismo tiempo, para saber si nos encontramos ante un crítico competente hay que determinar si aprueba las obras bellas y condena las deformes.

Otra crítica es la de Gérard Genette (2000), quien a partir del ejemplo de los enólogos parientes de Sancho Panza observa que Hume confunde el diagnóstico de los componentes del vino con la apreciación del vino, la precisión de percepción y la precisión de apreciación, hechos y valores. Al respecto Genette señala que dos enólogos pueden acordar en la presencia de un determinado sabor y, a vez, diferir acerca de su *valor* gustativo (ver capítulo 7 del presente volumen). Además, ¿qué sucede con una persona que cumple con las cinco condiciones para el correcto establecimiento de la norma del gusto y, aun así, no coincide con las apreciaciones de los demás críticos competentes? ¿Debería intentar entrenarse para que le agraden las obras que

le desagradan? (Rowe, 2012, p. 360) Por último, si atendemos a producciones del arte contemporáneo en las que lo principal es la idea y no el objeto percibido, ¿qué relevancia y qué aplicabilidad tiene la delicadeza de gusto, es decir, el detallismo defendido? (Oliveras, 2007, p. 42). Estas son apenas algunas de las observaciones que ha recibido el planteo de Hume sobre la norma del gusto, observaciones que prueban la innegable relevancia de su ensayo.

Actividad

Explore en distintos medios de comunicación apreciaciones sobre la producción artística de algún artista que le interese o le llame la atención. Lea atentamente dichas apreciaciones y evalúe si las mismas muestran cumplimiento de los principios generales de aprobación o censura del arte que ofrece Hume. Sugerimos elegir la producción de un artista que genere polémica en el público o la prensa para poder también comparar el grado de cumplimiento de dichos principios generales en distintas opiniones. Determine luego en qué medida, según la perspectiva humeana, esas apreciaciones son de jueces competentes.

Referencias

- Brown, S. G. (1938). Observations on Hume's Theory of Taste. *English Studies*, 20, 193–198.
<https://doi.org/10.1080/00138383808596679>
- Calvente, S. (2022). Algunas nociones básicas sobre la teoría del conocimiento de Hume. En *Filósofas y filósofos de la modernidad: nuevas perspectivas y materiales para el estudio* (pp. 313–323). Edulp. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=libros&d=Jpm5412>
- Genette, G. (2000). *La obra de arte II. La relación estética* (J. Vivanco (Trad.)). Barcelona.
- Gracyk, T. (2021). Hume's Aesthetics. En E. N. Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
<https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=hume-aesthetics>
- Hume, D. (1984). *Tratado de la naturaleza humana* (F. Duque (Trad.)). Ediciones Orbis.
- Hume, D. (2003). *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto* (M. Marey (Trad.)). Biblos.
- Hume, D. (2008). Sobre la norma del gusto. En M. T. Beguiristain (Trad.), *La norma del gusto y otros escritos sobre estética* (pp. 37–62). Península.
- Manzo, S. (2006). David Hume y el escepticismo. En *Los filósofos y los días. Escritos sobre conocimiento, arte y sociedad* (pp. 19–36). De la campana.
- Manzo, S. (Ed.). (2022). *Filósofas y filósofos de la modernidad: nuevas perspectivas y materiales para el estudio*. Edulp. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=libros&d=Jpm5412>
- Oliveras, E. (2007). *Estética. La cuestión del arte*. Emecé Editores.
- Rowe, M. W. (2012). «Of the standard of taste»: Decisions, rules and critical argument. En A. Bailey & D. O' Brien (Eds.), *The Continuum Companion to Hume* (pp. 349–363). Continuum.

CAPÍTULO 5

Kant. El juicio de gusto y la noción de genio

Silvia Solas

En el presente capítulo presentaremos la posición de un filósofo sustantivo para la historia de la Estética como es Immanuel Kant (1724–1804), en tanto su aporte a nuestra disciplina consiste en reafirmar su autonomía respecto del resto de las disciplinas filosóficas –proceso que tiene lugar a partir de la autonomía de la obra de arte iniciada en el Renacimiento–, pues se ocupa de problemas que le son específicos (más allá de los cruces que podamos establecer con otros saberes).

Dado el carácter sistemático de su propuesta, no obstante, será necesario contemplar, aunque en términos generales, el pensamiento conjunto del filósofo alemán. Por esa razón, en primer lugar, daremos un panorama general de su filosofía para luego centrarnos en el texto de mayor interés para la Estética como es la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Nos detendremos particularmente en la primera parte de esta Crítica, subrayando el papel que pretende desempeñar respecto de las otras dos Críticas y muy especialmente, las características del juicio de gusto que Kant presenta como un “juicio estético”. Asimismo, analizaremos los fragmentos dirigidos a la cuestión del genio –instrumento de la Naturaleza para constituir las obras de arte bellas–, concepción que colisiona –entre otros aspectos– con la posición hegeliana que será analizada en un próximo capítulo (ver capítulo 7 de este volumen).

Generalidades del pensamiento kantiano

Formado en el racionalismo, y considerado el filósofo de la Ilustración, el alemán Immanuel Kant advierte que debe llevarse adelante una crítica fundamental, que no ha sido encarada hasta el momento, que es la crítica de la razón.

Su conocido “giro copernicano”, que sustenta su posición criticista, consiste en suponer un sujeto que, a diferencia del sujeto previsto por las grandes corrientes filosóficas de la época – racionalismo y empirismo– no asume pasivamente los saberes sobre los objetos, a la manera de un espejo que refleja una imagen, sino que está constituido de tal modo que él los “construye”, los “determina”; esto es, ordena según sus propias estructuras el material informe que le brinda su encuentro con la naturaleza: a través de las dos facultades cognoscitivas –Sensibilidad y Entendimiento– organiza tanto el material perceptivo que constituye la experiencia, cuanto las leyes

que conforman nuestro saber sobre el mundo. Así, la experiencia es imprescindible, pero no suficiente, ni determinante.

Ahora bien, nuestra razón también posee una facultad que busca penetrar en cuestiones de orden metafísico, por definición no empíricas, a la que denomina Razón en sentido estricto (para distinguirla del uso general que hacemos del término razón) y que opera con Ideas (conceptos propios de esta facultad).

De este modo, Kant supone que la realidad que determinamos mediante nuestras estructuras a priori, esa realidad que se conforma a través de la síntesis entre el material que nos brinda la naturaleza y nuestras formas racionales, es una realidad fenoménica pues se nos da a la experiencia, la realidad que “conocemos” científicamente. Sin embargo, que podamos tener frente a nosotros ese material empírico, supone que la realidad existe con independencia de nuestra intervención. A esta realidad tal como es en sí misma, independiente de la determinación subjetiva, Kant la denominará realidad nouménica. No se trata de dos realidades diferentes, sino de la misma realidad que conocemos según nuestra conformación racional, pero de la cual no podemos establecer científicamente cómo sea efectivamente, en sí misma.

Así como el Entendimiento es la facultad determinante en el ámbito de los fenómenos –y nos permite establecer un saber científico sobre la naturaleza– la Razón en sentido estricto es determinante en el ámbito nouménico, de *lo en-sí*, sobre el cual no es posible, como se vio, establecer ley científica alguna.

El esquema criticista kantiano se desarrolla en sus tres grandes críticas: *Crítica de la Razón Pura* (1781–1787); *Crítica de la Razón Práctica* (1789); *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790)

Es esta tercera crítica aquella que reviste interés para la Estética y, por tanto, es de la que nos ocuparemos centralmente. Sin embargo, no es posible abordarla independientemente de lo establecido en las otras dos Críticas, puesto que Kant pretende fundamentar un sistema que abarque todos los aspectos de la vida humana y, con ese objetivo, su tercera Crítica tiene el propósito de establecer un puente entre las dos primeras.

Marquemos en primer término una cuestión general:

Conocemos la teoría kantiana como “Idealismo trascendental”: es idealista en tanto el fundamento de nuestros saberes es el sujeto; y éste es un sujeto trascendental, en el sentido en que, en primer lugar, no remite a un sujeto empírico, esto es, a un sujeto existente, sino a una suerte de arquetipo o de modelo teórico; y, en segundo lugar, en el sentido en que funciona como condición de posibilidad tanto del conocimiento como de la experiencia misma y que, entre sus facultades, tiene la de generar Ideas que remiten –aunque no en clave científica– a aquello que trasciende la experiencia. Es importante considerar a lo largo de la lectura que hagamos de los textos de Kant, que, al referirse al sujeto, mayormente se está refiriendo a este sujeto trascendental, un sujeto universal y necesario y que funciona como supuesto de todo el sistema kantiano.

Así, el giro copernicano que Kant introduce como novedad en el devenir filosófico, le permite responder, no si el conocimiento científico es posible (puesto que la fisicomatemática de Newton muestra que lo es), sino cómo es posible; y, por otra parte, aunque finalmente la respuesta será

negativa, si es posible el conocimiento en la metafísica (puesto que en este ámbito no ha aparecido un sistema que nos dé certezas semejantes a las newtonianas en la física).

Y encuentra que solo puede responderse a estas preguntas si consideramos que nuestra organización racional responde a las estructuras propias de este sujeto trascendental, estructuras de carácter universal y necesario, esto es, *a priori* (independientes de la experiencia).

No obstante, y a pesar de que las conclusiones de su primera *Crítica* establecen que la Metafísica no podría constituirse en ciencia en tanto sus objetos de reflexión no nos son dados a la experiencia –que, como vimos, es imprescindible para establecer leyes científicas–, Kant reconoce la tendencia del sujeto a penetrar en el mundo de lo nouménico. Y es, precisamente, la facultad de la Razón en sentido estricto la que opera, mediante sus conceptos o Ideas, en ese ámbito.

Así, el hecho de que le sea negado su estatus científico no implica que la Metafísica sea desdeñada por Kant. Muy por el contrario, una vez establecido el mecanismo por el cual la racionalidad humana puede construir las verdades para explicar la naturaleza, ámbito que se mueve en el terreno de la causalidad, le queda a la filosofía lo más propio que son las indagaciones en ese otro ámbito estrictamente humano que es el ámbito de la libertad.

En síntesis, las tres Críticas se desenvuelven de la siguiente manera:

Crítica de la Razón Pura, establece las condiciones que hacen posible el conocimiento de los fenómenos y los límites para el saber científico y por tanto opera en el ámbito de la determinación (ámbito de la causalidad).

Crítica de la Razón Práctica, establece el principio que rige la conducta moral, el “deber ser”, y opera en el ámbito de lo nouménico (el ámbito de la libertad).

Crítica de la Facultad de Juzgar, intenta constituir un nexo entre las dos Críticas anteriores; como sostiene Oliveras:

Las dos primeras críticas [...] pusieron de manifiesto la separación entre fenómenos y noumenos, mundo sensible e inteligible, entendimiento y razón, necesidad y libertad, ser y deber ser, naturaleza y moral. La *Crítica de la Facultad de Juzgar* o “tercera crítica” intentará zanzar el abismo entre esos términos, concentrándose no en el conocimiento (científico) ni en la creencia o fe moral sino en la facultad de juicio o simplemente en el Juicio. (Oliveras, 2005, p. 171)

Sobre la *Crítica de la Facultad de Juzgar*

Esta tercera Crítica, editada por primera vez, como se dijo, en 1790, se divide en dos partes fundamentales: “Crítica de la Facultad de Juzgar Estética” (que comprende la “analítica de lo bello” y la “analítica de lo sublime”) y la Crítica de la Facultad de Juzgar Teleológica.

La primera se ocupa del análisis de los juicios estéticos, tanto aquellos que remiten a lo bello cuanto los que refieren a lo sublime; la segunda se ocupa de los juicios teleológicos.

Si bien esta segunda parte de la tercera Crítica es la que permite terminar de sustentar una unidad de todo el sistema kantiano, en tanto se analiza el juicio teleológico —que será, finalmente, el que permita establecer (y obrar moralmente en consecuencia) la finalidad de la Naturaleza (tanto en lo que atañe a los fenómenos, cuanto a lo que concierne a la conducta humana)—, nos ocuparemos en esta ocasión solamente de la primera parte, con mayor detenimiento en aquellos apartados relacionados con las características del juicio estético y con algunas referencias al arte, puesto que en ellos es donde se despliegan las cuestiones más pertinentes para nuestra disciplina, la Estética.

Introducción

Kant indica en la Introducción de esta tercera Crítica que la división de la filosofía supone un uso de conceptos diferentes para cada orden, en los que la Razón es legisladora, es decir, determina las leyes que los rigen:

La filosofía teórica trabaja sobre conceptos de la naturaleza, implica un conocimiento teórico, según principios *a priori*, que descansan en condiciones sensibles; se trata de la filosofía de la naturaleza, ámbito en el que legisla el Entendimiento.

La filosofía práctica discurre sobre el concepto de Libertad, según un principio negativo que determina la voluntad, principio suprasensible que determina el *deber ser*; se trata de la filosofía moral, ámbito en el que legisla la Razón (en sentido estricto). Es importante destacar que aquí se excluyen los principios que rigen la voluntad asociada a cuestiones “naturales” o “técnicas”; se refiere solo a la *buena voluntad*, la voluntad moral.

Entre el legislador de la naturaleza, el Entendimiento, y la legisladora de la moralidad, la Razón, Kant establece una suerte de intermedio que es el Juicio o Facultad de Juzgar

Este término medio, por analogía, debe contener también un “principio que le sea propio”, un principio *a priori*, es decir, puramente subjetivo y que tenga su validez en un territorio propio (como el Entendimiento en la naturaleza y la Razón en las costumbres o vida moral):

Pero en la familia de las facultades superiores de conocer, existe además un término medio entre el entendimiento y la razón: este término medio es el Juicio. Se puede presumir por analogía que este contiene también si no una legislación particular, al menos un principio que le es propio y que se debe investigar, según leyes, un principio que es indudablemente *a priori* puramente subjetivo, y que, sin tener como Introducción, III s/p)

Por otro lado, y en consonancia con lo anterior, Kant determina que “las capacidades del alma” son tres:

La de conocer, legislada por el Entendimiento a través de conceptos puros o categorías.

La de querer, legislada por la Razón a través de conceptos puros o Ideas.

La de sentir, capacidad también intermedia entre las otras dos, que permite suponer que el Juicio o Facultad de Juzgar también posee un principio *a priori*.

Esa Facultad de Juzgar opera con la relación de subsunción de lo particular en lo universal – es decir con juicios⁵⁹–, relación que se da de dos maneras:

Si el juicio parte de lo general y en ello se subsume lo particular, el juicio es *determinante*. Es lo que ocurre con los juicios científicos o de conocimiento: a partir de las categorías (lo universal) se subsume en ellas lo particular, es decir, lo experimentado.

Si, en cambio, se parte de lo particular y debe buscarse lo general, el juicio es *reflexionante*. Ese principio general buscado es el objeto de esta tercera crítica y resulta ser la “unidad armónica de la naturaleza”. Principio que, además, permite establecer las leyes teóricas (porque ¿cómo podría haber leyes universales si no hubiera unidad armónica?). Se trata de un principio que podría haber establecido un Entendimiento Superior (¿Dios?). Esto es, el principio que hace posible el sentimiento de gusto estético (de lo bello) es que, pese a su diversidad, la Naturaleza tiene una Finalidad. Este concepto de “Finalidad de la naturaleza” es un concepto *a priori* y su origen está en el juicio reflexionante. Naturalmente, es diferente a la finalidad práctica, tanto en su sentido técnico o utilitario, como en su sentido moral.

Kant va a utilizar, como se verá, la expresión “finalidad sin fin”. Por decirlo de algún modo, es la finalidad última, que no implica un fin determinado, ni útil, ni moral, sino que es en sí misma: la armonía de la naturaleza en su totalidad.

Analítica de lo bello. Los cuatro momentos del gusto

Kant presenta su análisis del juicio de gusto en cuatro momentos, signados por las grandes categorías desde las cuales establecerá su caracterización o definición:

En el PRIMER MOMENTO de esta sección, titulado “Del juicio de gusto según la cualidad”, Kant comienza aseverando que “el juicio de gusto es estético” (Kant, 1991, p. 209). ¿Qué significa tal definición?

Kant opone aquí, “estético” a “lógico”. El primero es un juicio reflexionante (o reflexivo), mientras que el segundo es determinante:

El Juicio es la facultad de concebir lo particular como contenido en lo general.
Si lo general (la regla, el principio, la ley) es dado, el juicio que subsume lo particular, (aunque como juicio trascendental suministre *a priori* las condiciones que por sí solas hacen posible esta subsunción), es y se llama determinante.

⁵⁹ Es importante tener en consideración que cuando Kant se refiere a juicio, con minúscula, hace referencia a enunciados, mientras que cuando lo hace con mayúscula -Juicio- se refiere a la Facultad de juzgar.

Pero si solo es dado lo particular, y el Juicio debe hallar en ello lo general, dicho juicio es simplemente reflexivo (Kant, 1991, Introducción, IV s/p).

Es decir, que un juicio lógico es un juicio de conocimiento, determinado por el Entendimiento y que nos dice algo de los objetos. Mientras que un juicio estético es –Kant lo dice categóricamente– subjetivo. Es decir, que no refiere a ninguna cualidad o propiedad de los objetos, sino al sentimiento del sujeto.

Ahora bien, la satisfacción proveniente del sentimiento subjetivo, que es referida por el juicio de gusto o estético, es desinteresada. No se pone en juego en él nada relacionado con la existencia del objeto: ni sus cualidades de existencia, ni siquiera su existencia misma, de modo que el objeto involucrado en el juicio estético bien puede ser un objeto ficticio o inexistente.

Esta es una diferencia sustantiva con los juicios sobre lo agradable (que provoca mi deseo), puesto que en ellos la existencia del objeto es fundamental: no juzgo que el helado de chocolate es rico si tal gusto de helado no me ofrece cualidades existentes que provocan mi satisfacción, o al menos, mi deseo de satisfacción, y, por tanto, mi interés por su existencia.

Pero también es una diferencia con los juicios sobre lo bueno, sean morales, sean utilitarios, puesto que en ambos casos se juega también el interés por su existencia: si estimo que una herramienta es apropiada para cumplimentar mi tarea, necesito que exista efectivamente. Y si considero que un acto moral es bueno, necesito (más allá de que no llegue a ocurrir) que todos actúen de ese modo, efectivamente.

Entonces, el juicio de gusto es meramente, *contemplativo*.

Así, Kant culmina este primer momento de análisis con la siguiente definición: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello.” (Kant, 1991, p. 214)

En el SEGUNDO MOMENTO, “Del juicio de gusto, a saber, según su cantidad”, Kant se ocupará de analizar que lo bello provoca satisfacción universal. Tal característica es consecuencia de ser desinteresada, puesto que no es una satisfacción fundada en una inclinación tendiente a la posesión del objeto o a su realización.

Sin embargo, observamos que la expresión de esa satisfacción es una expresión que se organiza *como si* correspondiese a una cualidad del objeto, *como si* se tratara de un juicio lógico: decimos “x es bello”, como si la belleza fuese una cualidad de x y no la demostración de que x me ha causado satisfacción o placer.

Kant resuelve esta aparente contradicción sosteniendo que utilizamos tal expresión para explicitar que se trata de una satisfacción universal y no solo mía. Por ello, no tendría sentido expresar que “x es bello para mí”:

[resultaría] ridículo si alguien que se imaginase de buen gusto creyera justificarse diciendo: este objeto [...] es bello *para mí*. Pues no debe llamarlo bello si le place meramente a él. [...] al estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga, no solo para sí, sino para cada

cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas. Por lo tanto, dice: La cosa es bella y, en su juicio de la satisfacción, no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la exige de ellos (Kant, 1991, p. 215).

Ahora bien, esto no significa que Kant pase por alto que no todos coincidimos en atribuir o negar belleza a algún objeto y que no todos aceptarían que “x es bello”, sea x lo que fuere. Cuando sostiene que se trata de una satisfacción universal, lo que establece no es la aprobación universal efectiva, sino el requerimiento de esa aprobación. Si decimos “x es bello”, queremos decir que es esperable que todos reconozcan que lo es, aunque no lo hagan. A diferencia de lo que pretendo cuando digo que el helado de chocolate es rico, afirmación que no pretende que pueda aplicarse a todos, cuando afirmo que una rosa es bella, pretendo que debiera serlo para todos, aunque no lo sea. Se trata, entonces, de una *pretensión de universalidad*.

Así, la definición de este segundo momento del análisis dice: “Bello es lo que, sin concepto, place universalmente” (Kant, 1991, p. 220).

En el TERCER MOMENTO, posiblemente el más complejo y que presenta bajo el título de “De los juicios de gusto según la «relación» de los fines que es en ellos considerada”, Kant establece que la satisfacción universal que juzgamos sin concepto es el fundamento que determina el juicio de gusto: esa satisfacción es producida por una finalidad que no tiene fin, esto es, que no busca ninguna realización ni subjetiva, ni objetiva, sino que solo surge de la toma de conciencia de una *forma* en la representación que produce esa satisfacción.

El juicio de gusto no está influenciado por el encanto o la emoción, puesto que si así fuera, estaría determinado por un interés, y ya ha establecido que tal juicio es desinteresado. Tiene como finalidad la pura forma: es decir, cuando ninguna satisfacción empírica se mezcla en su fundamento de determinación. (Kant, 1991, p. 223).

Así, por ejemplo, en una pintura, lo determinante para establecer el juicio de belleza es el dibujo; el color se dirige al encanto y solo contribuye al juicio de belleza en que colabora con realzar la forma.

La belleza, por otra parte, no está asociada a conceptos puesto que eso supondría la consecución de un fin objetivo. En tal sentido, distingue la belleza pura, la belleza de una forma indeterminada, por ejemplo, una guarda; y la belleza adherente, la belleza de una forma determinada por un concepto, por ejemplo, de un edificio, un animal, cualquier objeto.

La definición que brinda el análisis de este tercer momento es la que sigue: “Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin.” (Kant, 1991, p. 231)

Por último, en el CUARTO MOMENTO, presentado como “Del juicio de gusto según la modalidad de la satisfacción en los objetos”, Kant va a establecer que lo bello tiene una relación nece-

saría con la satisfacción: se trata de una necesidad *ejemplar*: no es una necesidad teórica, fundada en conceptos a priori del Entendimiento, ni una necesidad práctica, fundada en conceptos producidos por la Voluntad.

Ahora bien, ¿cuál es la condición para que se dé semejante necesidad? Kant responde que es el *sentido común*, un sentido que se atribuye al sujeto trascendental, es decir, que compartimos todos los sujetos humanos, y que resulta del *libre juego de las facultades del Entendimiento y la Imaginación*.

Así, la cuarta definición que surge de este análisis dice: “Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción.” (Kant, 1991, p. 234).

Sobre la noción de genio

La noción de genio es presentada por Kant en la “Analítica de lo sublime”.

Al igual que lo bello, lo sublime no depende ni de una sensación ni de un concepto y el juicio sobre lo sublime, también al igual que el juicio sobre lo bello, es reflexionante.

En el parágrafo XXIII de la CFJ, Kant establece que los juicios estéticos pueden ser juicios sobre lo bello o sobre lo sublime. Ambos son juicios reflexionantes, entonces, pues no son juicios de conocimiento. Son particulares, pero se atribuyen universalidad. Mientras lo bello se asocia a la forma del objeto, lo sublime se asocia a lo sin forma.

Lo sublime no produce la satisfacción que produce la finalidad de la belleza natural; más bien produce una emoción que se asocia al terror o al sentido de la propia finitud frente a lo inconmensurable. Mientras el principio de lo bello natural nos es externo, pues está en la finalidad que sugiere su forma, el principio de lo sublime es interno, pues tiene que ver con una disposición del espíritu. Las grandes dimensiones naturales, la desmesura de la naturaleza, produce en nosotros la experiencia de lo sublime. Tal experiencia, como Elena Oliveras indica que ha sostenido Gilles Deleuze, pone a la imaginación frente a sus propios límites: “Todo ocurre ahora como si la imaginación estuviese confrontada con el propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder.” (Oliveras, 2005: 192). Así, mientras en la experiencia estética es el Entendimiento el que acompaña a la imaginación, en la experiencia de lo sublime la imaginación está escoltada por la Razón (en sentido estricto).

Específicamente, Kant se ocupa de la belleza relacionada con el arte a partir del parágrafo XLIII.

Allí distingue el producto artístico del producto de la naturaleza: el arte es producido con libertad; se distingue del saber y también del oficio. Por ello los análisis relacionados con las Bellas Artes no son objeto de la ciencia sino de la crítica.

No deben confundirse las artes mecánicas, que producen objetos para su utilidad, o las artes agradables que producen solo sensaciones de goce (por ejemplo, un buen discurso), con las artes estéticas, que producen objetos que causan placer, favorecen las facultades del espíritu y derivan de la reflexión.

Ahora bien, cómo determinar o, al menos, tomar un criterio para distinguir entre los productos artísticos aquellos que son efectivamente “bellos”.

Aquí Kant introduce la noción de *genio*:

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.” (Kant, 1991, p. 278-9)

El arte produce un placer semejante al de la naturaleza; por eso Kant establece, a diferencia de Hegel, como se verá en el capítulo 7, que el arte imita a la naturaleza. El genio es un talento natural –innato– de modo que es la naturaleza, a través de la acción del genio quien “da la regla al arte”, esto es, determina qué es el arte bello; pero no lo hace a través de discursos o teorizaciones, sino a través de su propia producción, es decir, a través de su obra.

Las cualidades del genio son enumeradas por Kant y son cualidades con las que el genio nace, están dadas al genio por la naturaleza: originalidad, ejemplaridad, imposibilidad de transmitir o enseñar sus cualidades (puesto que ha nacido con ellas y no las maneja).

Así, hay una diferencia sustantiva entre el genio artístico y la eminencia científica, por ejemplo, Newton. Mientras el físico puede explicarnos sus teorías e, incluso, enseñarlas a sus discípulos, el genio artístico –puesto que no opera por conceptos– no puede explicar ni transmitir a modo de disciplina, su arte. A lo sumo, puede enseñar sus técnicas artísticas, pero no cómo hacer que una obra de arte sea bella:

Así, puede aprenderse todo lo que Newton ha expuesto en su obra inmortal de los *Principios de la filosofía de la naturaleza*, por muy grande que fuera la cabeza requerida para encontrarlos; pero no se puede aprender a hacer poesías con ingenio, por muy detallados que sean todos los preceptos de la poética y excelentes los modelos de la misma. La causa es que Newton podría presentar, no solo a sí mismo, sino a cualquier otro, en forma intuible y determinada en su sucesión, todos los pasos que tuvo que dar desde los primeros elementos de la geometría hasta los mayores y más profundos descubrimientos; pero ni un Homero ni un Wieland puede mostrar cómo se encuentran y surgen en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía, y al mismo tiempo llenas de pensamiento, porque él mismo no lo sabe, y, por tanto, no lo puede enseñar a ningún otro (Kant, 1991, p. 280).

Por último, Kant establece una diferencia entre la belleza natural y la belleza artística: mientras la belleza natural exige gusto, ya que solo se contempla y no se produce, la belleza artística, además de gusto para apreciarla, requiere del genio para producirla.

Asimismo, y con ecos de la postura Aristotélica de *Poética*, Kant afirma que el arte bello tiene la cualidad de hacer bello algo que en la naturaleza resulta desagradable o penoso.

Actividades

- Elabore argumentos críticos (a favor o en contra) de la posición de Kant respecto de la universalidad del juicio de gusto.
- Tomando ejemplos de la historia del arte, justifique la distinción kantiana entre ciencia y arte respecto de sus posibilidades de ser enseñadas.

Referencias

Deleuze, Gilles, (2007) *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra

Kant, Manuel, (1991) *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir; Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime; Crítica del Juicio*, México, Porrúa.

Oliveras, Elena (2005), Buenos Aires, Ariel.

CAPÍTULO 6

Genette. Apreciación y relativismo del gusto

Silvia Solas

Si bien los estudios tradicionales que se han enfocado en cuestiones relacionadas con el arte han puesto la mira en su producción –es decir en el autor– y en su producto –es decir la obra de arte–, el siglo XX trae como análisis novedoso un tercer elemento fundamental a la hora de analizar la experiencia estética. Se trata de la recepción o del agente que la efectúa, es decir el receptor.

Es la así llamada Estética de la recepción, cuyos máximos exponentes son Wolfgang Iser (1926–2007) y Hans–Robert Jauss (1921–1997), la que en los años '60 del siglo pasado, sistematiza esta cuestión, especialmente en estudios dedicados a los textos literarios.

Sin embargo, como ellos mismos reconocen explícitamente, la recepción es un tópico que puede rastrearse en muchos pensadores anteriores; Paul Valéry, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Umberto Eco, entre los contemporáneos; pero, incluso, Aristóteles, con su consideración sobre la *catarsis*, puede tomarse como un lejano antecedente.

Algo también ligado a la cuestión receptiva, nos parece, resulta el asunto del gusto –tal como se lo aborda en la época moderna– y que Genette va a retomar en términos de *apreciación*.

Así, en este capítulo presentaremos la posición relativista de Gérard Genette que intenta sostener en contraposición a las dos posturas antagónicas que califica como objetivismo (David Hume) y subjetivismo (Immanuel Kant).

Daremos una semblanza general de las preocupaciones teóricas de Genette para luego centrarnos en lo que presenta como la “relación estética”; y luego veremos de qué manera describe el subjetivismo kantiano y el objetivismo de Hume al solo efecto de sentar su propia posición en cuestiones de gusto: la concepción relativista.

A modo de introducción

Gérard Genette (1930–2018) es un escritor, crítico y literato francés. A partir del estructuralismo, fundamenta su concepción de la literatura en la *intertextualidad* que devendrá más adelante *transtextualidad*, por lo que se lo considera uno de los principales representantes del análisis estructural y de la teoría de las formas literarias.

Fue profesor de Literatura francesa en la Universidad de la Sorbona y colaboró en numerosas revistas francesas como en *Tel Quel* y *Communications*. Asimismo, es uno de los representantes más destacados de la así llamada *Nouvelle Critique* (Nueva Crítica).

Es autor de numerosas obras en las que estudia los mecanismos constitutivos del texto, entre ellas los cuatro tomos de *Figures* (1966-1999) con los que se consagra y en los que sustenta la ciencia narrativa que denomina “Narratología”.

En un artículo publicado en la web a pocos días de su fallecimiento, Paula Ortiz hace una semblanza de los grandes aportes de Genette al análisis de los relatos y a la importancia que les otorga respecto de la identidad, tanto individual como colectiva, intentando lo que denomina una “ingeniería de la narración”; reconociendo, además, la importancia que adquiere la relación de cualquier texto con otros textos, pasados o contemporáneos, y aún con los que lo continuarán. Así, en su obra *Palimpsestos, literatura en segundo grado*, Genette introduce el concepto de “transtextualidad” (resignificando el de “intertextualidad” utilizado por Julia Kristeva) que contiene cinco categorías relacionales de la textualidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. A esta última está dedicado el volumen, pues supone una relación de segundo grado entre un texto “base”, el hipotexto, y otro que lo reconfigura en un escenario diferente (por caso, el *Ulyses*, de Joyce sería un hipertexto de la *Odisea* de Homero).

El artículo de Paula Ortiz culmina destacando la vigencia de los trabajos de Genette para la textualidad, aun para las formas que los relatos han adquirido en los últimos tiempos:

La importancia de las tesis de Genette para los narradores, y para aquellos que reflexionan sobre el arte de diseñar una ficción, es enorme. La ciencia del relato de Genette sigue siendo un mapa iluminador al que echar un ojo de vez en cuando, especialmente en este momento de relatos que se arman y desarman, se cruzan y se alargan varias temporadas, como en las series de Netflix y HBO (Ortiz, 2018, s/p).

Cabe señalar que la posición de Genette obedece a una cierta inclinación analítica, a pesar de que ha sabido discutir también con sus mentores cuando afirma que éstos no han profundizado, ni debatido suficientemente con la tradición especulativa del arte, entre los cuales se encuentra Martin Heidegger, y que solo presenta, según nuestro autor, “proclamaciones imposibles de verificar”.

No vamos a desarrollar aquí el vasto recorrido de Genette respecto de sus análisis textuales; nos ocuparemos de uno de los textos más relacionados con lo estético, y, en particular, con aquellos fragmentos que apuntan a examinar una cuestión que, como dijimos, surge en la época moderna, juntamente con el proceso de afianzamiento y autonomía de la disciplina Estética: la cuestión del gusto, o como prefiere Genette, de la apreciación. Se trata del texto *La obra de arte II. La relación estética*.

La obra de arte

Este trabajo de Genette se edita en dos tomos: *La obra de arte I* y *La obra de arte II*; el primero, que lleva por subtítulo *Inmanencia y trascendencia*, es publicado en 1995; el segundo, del que nos ocuparemos acá, lleva por subtítulo *La relación estética* y es publicado en 1997.

El tema general de la segunda parte de este estudio es la relación estética que establecemos con las obras artísticas; es decir, lo que Genette va a considerar una “función artística”.

Cualquier objeto puede gustarme o disgustarme desde un punto de vista estético, pero en las obras de arte juega otro factor: la “intención” estética de su autor, –o al menos la consideración por parte de quien las aprecia de que se trata de la intención de su autor, aunque efectivamente no lo sea–, que consiste, precisamente, en presentar ese objeto producido, no como algo bello simplemente (como también ocurre con un objeto de adorno, una imagen publicitaria, un edificio, y, podríamos agregar, en nuestros tiempos de exaltación de la apariencia, con casi todo producto), sino como una *obra de arte*.

En la Conclusión de este segundo volumen, Genette retoma esta diferenciación con la que había comenzado su escrito:

[...] la relación estética en general consiste en una respuesta afectiva (de apreciación) a un objeto atencional cualquiera, considerado en su aspecto, o, mejor dicho: a un objeto atencional que es el aspecto de un objeto cualquiera. Dicho objeto puede ser natural o “producido” por el hombre, es decir, resultado de una actividad humana de disposición y/o transformación. Cuando el sujeto de esa relación, con razón o sin ella, y en el grado que sea, considera que el objeto es un producto humano y atribuye a su productor una “intención estética”, es decir, la búsqueda de un efecto o la “candidatura” a una recepción estética, el objeto es recibido como una obra de arte y la relación se concreta en relación, o función, artística (Genette, 2000, p. 264).

Es cierto, como lo aclara el propio Genette, que no siempre es sencillo establecer estos límites y, en ocasiones, nos encontramos con objetos de difícil calificación en el sentido en que se está proponiendo. Pero, en términos generales, y aceptando las relatividades señaladas, podríamos afirmar con cierto grado de certeza que, no todo objeto bello es una obra artística (salvo que usemos el término “artístico” en un sentido metafórico o muy general, como cuando decimos algo así como “este guiso de lentejas es una obra de arte”).

En esa línea, desliga al arte de toda función “extraartística”; ya sea la que sobrevalora su función, oponiéndola a la ciencia o a la técnica y asimilándola a la filosofía, ya sea la que minimiza su poder de influencia, pretendiendo su incapacidad para hacer “que pase algo” respecto de las transformaciones de la realidad. Así, afirma:

El peor servicio que se le puede rendir al arte es sobrevalorar su función, opo-
niéndola de un modo un tanto oscurantista a la ciencia o la técnica, y asimi-
lando abusivamente su “mensaje” al de la filosofía, a riesgo de irse por las
ramas o provocar algún efecto contrario a su fin –aunque los reproches inver-
sos y complementarios (que proceden negativamente de la misma pretensión,
una vez desengañada) sobre su incapacidad para hacer que “pase algo”, para
reparar Auschwitz e Hiroshima, o para compensar la muerte de un niño, me
parecen un tanto ingenuos y fuera de lugar, como si un zapatero tuviera que
excusarse por no poder ocasionar un eclipse de sol: esa no es su función y
quien quiera cambiar el mundo debe ir por otro lado. (Genette, 2000, p. 11-12)

Por lo cual, la Estética, que para Genette es –dice “necesariamente”– una rama de la Antro-
pología General, no tiene el objetivo de justificar o vapulear la relación estética, sino el de defi-
nirla, describirla y, en lo posible, analizarla.

La cuestión de la apreciación. La apariencia

En el primer capítulo de la obra que nos ocupa, Genette parte de una conocida anécdota que
se le atribuye al pintor realista Gustave Courbet y que se repite con otro pintor relacionado con
el impresionismo, William Turner; en ambos casos, la cuestión es que han pintado objetos des-
conociendo, o al menos desentendiéndose, de qué objetos se trataba.

En el caso de Turner, cuya obra se caracteriza por la pintura de paisajes, especialmente de
marinas, un marinero que pasa a su lado –Turner está pintando una escena de un puerto en el
sitio mismo– le reprocha haber pintado un barco sin gavillas, cuando éstas son partes ineludibles
de una embarcación; a lo que Turner le argumenta que él pinta lo que ve y en la niebla de la
escena las gavillas no se distinguen. El marinero, entonces, le replica que, aun así, se sabe que
los barcos tienen gavillas. La respuesta del pintor, contundente, ha sido utilizada para definir los
fundamentos de la pintura impresionista; dice Turner: yo no pinto lo que sé, sino lo que veo.⁶⁰

El objetivo de traer a colación estas anécdotas, dice Genette, no es el de “[...] ilustrar una
práctica artística, sino más bien como ejemplo de un tipo de atención –percepción sin identifica-
ción práctica– propia de la experiencia estética, [...]” (Genette, 2000, p. 14)

Esto es, se trata de una atención distinta a la atención que prestamos cuando observamos un
objeto con fines utilitarios: si vamos a escribir una nota en un papel, nos aseguramos de que el
bolígrafo que utilizaremos, primero, sea efectivamente un bolígrafo y no nos estemos confun-
diendo de objeto, luego si tiene tinta y servirá a mi propósito de escribir. En cambio, no es nece-
sario saber de qué objeto se trata para apreciarlo, es decir, para que despierte en mí un gusto
placentero o, en su defecto, de displacer.

⁶⁰ Esta anécdota es atribuida por el novelista Marcel Proust al historiador y crítico de arte, John Ruskin en *Contre Sainte-Beuve*, (1971) Paris, Gallimard, p. 121

Esta reflexión le sirve a Genette para introducir una coincidencia que encuentra con los postulados kantianos sobre el juicio de gusto:⁶¹ el desinterés de tal juicio, uno de los aspectos que Kant presenta en la “Analítica de lo Bello” en la primera parte de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* y que se inicia con una afirmación destacada por Genette: “el juicio de gusto es estético”, lo que significa que el juicio de gusto es subjetivo.

Efectivamente, para Kant no es necesario siquiera que un objeto exista para que nos cause placer estético; por eso, más que de un gusto por el objeto, podríamos hablar del gusto por su representación. Esta distinción es importante para Genette pues pone de manifiesto que lo que está en juego en la apreciación estética es la apariencia de los objetos que apreciamos (lo que Turner ve cuando pinta y no lo que sabe, o cree saber, sobre el objeto que está pintando).

Objetivismo y subjetivismo

Es, justamente, en el segundo capítulo de este texto –en el que nos detendremos particularmente– que vuelve a Kant para describir una postura subjetivista respecto de la apreciación, o del gusto, aunque, finalmente, como veremos, rechaza este subjetivismo kantiano, pues lo considera incongruente con la universalidad y la necesidad que Kant le atribuye al juicio de gusto.

Para ello, comienza introduciendo una postura opuesta: la del “objetivismo” de David Hume.

En su escrito *Sobre la norma del gusto*, Hume trae a cuento un fragmento del Quijote de Cervantes que cuenta la historia de dos enólogos, parientes de Sancho Panza que, al degustar un vino guardado en una cuba de roble, advierten que tiene un gusto a hierro, uno de los degustadores, y un gusto a cuero, el otro. Genette va a retomar esta anécdota para iniciar su análisis.⁶²

La conocida conclusión de Hume es que se trata de dos “expertos” que, gracias a su experimentado paladar, son apreciadores privilegiados, capacitados para establecer una distinción general entre un buen vino y uno malo. En síntesis: hay jueces más preparados que otros para emitir un juicio de valor sobre el gusto, puesto que pueden percibir de manera más detallada los componentes del objeto juzgado.

Para Genette, Hume se equivoca: su error está en considerar que la habilidad en detectar el sabor a hierro (por ejemplo) es determinante para determinar un juicio de valor: en este caso, que el vino no es bueno. Tal consideración supone el haber establecido ese criterio previamente, es decir, supone que la presencia de ese sabor hará que el vino no guste (lo cual es desmentido por los hechos ya que habrá a quienes les guste y a quienes no):

El fallo de esta parábola salta a la vista: el diagnóstico de los enólogos parientes de Sancho [...] se confirma con una prueba objetiva, que es el descubrimiento en el fondo de la cuba de la llave responsable de ese sabor parásito,

⁶¹ Como se vio en el capítulo anterior

⁶² Para una exposición más detallada sobre la posición de Hume véase el capítulo 4 de este volumen

pero un diagnóstico no es una apreciación, y en materia de gusto, o sea, de apreciaciones, la prueba objetiva es algo más difícil de establecer (Genette, 2000, p. 72).

Para Genette no es posible dirigir el gusto según los dichos de los expertos: la *apreciación* es completamente subjetiva (nadie puede determinar qué me gusta). Bien podría pasar que dos expertos gustadores de vino estén de acuerdo respecto de la presencia de un determinado sabor de un vino, pero al mismo tiempo, diferir sobre su valor gustativo. Ser muy preciso en la percepción no implica serlo en la apreciación.

Esto que ocurre en la enología –la imprecisión respecto de resultados sobre el gusto–, también ocurre, según Genette, en la estética. Así como cuando tomo un buen vino porque me gusta no estoy pendiente ni de su procedencia, ni para determinar con precisión su aroma o su sabor, tampoco cuando contemplo una obra de arte que me gusta estoy preocupado por establecer quién es su autor o cuál es el estilo con el que ha sido producida,

[...] sino para saber si es “bello”, [...]. No se trata de identificar un hecho, y menos aún de inferir una causa, como en un procedimiento de atribución. Se trata de hacer lo que llamamos una *apreciación*, y esta vez la opinión de los expertos es inservible, porque nada hay más absurdo e inadecuado que recurrir a otros para lo que depende del gusto de cada cual [...] Plegarme a la opinión de los entendidos solo sería una falta de autenticidad que no alteraría mi gusto, sino únicamente la falsa exposición que hiciera de él [...] (Genette, 2000, p. 75-6)

Genette registra que el gusto no solo puede resultar diferente en las distintas personas, sino que aún puede cambiar en un mismo individuo en dos momentos diferentes de su vida: la madurez o incluso la educación pueden hacernos gustar algo que antes nos parecía feo, o viceversa. No obstante, en un aquí y ahora, mi apreciación no depende de ningún factor exterior a mí mismo, esto es, resulta rigurosamente *subjetiva*.

A este carácter subjetivo de la apreciación –es decir del gusto– es a lo que Kant considera estético; lo que significa que no se trata de un juicio de conocimiento determinado por conceptos, esto es, un juicio lógico.

Aquí es necesaria la siguiente aclaración: mientras Hume identifica el gusto corporal –el que siento por una bebida o una comida– con el gusto mental –que sería el gusto por lo bello, sea artístico o no–, Kant los distingue completamente. Así, no discute que en materia de apreciaciones del orden de lo que Hume considera “corporales” la relatividad del gusto es innegable; en cambio, cuando se trata de apreciar la belleza, Kant tratará de encontrar un principio que permita considerar que el juicio estético es un juicio no solo desinteresado y sin concepto, sino universal y necesario. Esta última consideración es a la que apuntará la crítica de Genette, que más bien se mantiene en una posición relativista, aun en las apreciaciones estéticas y artísticas.

Relativismo

Así, Genette presenta las posiciones opuestas de Hume y de Kant, como objetivista la primera y subjetivista la segunda, aunque, al mismo tiempo, reconoce la precariedad de la estética humeana y deja entrever la inconsistencia que, finalmente, le adjudicará a la estética de Kant:

La estética kantiana se opone diametralmente, pues, no diré que a la de Hume, ya que ésta es un poco más insegura y fluctuante de lo que quisiera, sino a las que podría ilustrar la historia de la llave y el cordobán. [...] a las que proponen [...] lo que Hume llama una “norma de gusto”, un criterio de lo bello, un fundamento objetivo de la apreciación estética. En términos más actuales, yo diría que a las que tratan de evitar el relativismo en materia estética, si [...] no resultara que el propio Kant pronto trataría de liberarse de ese relativismo. (Genette, 2000, p. 78)

Tanto Kant como Hume reconocen que la belleza no es una cualidad del objeto como podría serlo su color, su forma o su densidad, sino un sentimiento que un objeto provoca en el sujeto. Ese sentimiento es el sentimiento de placer.

Sin embargo, mientras para Hume es posible entrenarse para obtener la capacidad de gustar lo bello correctamente, de promover la delicadeza del gusto, para Kant no es una condición a ser obtenida sino que forma parte del sujeto universal y necesario postulado para fundamentar su “revolución copernicana”: en primer lugar la expresión “x es bello”, dice Kant, pone de manifiesto que x ha causado en mí el sentimiento de placer y que, por tanto, aspiro a la universalidad, esto es, al acuerdo universal respecto de mi apreciación.

Para Kant la fórmula de la expresión estética que imita la estructura de un juicio de conocimiento –x es A– solo da cuenta de la pretensión de universalidad; no es un juicio que describe las cosas como son, sino que apunta a un sentimiento subjetivo de placer, que se espera sea compartido por todos.⁶³

Pero, además, como la subjetividad que se pone en juego en el escenario kantiano es, como sabemos, no la subjetividad individual o de un sujeto empírico, sino la del sujeto trascendental – un sujeto universal y necesario– Kant introduce “otro fundamento de legitimidad”: el *sensus communis* o sentido común estético.

La crítica de Genette a esta última postulación es demoledora:

Lo que en realidad demostró Kant, si acaso, es que el juicio estético *aspira* a la necesidad y la universalidad. Pero queda por demostrar la legitimidad de esta doble aspiración, y dudo que se pueda demostrar, dudo que el camino seguido por Kant para hacerlo sea el más adecuado, y dudo, además, que sea

⁶³ Para una explicación más detenida de estas cuestiones véase el capítulo 5 de este volumen dedicado a la Estética kantiana

un camino coherente con su punto de partida, que me parece indiscutible: la subjetividad radical del juicio estético como simple expresión objetivadora de una sensación de placer o desagrado. Una vez más creo que toda esta argumentación, bastante engañosa, no es más que un intento desesperado de soslayar la consecuencia inevitable de la evidencia, que es, una vez más, la relatividad del juicio estético (Genette, 2000, p. 83).

Para Genette, en la frase en la que Kant sostiene que, al emitir un juicio de gusto, quien aprecia lo que hace es juzgar por todos y hablar de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas, se esconde una suerte de relación causal que Kant desconoce, sea por descuido, sea porque le resulta inconveniente.

Así, Genette entiende que si quien efectúa una apreciación estética cree que puede juzgar por todos los demás, es *porque* hace de la belleza una propiedad del objeto que está apreciando: “si el verdadero y único motivo de la pretensión de universalidad es la creencia, [...], en la existencia de una propiedad estética objetiva como belleza o fealdad, entonces esta pretensión es descalificada *ipso facto* y resulta ilegítima” (Genette, 2000, p. 84)

Efectivamente, siendo que para Genette la apreciación estética es una cuestión que relaciona al sujeto y al objeto y en la que ambos componentes de la relación ponen algo de sí (por decirlo de algún modo), una equivocación como esa es factible por la intensidad que adquiere la presencia del objeto en la relación estética, en la que el sujeto, en estado de fascinación tiende a olvidarse de sí mismo y remite al objeto incluso su propia actividad valorativa.

Kant tendría razón al presentar al juicio estético como un juicio que *pretende* universalidad, pero Genette le reprocha que exagere su importancia y su especificidad. Es innegable que, en los hechos, aunque de manera ocasional y para nada previsible, muchas veces ocurre el *sensus communis* kantiano: obviamente, muchos individuos pueden ponerse de acuerdo cuando realizan una apreciación estética. Pero tales hechos no nos autorizan a saltar de un acuerdo más o menos general y meramente empírico a una suerte de acuerdo universal y, mucho menos, necesario.

La revolución kantiana abre, para Genette la puerta al relativismo (aunque, como se encarga de subrayar, el propio Kant lo esquivó) y la prueba de ello es que autores antirelativistas contemporáneos⁶⁴ han procurado volver al objetivismo prekantiano. La cuestión parece no haberse saldado; más bien todavía mantiene su vigencia. Así, sostiene Genette: “En muchos aspectos, la cuestión de la apreciación estética sigue siendo hoy un terreno de debate, en mi opinión irreconciliable, entre los dos partidos simbolizados por Hume y Kant, es decir, entre objetivismo y subjetivismo.” (Genette, 2000, p. 89).

⁶⁴ Genette menciona a Monroe Beardsley, George Dickie, Frank Sibley, quienes pese a sus diferencias y matices coinciden en rechazar el subjetivismo

Actividades

- Identifique las razones que presenta Genette para calificar la posición de Hume como objetivista y la de Kant como subjetivista.
- Determine en qué sentido el subjetivismo kantiano no es, para Genette, coherente.
- Señale las razones que presenta Genette para fundamentar su postura relativista.
- Busque una nota de crítica de arte (de cualquier disciplina) de algún periódico o revista especializada y marque los componentes que interprete como “objetivos” y aquellos que puedan interpretarse como “subjetivos”.

Referencias

Barcia González, Javier (2001) Gérard Genette: “La obra del arte” y la intencionalidad estética. *Agora. Papeles de filosofía*.

https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1197/pg_235-248_agora20-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Genette, Gérard (2000) *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen.

Ortiz, Paula, (2018) Gérard Genette y la ciencia del relato. *Letras libres*

<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/gerard-genette-y-la-ciencia-del-relato>

TERCERA PARTE

Estética o Filosofía del arte

En la contemporaneidad, y desde diferentes perspectivas, se retoma la fórmula hegeliana sobre lo que se ha conocido como “la muerte del arte” para dar cuenta de la incidencia de lo artístico en otros planos del pensamiento. Analizaremos, en primer lugar, el significado de dicha fórmula en la propia concepción idealista de Hegel y luego su implicancia en tres autores significativos del siglo XX: Adorno, Danto y Vattimo

CAPÍTULO 7

Hegel. El arte como cosa del pasado

Silvia Solas

En el presente capítulo nos dedicaremos a trabajar sobre algunas ideas de Hegel relacionadas con la Estética. El pensamiento hegeliano, y en particular su formulación del arte como cosa del pasado ha sido retomado por diversos filósofos contemporáneos, interpelados por la contundencia de semejante afirmación, lo que pone de manifiesto la vigencia, no tanto de sus conclusiones, como de sus cuestionamientos.

De igual modo que lo hicimos con Kant, será necesario recorrer algunos aspectos de su filosofía general, sin los cuales no podríamos comprender el lugar que ocupa el arte en su visión sistemática.

Así, primero trataremos de dar una semblanza de su idealismo absoluto, para luego entrar en las consideraciones que nos resultan más significativas para nuestra disciplina: el lugar del arte en el recorrido del Espíritu, lugar que será reemplazado en un transcurso progresivo por la religión y finalmente por la filosofía; la noción de genio, tópico que nos permite determinar una de sus diferencias con Kant; la historia del Arte, en el entramado de una historia de la racionalidad, en la que el arte de su época comenzaba a asumir prerrogativas propias de la filosofía (visión que nos parece de una fuerte actualidad); por lo que finalmente, mostraremos muy brevemente algunos autores que han retomado a Hegel para dar cuenta de su posición frente a lo artístico (cada uno de los cuales es tratado en un capítulo de este volumen).

Breve presentación

Georg Wihelm Friedrich Hegel (1770–1831) es uno de los máximos representantes del idealismo alemán, del que también forman parte, entre otros, Johann Fichte (1762–1814) y Friedrich Schelling (1775–1854).

Su reflexión ha abierto caminos que se mantienen vigentes en la contemporaneidad. Merleau-Ponty, desde su óptica fenomenológico-existencialista, reconocía que Hegel origina “todo lo importante que se ha hecho en filosofía desde hace un siglo (...) e inaugura la tentativa de exploración de lo irracional y de su incorporación a una razón ensanchada que sigue siendo la tarea de nuestro siglo” (Merleau-Ponty, 2000, p. 109). Así, para el fenomenólogo francés, son deudores de la filosofía hegeliana, pensamientos tan disímiles como el marxismo, el nihilismo nietzscheano, la fenomenología, el existencialismo alemán y hasta el psicoanálisis.

Si bien reconoce que no podríamos afirmar que la verdad hegeliana sea aquella que buscamos en la actualidad, y además aceptando que es difícil encontrar “un único Hegel”, es en su obra –y podríamos agregar, en su propósito filosófico– que se nos ofrecen “todas nuestras oposiciones”. Por ello, continúa “podríamos decir, sin paradoja, que dar una interpretación de Hegel es tomar posición sobre todos los problemas filosóficos, políticos y religiosos de nuestro siglo.” (Merleau-Ponty, 2000, p. 110)

Asimismo, como veremos más adelante, diversos autores contemporáneos han retomado su formulación del arte como cosa del pasado y la han resignificado con relación al arte de nuestros días, desde Heidegger, Gadamer y Vattimo que se inscriben en la línea filosófico-hermenéutica hasta Danto quien, desde su posición analítica, establece una suerte de *aggiornamento* de la muerte del arte proclamada por Hegel, remitiéndola a la década de los '60 del siglo XX.

El idealismo hegeliano

Todos los representantes del idealismo alemán, y naturalmente también Hegel, han partido en sus reflexiones del camino ya andado por Kant. En lo que concierne específicamente a la Estética, Kant ya ha sentado las bases de la Estética autónoma, aporte que, como señala Elena Oliveras, Hegel le reconoce. (Cfr. 2005, p. 210). Sin embargo, como mostraremos, Hegel se distancia, en lo concerniente a sus posturas de orden estético, de su predecesor en varios aspectos.

Comencemos por señalar, de manera general y tratando de sortear lo complejo del sistema hegeliano, las líneas definitorias de su filosofía.

Su idealismo absoluto es un idealismo objetivo, a diferencia del idealismo trascendental kantiano que es subjetivo, puesto que para Hegel el ser se da no solo en la conciencia, sino que se realiza en la historia. Su sistema está fundado en la identidad entre razón y realidad, lo que se expresa en su fórmula “todo lo racional es real y todo lo real es racional”.

Ahora bien, esta realidad, y por tanto la racionalidad, es fundamentalmente relacional, puesto que todo lo que es, no lo es de manera aislada, sino que entra en correspondencia con los otros seres.

Asimismo, conlleva la idea de que esa realidad-razón no está dada de una vez, sino que va desplegándose en el tiempo a través de un proceso regido por una legalidad dialéctica, lo que significa que está constituido por la tríada continua de afirmación - negación - negación de la negación (o, más sencillamente, tesis - antítesis - síntesis).

Así, la contradicción (tesis-antítesis) es revertida, en tanto la transforma, por un momento superador de esa contradicción (síntesis), y que se constituirá en un nuevo momento positivo, al que le advendrá un nuevo momento de negación, constituyendo una nueva contradicción que será asimismo superada por una nueva síntesis, continuando así una transformación positiva que se dirige hacia su finalidad última que es la autoconciencia: la plena mostración (la plena toma de conciencia) del Espíritu.

Este proceso sigue esa lógica implacable que se funda en lo que metafóricamente Hegel llama la “astucia de la Razón”: tal astucia consiste en que genera las condiciones necesarias para que ocurra “aquello que deba ocurrir”, para que se efectivice el Progreso histórico. El sistema hegeliano se ofrece, así, como un sistema teleológico o determinista y progresivo, cuya pretensión es abarcar toda la realidad, esto es, todo el pasado, todo el presente y todo el futuro.

Tal proceso, identificado con la Historia, se constituye como manifestación o mostración del Espíritu. Que se manifieste significa aquí, repitémoslo una vez más, que se hace consciente o que se objetiviza.

Esa ruta, por decirlo de algún modo, que sigue el Espíritu en su objetivación, entonces, no es lineal sino dialéctica y presenta tres grandes estadios en los que el Espíritu “aparece”, se pone de manifiesto, de maneras específicas en cada uno de ellos; esto ocurre en tres épocas históricas y a través de tres producciones humanas: el arte, ámbito de manifestación sensible, cuya culminación ubica en la Grecia clásica, particularmente en el arte de la escultura; la religión, ámbito de manifestación simbólica y que culmina en el arte medieval; y la filosofía, ámbito conceptual y por ende de automanifestación, que se realiza en el propio sistema hegeliano.

Ese recorrido es lo que Hegel presenta en una de sus primeras grandes obras, *Fenomenología del Espíritu*, de 1807.

La estética hegeliana

Hegel define al arte como la manifestación sensible de la Idea; mientras que la religión es la representación simbólica o mítica de la Idea y la filosofía es su representación conceptual.

Sus reflexiones sobre el arte están contenidas, principalmente, en las *Lecciones de Estética*, texto que fue editado de manera póstuma entre 1835 y 1838. Se trata de una recopilación de sus clases de estética, a partir de los apuntes de sus discípulos.

En su “Introducción” Hegel determina contundentemente cuál es el objeto de la Estética afirmando que el “vasto” reino de la Estética es el “arte bello”; con ello, se distancia de la concepción kantiana para quien, como se vio en el capítulo dedicado a Kant, estima que el origen de la belleza artística es la naturaleza, puesto que quien determina el arte bello es un talento natural (genio):

[...] puede sin embargo afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos. En efecto, formalmente considerada, cualquier ocurrencia, por desdichada que sea, que se le pase a un hombre por la cabeza será superior a cualquier producto natural, [...]

[...] la superioridad del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza no es solo relativa, sino que el espíritu es lo único verdadero, lo que en sí todo

lo abarca, de tal modo que todo lo bello solo es verdaderamente bello en cuanto partícipe de esto superior y producto de lo mismo. En este sentido, la belleza natural aparece como un reflejo de la belleza perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, un modo que, según su sustancia, está contenido en el espíritu mismo (Hegel, 1989, p. 7-8).

Asimismo, analiza que el término que utilizamos para referirnos a una tal disciplina no es el más apropiado; efectivamente la “estética” remite al campo general de lo sensible y no estrictamente al ámbito artístico. Sería más apropiado, entonces, hablar de “Filosofía del arte bello”. No obstante, admite que por más inapropiado que el análisis reflexivo lo encuentre, el término Estética está tan difundido que continuará usándolo.⁶⁵

Para determinar la posición opuesta que la concepción hegeliana presenta frente a la de Kant, especialmente en la cuestión de la relación entre naturaleza y arte, enumeremos los puntos sobresalientes de la misma, que no pueden disociarse de su concepción metafísica.

Lo Bello natural se diferencia de lo Bello artístico, en primer lugar, porque lo Bello artístico es generado por el Espíritu, y por tanto es superior a la naturaleza. La belleza natural es, entonces, reflejo de la belleza artística; inversamente al pensamiento de Kant en este tema, para quien el arte imita la naturaleza, en Hegel esa relación se invierte y sostiene que “la naturaleza imita al arte”: como decimos, por ejemplo, al oír el sonido que emite un pájaro, que está “cantando”.

Si bien el arte puede asociarse a lo efímero y al mero entretenimiento, lo que aquí se analiza es el “arte libre”; esto es, no el que está supeditado a un fin extra-artístico, como, por ejemplo, el ornamental; en tal caso, también el pensamiento y la ciencia pueden estar al servicio de esos fines, pero no por ello desechamos la ciencia como vehículo de verdad.

Leamos directamente a Hegel:

Ahora bien, solo en esta su libertad es el arte, arte verdadero, y solo cumple su suprema tarea cuando se sitúa en la esfera común a la religión y a la filosofía y es solamente un modo de hacer conscientes y de expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más comprehensivas del espíritu. En las obras de arte han depositado los pueblos sus intuiciones y representaciones internas más ricas en contenido, y a menudo constituye el arte bello la clave, la única en muchos pueblos, para la comprensión de la sabiduría

⁶⁵ Así, en el primer párrafo de la Introducción a las *Lecciones sobre la Estética*, leemos: “Estas lecciones se ocupan de la estética; su objeto es el vasto reino de lo bello, y, más precisamente, su campo es el arte, vale decir, el arte bello. Por supuesto, a este objeto, propiamente hablando, no le es enteramente adecuado el nombre de estética, pues «estética» designa más exactamente la ciencia del sentido, del sentir, y con este significado nació como una ciencia nueva o, más bien, como algo que en la escuela wolffiana debía convertirse en una disciplina filosófica en aquella época en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producir, p. ej., los sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. A la vista de lo inadecuado, o, mejor dicho, de lo superficial de este nombre, se intentó forjar otros, como, p. ej., calística. Pero también éste se muestra insuficiente, pues la ciencia que proponemos considera, no lo bello en general, sino puramente lo bello del arte. Nos conformaremos, pues, con el nombre de Estética, dado que, como mero nombre, nos es indiferente, y, además, se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como nombre, puede conservarse. No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es «filosofía del arte», y, más determinadamente, «filosofía del arte bello.»”

y la religión. El arte comparte esta determinación con la religión y la filosofía, pero de la manera peculiar en que representa lo supremo también sensiblemente, (...) (Hegel, 1989, p. 11).

Así, el arte verdadero es aquél que, como la religión y la filosofía ponen de manifiesto (objetivan) al Espíritu o a la Idea. Recordemos que para Hegel, lo real se va constituyendo a través de su manifestación (es decir, en la toma de conciencia) y esto ocurre, como vimos, en la historia de manera dialéctica y por tanto progresiva, a través (y sucesivamente) del Arte –producción sensible– (en la Grecia clásica), de la Religión –producción simbólica– (la época de la baja Edad Media) y la Filosofía –producción conceptual– (la época moderna, fundamentalmente, a través de su propio sistema) tal como lo expone, como ya señalamos, en su obra temprana *Fenomenología del Espíritu*.

Por ello, la “apariencia” que podría ser considerada en un sentido negativo, le es, en realidad, esencial al ser; porque su esencia se encuentra en esta capacidad de mostración, de hacer “aparecer” al Espíritu.

Las obras de arte son, entonces, de índole espiritual, aunque se representen de modo sensible. Su tarea consiste en llevar a la conciencia los supremos intereses del Espíritu. Tal objetivo se cumple a través de formas diversas y la buena obra de arte es aquella que logra transmitir esos intereses espirituales (conceptuales) a través de la forma más adecuada. Sin embargo, el arte ha dejado de procurar la satisfacción espiritual que le es propia en épocas y pueblos del pasado:

[...] el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que solo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. [...] dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte.

Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, (...). Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos. La ciencia del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte. (Hegel, 1989, p. 13-4)

En síntesis, y nuevamente a diferencia de Kant, quien tiene una posición formalista, la posición de Hegel es contenidista, en tanto lo que hace que una obra de arte sea verdadera es lo que “dice” (es decir, lo que representa); y, a su vez, en su sistema metafísico, el arte

ocupa el relevante lugar de hacer consciente (objetivar) al Espíritu, lo que ocurre de manera plena durante el apogeo de la escultura clásica griega, por lo que ya “es cosa del pasado”. El arte hoy tiene la función de darnos a pensar filosóficamente estas cuestiones, resaltando así que, es la filosofía (en la época actual –es decir, en la época de Hegel–) el ámbito cúlmine de mostración del Espíritu.⁶⁶

La noción de genio y la historia del arte

El productor de arte, el artista, cree Hegel, debe poner en práctica su imaginación, pero, en consonancia con su concepción de que se realiza aquello que se hace consciente, aclara que la capacidad creadora o imaginaria no puede operar sobrepasando la conciencia y la concentración: es “una necedad creer que el auténtico artista no tiene conciencia de lo que hace.” (Hegel, 1989, p. 41)

Contra la concepción del genio que opera a través de la inspiración, concepción que tiene su origen en el romanticismo de Goethe y de Schiller y que de algún modo implica una suerte de estado de inconsciencia y pura creatividad dominada por lo emocional, Hegel va a reconocer la importancia de la experiencia y la madurez del artista y va a establecer que el genio para ser productivo debe formarse, ser reflexivo y, según de qué arte se trate, especializarse en las técnicas y destrezas propias de cada una. Consideración que también colisiona con la postulación kantiana de que el arte no es enseñable ni se puede aprender, puesto que su talento es innato y por tanto natural.

En tanto el arte es manifestación sensible de la Idea, Hegel va a establecer una periodización de la historia del arte tomando en consideración el contenido (la Idea, que es la representación de lo divino, puesta de manifiesto en forma sensible). Ahora bien, la Idea necesita manifestarse en una forma. Precisamente, según se constituya la relación entre forma y contenido, o lo que es lo mismo entre la forma y la Idea, se tratará de uno de los tres grandes momentos que se dan en la historia del arte: en orden cronológico, el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. Hacemos notar que, si bien estos términos son utilizados por la historia del arte convencional, el uso que hace Hegel de ellos es, digamos, *sui generis*.⁶⁷

En el arte simbólico la Idea se encuentra en busca de la expresión que implique el necesario equilibrio entre la Idea y la forma, por lo que la forma supera la Idea. El ejemplo arquetípico son las pirámides en el antiguo Egipto. En el arte clásico –propio de la escultura griega– se logra la correspondencia entre la forma y la Idea: los dioses, son *presentados*, más que representados, en las estatuas, superando así el desequilibrio entre el contenido y la forma;

⁶⁶ Esta caracterización hegeliana del arte como productor de reflexión filosófica será lo que Danto resignificará tomando en consideración, no ya el arte de la época de Hegel, sino el contemporáneo

⁶⁷ Como señala Oliveras, solo el segundo momento, el del arte clásico, coincide con la división historiográfica aceptada (Cfr. 2005, p. 215)

por lo cual, es el período del arte, por decirlo así, más auténtico. Por último, en el arte romántico la Idea supera la forma, el tratamiento de la divinidad se vuelve mundano y sujeto a interpretaciones subjetivas y contingentes.

Dice Elena Oliveras:

Podríamos decir que si en el arte simbólico hay un “exceso” de idea (que no encuentra su expresión), en el romántico hay un “exceso” de sujeto (que supera la Idea). [...]

Tal como lo plantea Hegel, el gran problema del arte romántico será su incommunicabilidad [...] con la forma romántica, el arte no logra imponerse como Verdad y, de este modo, no llega a cumplir, según Hegel, con su ‘destinación suprema’. Lo Absoluto será desplazado por lo cotidiano, lo accidental por lo banal. Los temas sagrados serán reemplazados por otros prosaicos, [...] (Oliveras, 2005, p. 222).

La actualidad de la fórmula sobre el pasado del arte

Como decíamos, la fórmula del pasado del arte será retomada por varios autores filosóficos de nuestra contemporaneidad: empezando por Martin Heidegger (1889-1976)⁶⁸, quien admite que ha pasado relativamente poco tiempo para poder responder la pregunta hegeliana sobre el fin del arte. En “El origen de la obra de arte”, reflexión de 1935-36, Heidegger expresa:

No es posible liquidar la sentencia emitida por Hegel en estas frases arguyendo que desde la última vez que se pronunciaron las «Lecciones sobre Estética» de Hegel en la universidad de Berlín, concretamente en el invierno de 1828/29, hemos asistido al nacimiento de muchas y muy novedosas obras de arte y orientaciones artísticas. Hegel nunca pretendió negar esa posibilidad. Pero, sin embargo, sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es. [...] El pronunciamiento último sobre las palabras de Hegel vendrá, si es que viene, a partir de la verdad de lo ente y sobre ella. Hasta que esto ocurra, las palabras de Hegel seguirán siendo válidas. Y por eso es necesaria la pregunta de si la verdad que dicen esas palabras es definitiva y qué puede ocurrir de ser eso así (Heidegger, 1996, p.69).

Como se ve, para Heidegger la relación entre el arte y la verdad –relación sustantiva en el texto que mencionamos–, ya está presente en las reflexiones de Hegel.

⁶⁸ Veremos más detenidamente la postura de Heidegger en el capítulo 13 de este volumen.

Su discípulo, Hans-Georg Gadamer (1900–2002)⁶⁹, quien busca responder la formulación hegeliana desde una perspectiva antropológica, reconoce en *La actualidad de lo bello*:

Cuando Hegel, el gran maestro del idealismo especulativo, dio sus lecciones de estética, [...] uno de sus motivos introductorios fue la doctrina del ‘carácter de pasado del arte’. Si se reconstruye y se medita de nuevo el planteamiento hegeliano, se descubre con asombro cuántas de nuestras propias preguntas dirigidas al arte se hallan preformuladas en él. (Gadamer, 1998, p. 32)

También Gadamer, en continuidad con la línea hermenéutica heideggeriana, le atribuye innegable actualidad a la formulación de Hegel.

Por su parte, Gianni Vattimo (1936–2023),⁷⁰ retoma la expresión de Hegel para abordar la sociedad contemporánea en sus avances tecnológicos y en la incidencia de los medios masivos de comunicación. Así sostiene en su “Muerte o crepúsculo en el arte”:

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido (Vattimo, 1996, p. 49)

Más allá de no acordar con el sentido de la afirmación del idealista alemán, Vattimo le reconoce el haber advertido –proféticamente– un aspecto del arte que se ha dado en nuestra actualidad artística, signada por la industria tecnológica.

Finalmente, Arthur Danto (1924–2013), para quien esa “muerte del arte” proclamada por Hegel ocurre no en el siglo XIX, sino en la década de los '60 del siglo XX con la obra del *pop-art*, y, especialmente, con Andy Warhol, lo que inaugura el período posthistórico del arte, señalará en *Después del fin del arte*:

Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos. (Danto, 2003, p. 59)

Tendremos la oportunidad de volver sobre la concepción del arte de Danto y muy particularmente sobre la resignificación que opera sobre la fórmula hegeliana en el capítulo 9 del presente volumen.

⁶⁹ En el capítulo 11 veremos la posición de Gadamer con mayor detenimiento.

⁷⁰ Analizamos la posición de Vattimo en el capítulo 10 del presente volumen.

Actividades

- Enumere las diferencias entre la posición sobre el arte de Hegel y la que se desarrolló en el capítulo anterior sobre la posición de Kant.
- Explique el concepto hegeliano de “arte libre”.
- Señale por qué para Hegel la denominación de Filosofía del arte bello sería más adecuada que la de Estética para denominar nuestra disciplina.

Referencias

- Danto, Arthur (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós
- Gadamer, Hans–Georg (1998) *La actualidad de lo bello*. Introducción de Rafael Argullol, Buenos Aires, Paidós.
- Hegel, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la Estética*, Traducción Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal
- Heidegger, Martin, (1996) *Caminos de bosque*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte Madrid, Alianza.
- Merleau–Ponty, Maurice (2000) “El existencialismo en Hegel”, en *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península.
- Oliveras, Elena, (2005) *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
- Vattimo, Gianni, (1996) “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

CAPÍTULO 8

Adorno. El arte como negatividad

Ludmila Hlebovich - Silvia Solas

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) nace en el seno de una familia de la burguesía acomodada de Fráncfort del Meno o *Frankfurt am Main* y comienza una temprana formación musical al cuidado y siguiendo los pasos de su madre, cantante lírica, y su tía, también dedicada a la música. Posteriormente complementa dicha formación con estudios en filosofía. No sorprende entonces que en sus escritos Adorno se aboque ampliamente a la Estética, llevando especial atención, justamente, a la música pero también a la literatura de vanguardia.

En 1932 se incorpora a la Escuela de Frankfurt perteneciente al Instituto de Investigación Social, convirtiéndose en uno de sus máximos exponentes junto con quien en ese tiempo ocupaba el cargo de director del Instituto, Max Horkheimer (1895–1973)⁷¹. Sin embargo, tras la asunción de Adolf Hitler en 1933, se ve obligado, al igual que otros integrantes del instituto, a exiliarse de Alemania. En 1938 se reincorpora al Instituto que había conseguido seguir funcionando en Nueva York. Unos años luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, en 1953, regresa a Frankfurt en el marco de la reinstalación del Instituto, del que en 1959 pasa a ser director.

Como sostiene Elena Oliveras, Adorno es un autor interesado en la vanguardia musical y también literaria de su tiempo que “sabe de arte”, por lo que consideraba que “la Estética debería ser ante todo una ‘teoría del arte’ que baje a las obras y elimine toda verborrea teñida de idealismo” (Oliveras, 2007, p. 302).

Su texto más significativo sobre el arte musical es *Filosofía de la nueva música* que culmina de escribir en el exilio hacia 1940-1941, pero que no edita hasta pasada la guerra, en 1949 y en el que analiza en perspectiva dialéctica la obra musical de Schönberg y la de Stravinski. Podemos mencionar otras obras importantes como *Minima Moralia. Reflexiones sobre la vida mutilada*, de 1951 y *Dialéctica negativa*, de 1966.

Respecto de su perspectiva filosófica, como se verá a continuación, Adorno se ubica con una visión crítica en la línea hegeliano-marxista. Al decir de Esteban Juárez.

⁷¹ Otros miembros de la primera generación del colectivo de la Escuela de Frankfurt han sido Herbert Marcuse (1898-1979), Leo Löwenthal (1900-1993) y, aunque no de manera oficial, Walter Benjamin (1892-1940), con quien Adorno tuvo un estrecho vínculo de amistad y de intercambio intelectual que ha influenciado en su perspectiva estética (ver capítulo 14 del presente volumen).

Adorno rastreaba en la vida de la experiencia filosófica, en particular de aquella que iba de la dialéctica hegeliana a su revisión materialista, las señales sísmo-gráficas del fracaso del proyecto emancipador de la razón moderna. Pues ni se había cumplido el ideal del sistema hegeliano, donde el pensamiento conceptual fuese uno con la realidad racional, ni éste se habría consumado de la mano de un sujeto social que lo produjera en la transformación práctico-revolucionaria de la sociedad, tal como Karl Marx lo había postulado en sus tesis sobre Ludwig Feuerbach. (Juárez, 2012, s/p)

Aquí nos ocuparemos centralmente de la concepción filosófico–estética de Adorno, particularmente de la categoría de negatividad con la que calificaba el verdadero arte. Para ello haremos, en primer lugar, una semblanza de sus ideas filosóficas generales que están a la base de su concepción estética para luego detenernos en lo propiamente estético que involucra el carácter de verdad en el arte y su ineludible rol histórico–social.

Concepción filosófica

La obra filosófica de Adorno se inscribe en la denominada “teoría crítica”, perspectiva que se desarrolla en la Escuela de Frankfurt y que se caracteriza por su recepción de las ideas de Hegel, Marx y Freud en vistas a la elaboración de un análisis crítico de los fenómenos sociales en el marco del capitalismo, así como de sus posibilidades de transformación. En líneas generales, confrontan tanto con la visión positivista que supone la existencia objetiva (es decir, no manipulable) de los hechos u objetos, cuanto con la tradición dogmática marxista que impone una comprensión de los hechos estrictamente economicista.

En este contexto, Adorno y Horkheimer escriben a principios de la década de 1940 y en el exilio *Dialéctica del Iluminismo*, donde se incluye la elaboración sobre lo que denominan *industria cultural*. Se trata de un concepto paradójico en tanto se compone de términos que, en principio, se corresponden a ámbitos enfrentados: la cultura es lo contrario de la industria en la medida en que esta solo repite sus productos mecánicamente. La industria cultural presenta productos aparentemente diferenciados, fácilmente consumibles, con el objetivo de generar la ilusión de elección pero que, de hecho, se revelan como iguales en lo que respecta a su significado y a su objetivo: “el triunfo del capital invertido” (Adorno, 2013, p.137). El cine y el jazz son casos de este tipo de productos, por lo cual estos autores descartan que conlleven cualquier tipo de potencialidad estética emancipatoria.

En este sentido, Adorno discrepa con el concepto de *aura* benjaminiano y por tanto con la dicotomía establecida por Benjamin entre la obra pura o autónoma y la obra propia de la “época de la reproductibilidad técnica”, pues en ambos casos puede jugarse –o no– el ejercicio de la libertad. Asimismo, para Adorno el denostado por entonces principio del “arte por el arte”, como se verá más adelante, debería poder reivindicarse, no en el sentido elitista que

había adquirido, sino en términos de autonomía respecto de la maquinaria tecnológica de las sociedades superindustrializadas.

En estrecha relación con esta crítica a la cultura propia de la época de la industria cultural hallamos *Teoría estética* [*Ästhetische Theorie*], obra que Adorno se encontraba escribiendo cuando sufre un infarto causante de su muerte, en 1969, y que llega a ser editada al año siguiente. En el presente capítulo nos detendremos especialmente en algunos de sus apartados. Al respecto, es importante señalar que la forma que allí su autor explora es la de una constelación de ideas, motivo por el cual el recorrido articulado que aquí ofrecemos adolece irremediablemente de cierta infidelidad. Esperamos, no obstante, que invite a su lectura y discusión.

¿Para qué lo estético? El contenido de verdad y la historicidad del arte

El punto problemático del que parte la elaboración estética de Adorno es la situación en la que se halla el arte moderno: su existencia no es evidente, no se comprende sin más.

Las primeras líneas del capítulo “Arte, Sociedad, Estética”, cuyo primer apartado lleva el título de “Pérdida de la autocompensabilidad del arte” lo exponen de manera explícita:

Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. La pérdida de que no le fuera necesaria la reflexión o no causara problemas no ha sido compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible, a la que la reflexión debe enfrentarse. (Adorno, 2004, p. 19)

Nos encontramos ante “la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte aún es posible” (Ídem). Ante esta situación y en vistas a devolverle al arte su certidumbre, su derecho a la existencia [*Existenzrecht*], Adorno despliega una justificación. El optimismo vanguardista, es decir, las promesas de los movimientos artísticos de 1910, como el dadaísmo y el surrealismo, han fracasado en su intento de oponerse al sistema. Contrariamente, sus producciones se vieron subsumidas al capitalismo, convertidas, de algún modo, en mercancías. Esto se debe a que tal optimismo, fundado en la idea de libertad del arte, de autonomía y así de autocompensividad –características que, para Adorno, son esenciales del arte–, se topa con la falta de libertad de la totalidad, de la sociedad. La autonomía y libertad del arte se respaldan, luego de haberse deshecho de su función cultural, en la idea de humanidad. La dificultad para que se efectivice esa libertad es que la sociedad moderna, en la que el arte se da, carece de libertad.

Así, un valor positivo como la autonomía del arte se vuelve en contra cuando, al generar mundos paralelos y contrapuestos a una realidad social inhumana, actúa en realidad como “justificación de lo existente”: “En vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable.” (Adorno, 2004, p. 20)

Lo que da cuenta o justifica la existencia del arte es, defiende Adorno, su *contenido de verdad* [*Wahrheitsgehalt*]. Que la obra de arte exprese una verdad sobre lo existente, sobre este mundo en el que vivimos, busca responder contundentemente a la pregunta de para qué lo estético. Ahora bien, ¿en qué consiste ese contenido de verdad? En la historia de las obras.

Al respecto, Adorno retoma la idea de la muerte del arte de Hegel pero acota que esta podría entenderse en tanto el contenido del arte es la propia transitoriedad del arte, es decir, su historicidad, su carácter devenido. De hecho, la Estética –y aquí Adorno se aleja de Hegel– no puede hoy determinar la sobrevivencia o el ocaso del arte. El arte efectivamente podría sobrevivir, pero “en una sociedad que se librase de la barbarie de su cultura” (Adorno, 2004, p. 23). No solo se trata de la decadencia de las formas: también hay temáticas que envejecen con el tiempo y hoy están completamente muertas; Adorno recurre al ejemplo de la literatura sobre el adulterio del período victoriano del siglo XIX –el caso de Flaubert y su *Madame Bovary* es arquetípico– para sostener que ya tal contenido crítico se desdibuja en una época de disolución de la familia burguesa y el relajamiento de la monogamia.⁷²

Asimismo, Adorno discute la idea de que la esencia del arte, lo que el arte es, sea deducible del origen del arte en la Antigüedad. Por esto, afirma, no tiene sentido plantear, por caso, que las primeras obras de arte han sido las más elevadas o mejores, las más puras. De hecho, recordemos que tales obras fueron en su tiempo más bien productos fundados en prácticas mágicas u objetivos pragmáticos y solo posteriormente es que se las llega a considerar y percibir como obras artísticas. Así, hay figuras que fueron concebidas para el culto y que las comprendemos como artísticas con el correr de los años. Lo dice de este modo:

El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición. Su esencia no es deducible de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente, que se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es solo romanticismo tardío; con el mismo derecho se podría sostener que los más antiguos productos artísticos, todavía no separados de prácticas mágicas, de objetivos pragmáticos y de nuestra documentación histórica sobre ellos, productos solo perceptibles en amplios períodos por la fama o por nuestra grandilocuencia, son turbios e impuros; la concepción clasicista se sirvió de buena gana de tales argumentos. (Adorno, 2004, p. 21)

⁷² No obstante, Adorno no descarta por completo la novela emblemática de Flaubert: “También hay que decir, en sentido contrario, que hace ya tiempo que lo auténtico de *Madame Bovary*, hundido otras veces en su contenido, ha sobrevolado por encima de su ocaso.” (Adorno, 2004, p. 23)

Frente a esa comprensión de que la esencia del arte se corresponde con su origen, Adorno sostiene que el arte se resiste a la definición. Qué es el arte, en qué consiste su concepto depende de la constelación de sus momentos, algo que es históricamente cambiante: “La definición de lo que sea el arte siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, solo adquiriendo legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser.” (Adorno, 2004, p. 21). No es posible determinar “desde arriba”, es decir, desde una concepción teórica sin anclaje en lo social y sin considerar dicha historicidad, lo que el arte es. Este se va transformando e incorpora contenidos que hasta el momento no tenía. Al respecto, el autor nos propone pensar en el fenómeno del cine. Ante la aparición del cine ha sido desacertado preguntarse si se trataba o no de arte en la medida en que el mismo cine es producto de las transformaciones del arte.

Para comprender lo que el arte es, entonces, hay que atender a su desarrollo: lo que fue, lo que es, lo que puede ser. Y puntualmente a la relación de tensión con lo que el arte ha dejado de ser en tanto “[s]e determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido” (Adorno, 2004, p. 22). Lo que el arte es depende de la *negación* de su origen. A este presupuesto de una relación de tensión entre lo que el arte es y lo que no es responde la “estética dialéctico-materialista” (Adorno, 2004, p. 22). Veamos entonces un poco más sobre esta operación de negación en la vinculación que el arte tiene o puede tener con la sociedad.

Relación entre el arte y la sociedad: el rol de la negatividad

Adorno observa una relación fundamental entre el arte y la sociedad debido a que las obras se inscriben en un proceso dialéctico general (exterior) y, a la vez, en un propio proceso dialéctico (interior). El primero de estos procesos se da en tanto las obras de arte son artefactos, esto es, objetos o manufacturas producto de un trabajo social, a partir del cual entran en comunicación con lo empírico, con el mundo concreto.

No obstante, al mismo tiempo se da el proceso dialéctico interior. Las obras de arte son artefactos en base a imitaciones de lo empírico, toman su contenido de lo empírico, pero para constituirse como tales, precisan además separarse de la realidad empírica. Esa separación o demarcación entre el arte y lo empírico es central: es lo que hace que las obras artísticas tengan “vida *sui generis*” o “vida propia” (Adorno, 2004, p. 25). Hay así una “fractura estética” en la que la búsqueda de identidad con la realidad empírica se convierte en la búsqueda de la identidad de la obra consigo misma, de una “identidad estética” (Adorno, 2004, p. 25).

Es desde aquí que Adorno defiende la autonomía del arte, en tanto el arte se separa de lo empírico pero solo luego de haber pedido prestado sus elementos, solo luego de haber tomado algo del mundo empírico: “El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. Los grandes poemas épicos que aún hoy sobreviven al olvido fueron confundidos en su tiempo con narraciones históricas y geográficas.” (Adorno, 2004, p. 27).

A su vez, la obra de arte refiere a la sociedad y a lo empírico en problemas inmanentes a su forma: “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma.” (Adorno, 2004, p. 26). En definitiva, las obras de arte deben cumplir con un criterio doble: “conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rupturas.” (Adorno, 2004, p. 28).

El arte alcanza su autonomía e independización con respecto a la sociedad, observa Adorno, con la emancipación moderna del sujeto y la conciencia burguesa de la libertad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el arte, incluso el arte autónomo, es un *fait social* o hecho social, solo que ese carácter social se halla sublimado. Ahora, ¿en qué sentido el arte es un hecho social? Al respecto, Adorno afirma lo siguiente:

el arte no es social ni solo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Mas bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia (Adorno, 2004, p. 370).

El arte es social en tanto se contrapone a la sociedad, es decir, porque su existencia constituye una crítica de la sociedad. Más aún, si se piensa en una función social del arte, esta solo puede ser su falta de función, su inutilidad.⁷³ De aquí que, para Adorno, el arte encarna lo existente a través de su *negatividad*: negando la realidad. En este sentido afirma que el encantamiento del arte es, justamente, desencantamiento.

Consideraciones desacertadas

Sin embargo, la negatividad no siempre se da en las producciones artísticas ni en las interpretaciones sobre el arte. En muchas ocasiones el contenido de verdad del arte se encuentra enmascarado por ideologías y consideraciones desacertadas. De aquí que la tarea que Adorno se da a sí mismo sea identificar, analizar y despejar ese contenido. Y así alza su crítica tanto

⁷³ Al respecto, cabe destacar la coincidencia, más allá de posibles diferencias en las respectivas fundamentaciones, con la definición del escritor irlandés Oscar Wilde (1854-1900) -defensor de la teoría del arte por el arte- que aparece explícitamente en el Prefacio de su novela *El retrato de Dorian Gray*. Allí, Wilde dice textualmente: “el arte es completamente inútil”.

(chrome-extension://efaidnbmninnbpcjpcglclefindmkaj/https://biblioteca.org.ar/libros/130156.pdf. Biblioteca Virtual Universal, 2006).

hacia quienes solo atienden a lo existente o al contenido como hacia quienes olvidan lo existente y se atienen solo a la forma.

Las formas artísticas más elevadas o auténticas no consisten en la mimesis —en el sentido de mera imitación de lo real—, como pretende el realismo socialista cuando coloca el foco en la transmisión de un contenido, ni en intentar enseñar a pensar como pretende Bertolt Brecht con la didáctica de su teatro épico. Según la interpretación que hace Adorno del teatro brechtiano, este fracasa al suponer que colocando la lucha de clases como tema, como contenido material en cada obra, establece así un vínculo con la sociedad, consigue que el público se politice. Para Adorno, en cambio, el contenido de verdad del arte se hace presente cuando se atiende tanto a la forma como al contenido, cuando a través de la forma se expresa también el contenido.

Otra interpretación desacertada es, de acuerdo con Adorno, el esteticismo en el que finalmente cayó la posición de *l'art pour l'art* (el arte por el arte) que, en su afán de criticar lo existente, olvida su vinculación fundamental con eso existente, con el mundo concreto, con la sociedad en la que se encuentra. Por esto cuando el arte autónomo, en su repudio a la sociedad, se aleja a tal punto de desconocer la huella que de lo social hay en él, cae en el error de no impactar en esa sociedad que le horroriza y que pretendía criticar. Se torna así una producción ideológica pues oculta su fundamento material y reproduce la antiquísima división entre trabajo intelectual y trabajo corporal que, en definitiva, es la base del sistema actual. Si es así como el arte embandera la autonomía del arte entonces se vuelve sospechoso o, más aún, se vuelve en contra cuando, al generar mundos paralelos, *afirmativos*, actúa como justificación de lo existente; repitamos la cita al respecto que ya referimos anteriormente: “En vista de cómo ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable.” (Adorno, 2004, p. 20).

Esta creación de mundos paralelos es afirmación sin crítica y, así, justificación del mundo dado que es, al mismo tiempo, un mundo sin libertad, un mundo esclavizante. Por el contrario, el arte debe ir *contra* lo meramente existente, lo fáctico. En este sentido, Adorno rechaza el *kitsch*, el *op art*, el *pop art*, el arte bruto y el arte conceptual, así como ya vimos que desaprueba el cine y el jazz, por ser todos ellos rápidamente afirmativos, por agradar cumpliendo de esta manera una función social inmediata e insertándose con facilidad en el mercado. No obstante, existen manifestaciones artísticas en las que identifica una potencia de emancipación: en el hermetismo del atonalismo en música, en la crítica al humanismo de Franz Kafka y Beckett en la literatura. En la pintura rescata, por ejemplo, el *Guernica de Pablo Picasso*, precisamente porque sin recurrir a ningún elemento miméticamente representado logra exponer de manera crítica el sufrimiento, la injusticia y la crueldad de los bombardeos en la ciudad española (que podrían ser los de cualquier otro lugar).

También puede pensarse en el arte efímero como las performances, el *land art* y las instalaciones *in situ* que, en principio, postulan una negación de la perduración liquidando el valor de los bienes que sostienen el enriquecimiento burgués (Oliveras, 2007, p. 308).

El arte como “promesa de felicidad”

Cabe referirse aquí a una formulación de Sthendal que Adorno retoma y que, en cierto sentido, reconfigura lo que podría interpretarse como su posición pesimista sobre los efectos del arte en la sociedad: *la promesse de bonheur* (promesa de felicidad) que nuestro autor utiliza en su francés original.

En línea con el uso que hicieron de esta fórmula un poeta como Baudelaire y un filósofo como Nietzsche, Adorno sustenta en ella la crítica a la tradición de la filosofía del arte; especialmente de la estética idealista, cuyo máximo exponente es el idealismo hegeliano. Ese idealismo sostiene que una obra de arte representa un sentido –una idea– que se expresa en ella de manera sensible a efectos de ser racionalizada y, por tanto, “realizada”, por sus receptores. Como lo expone Esteban Juárez en un artículo en el que analiza la relación entre promesa y negatividad en Adorno: “La naturaleza sensible del arte, su cuerpo vivo, se desprecia, de este modo, como mero portador del significado espiritual.” (Juárez, 2019, p. 223).⁷⁴

Por el contrario, para Adorno, la felicidad verdadera solo puede darse en la experiencia real, en el terreno de lo empírico. En una sociedad opresiva tal felicidad no es posible.

Asimismo, hacer hincapié en los efectos que la belleza provoca en el receptor de arte a modo de sentimiento sería para Adorno una suerte de idealismo subjetivista. El momento sensorial en el arte tiene lugar no en el agrado de quien contempla una obra sino, justamente, en la promesa (Cfr. Adorno, 2004, p. 128). Precisamente, el carácter ficcional del arte, su ser como apariencia, no admite la posibilidad de realizar la felicidad auténtica: no es real, es en el mejor de los casos, una promesa:

Para el singular materialismo de Adorno, no hay cumplimiento que no sea realización de la felicidad en el mundo empírico, una felicidad sin la mácula de la apariencia. Pero el cumplimiento bajo las condiciones sociales opresivas del mundo actual, del mundo completamente administrado, solo puede ser prometido, porque allí no puede haber ninguna expresión totalmente positiva de la vida dichosa. La idea de una vida dichosa no se puede conciliar con la negatividad consumada, es decir, con la falsa totalidad social. (Juárez, 2019, p. 225)

Como lo señala Elena Oliveras (2007, p. 309), el arte es promesa en tanto utopía; en tanto esperanza para una sociedad liberada. Pero el arte no puede ofrecer garantías; solo generar en

⁷⁴ Cfr. Esteban Juárez (2019-20); allí el autor aclara en una nota al pie la recurrencia de Adorno a la formulación de Sthendal incluso en sus primeros escritos: “Probablemente la primera referencia a la fórmula stendhaliana se halle en “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, artículo publicado originalmente en 1938 en el volumen VII de la Zeitschrift für Sozialforschung. En éste, las portadoras de la promesa son las obras de Mahler, Schönberg y Weber: “Lo que surge estéticamente en las categorías del placer ya no puede disfrutarse, y la promesse du bonheur, como se definió alguna vez al arte, no se encuentra en ningún otro lado más que en donde es arrancada la máscara de la falsa felicidad, (Adorno: 1938: 325)” (Juárez, p. 223, nota 8).

el plano de la apariencia, es decir de la ilusión, la apertura de caminos que podrían conducir a una sociedad más justa.

En síntesis, solo puede ser promesa en cuanto promueve expectativas, aunque no esté en condiciones de realizarlas en la práctica: “La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia (...)” (Adorno, 2004, p. 316).

Actividades

- Reconstruya en un fragmento breve los aspectos relacionados con el concepto adorniano de negatividad del arte.
- Busque alguna obra que considere que se corresponde con el sentido que Adorno le da a “social”. Fundamente su elección.

Referencias

- Adorno, Theodor (2004) *Teoría estética*. J. Navarro Pérez (trad.). Akal
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2012) *Dialéctica del iluminismo*. Editora Nacional
- Adorno, Theodor (2013) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Obra completa*, 3. J. Chamorro Mielke (trad.). Akal
- Juárez, Esteban A. (2012) Th. W. Adorno: el elogio de la teoría y la impaciencia de la praxis. *Signos filosóficos* 14(27), 89–118. Recuperado el 03/05/2020 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242012000100004&lng=es&tlng=es
- Juárez, Esteban A. (2019–20) Promesa y Negatividad. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 11–12, pp. 208–237
- Oliveras, Elena (2007) *Estética. La cuestión del arte*. Nueva versión ampliada. Emecé Editores.

CAPÍTULO 9

Danto. La posthistoria del arte

Delfina Eva Esteves

El presente capítulo tiene como objetivo recorrer las ideas de Arthur Danto centrándonos, principalmente, en su obra *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (2014), y fundamentalmente en sus primeros capítulos. Para ello comenzaremos con una breve descripción del contexto en el cual nuestro autor publica este libro y las preocupaciones que lo atraviesan, considerando como antecedente el artículo titulado *El fin del Arte* (1995) y haciendo alusión a Andy Warhol. A continuación, nos adentraremos en la distinción y definición de las principales categorías que podemos encontrar en el texto, pasando por la tesis del fin del arte, la reflexión que realiza el autor en torno a ella y al pensamiento hegeliano para finalizar describiendo su lectura de los años 60' y precisando el concepto de arte posthistórico.

Introducción

Arthur C. Danto fue un crítico del arte y filósofo de tradición analítica nacido en Estados Unidos en 1924 y que muere en el año 2013. Se dedicó principalmente a la estética e incursionó en el área de la crítica del arte en los años 60', década en la cual irrumpe Andy Warhol, el artista referente del pop art, en las galerías de Nueva York.

Después del fin del arte resulta de una adaptación que realiza Arthur Danto de una serie de conferencias que él mismo había dictado a lo largo de los años. Partiendo de intereses especulativos, filosóficos y prácticos que atraviesan toda la obra, Danto desea esclarecer los principios críticos que hay una vez que finalizan los relatos en el arte y cuando todo es posible. La pregunta que intenta nuestro autor responder es *cómo fue posible* un arte como el de, por ejemplo, Andy Warhol, y cómo es concebible críticamente.

En el primer capítulo del libro, titulado "Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo", Danto se sumerge en la definición y distinción del arte moderno, el arte posmoderno y el arte contemporáneo, sosteniendo que el segundo es un enclave estilístico dentro del primero. Además, retoma una expresión que él mismo había utilizado anteriormente, vinculada directamente al pensamiento hegeliano y que resulta controversial: "el arte ha muerto" (ver capítulo 8 de este volumen).

Con dicha afirmación comenzaba Danto un artículo titulado *El fin del Arte*⁷⁵, formulado por primera vez en 1985 y publicado nuevamente en 1995 en la revista “*El Paseante*”. Dicho ensayo inicia de la siguiente manera: “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica” (Danto, 1995, p. 1). En este artículo Danto reflexiona en torno al futuro del arte, su historicidad, su progreso, etcétera. Al respecto afirma:

El mundo del arte parece haber perdido actualmente toda dirección histórica, y cabe preguntarse si se trata de un fenómeno temporal y el arte retomará el camino de la historia, o si esta condición desestructurada es su futuro: una especie de entropía cultural. De ser así, da igual lo que venga, porque el concepto de «arte» se habrá agotado internamente. (Danto, 1995, p.1).

Arte, religión y filosofía en Hegel constituyen tres momentos del Espíritu Absoluto entendidos como modulaciones en diferentes claves de un mismo tema. El arte, afirmó este autor, es cosa del pasado, ha perdido su verdad y vitalidad y despierta ya únicamente el goce inmediato; en Hegel el arte pierde su función para con la autoconsciencia del Espíritu y es reemplazado en esta tarea por la religión y, luego, por la filosofía (de orden conceptual).

La visión de Hegel sobre la historia implica que determinados espacios y tiempos (África, según este autor) son ahistóricos, en tanto el Espíritu se encuentra en su primer estadio tras haber salido de sí, envuelto en las condiciones de la naturaleza, alejado de su consciencia. Lo mismo sucede, para Hegel, con Siberia; las dos regiones mencionadas permanecen fuera del linde de la historia. De la misma manera, los puntos de vista sobre la historia del arte con los cuales Danto se contrastará excluyen ciertas manifestaciones artísticas (como el arte folklórico, el primitivo) en tanto no son verdaderamente arte por permanecer fuera del linde de la historia.

Entonces, en el primer capítulo del libro que nos ocupa, Danto tiene como referencia este ensayo y la tesis hegeliana que contiene, y dicha reflexión continúa y se agudiza en el segundo capítulo, donde profundiza en la caracterización histórica de los momentos y procesos que describe y sus consecuencias.

El arte antes de la era del arte

Antes de abordar la definición de las categorías mencionadas, Danto va a plantear dos escisiones o discontinuidades en la historia del arte. Para ello cita, al comienzo del capítulo, a Hans Belting, con quien afirma compartir la sensación de que había ocurrido un cambio histórico importante en las condiciones de producción de las artes visuales.

⁷⁵ En la revista *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.

Belting publica un libro llamado *La imagen antes de la era del arte* donde recorre las imágenes piadosas de occidente cristiano desde la antigüedad hasta el 1400 d.C. La elección del término imagen señala ya un posicionamiento; Belting propondrá que, hasta el 1400 d.C. aproximadamente la *imago* es objeto de culto y veneración. Se trata de una etapa previa al arte donde la imagen tiene una función fuertemente ligada a la religión, y esta función puede apreciarse en las acciones esgrimidas tanto por defensores como por detractores de las mismas (es decir, en su adoración o destrucción).

Esto dará pie a Danto para plantear una segunda discontinuidad que será desarrollada más adelante: si Belting habla de arte antes de la era del arte, ¿podemos pensar en un arte después de la era del arte?

Las discontinuidades presentadas tienen que ver con el rol y el significado de las imágenes en la vida de las personas, con nuestra relación con ellas. Belting señalaba que, hasta el 1400 d.C. aproximadamente, las imágenes funcionaban como íconos. Se trata de un período donde el concepto de arte no se encontraba desarrollado, y tampoco el de artista, por lo cual regía una relación de devoción con las imágenes y se les asignaba a estas un origen divino⁷⁶. Paulatina-mente se gestó en la conciencia colectiva un concepto de arte y entonces nuestra relación con las obras cambió, pues pasaron a ser apreciadas desde una consideración estética que a su vez otorgó un rol particular al artista.

Es importante señalar que Danto concibe esta discontinuidad que Belting nota en las prácticas artísticas antes y después del medioevo como un proceso gradual y no como un corte abrupto. Dicho proceso está marcado por el fin de la función de ícono de la imagen y el inicio del modernismo.

Moderno y contemporáneo

Para explicar el cambio del curso artístico que acontece en esta primera discontinuidad, Danto recurre a una analogía con la filosofía y el giro subjetivista cartesiano. Descartes trae las estructuras del pensamiento a la conciencia para su análisis crítico; inicia, parafraseando a Belting, la “era del yo”. Lo mismo sucede en el arte con el modernismo: se traen a la conciencia las condiciones de representación y el arte se vuelve su propio tema. Hay un marcado interés por la forma, la superficie, la pigmentación y el gusto. La producción artística se valora per se, más allá de sus funciones religiosas o extra artísticas. Es a partir de este momento que se habla de “bellas artes”, asociando la belleza al arte y particularmente al equilibrio, a la composición armónica. De aquí

⁷⁶ En este marco, Danto habla de “arte en sentido amplio”; las obras producidas antes de la era del arte eran obras cuya condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, y esto puede apreciarse, por ejemplo, en la concepción griega del arte como *techne* y su equiparación a, por ejemplo, la carpintería (había una noción de manualidad, de artesanía).

que Danto sostiene que el modernismo no es un período estilístico más, sino una etapa destacada por un nuevo nivel de conciencia que, como ya mencionamos, implica la emergencia y revalorización de la figura del artista.

Para Danto, el arte que se produjo con posterioridad a la tesis hegeliana es compatible con ella e incluso la confirma, dado que la creación artística posterior a esta tesis se encontraba íntimamente atravesada por la búsqueda filosófica en torno a la esencia del arte, por el entendimiento filosófico de sí. Si bien la historia del arte ya databa de diferencias entre estilos, nunca se había cuestionado tan tajantemente la representación artística de los otros; los posicionamientos y las diferencias que los artistas defendían y mantenían eran de carácter filosófico.⁷⁷

Más aún, lo que caracteriza al modernismo para Danto es que se trata de “la era de los manifiestos”. Es decir: el modernismo como nuevo nivel de conciencia se traduce en distintos posicionamientos o intentos de definir qué es el arte que empiezan a apreciarse en los manifiestos de las distintas corrientes artísticas, y esto, a su vez, implica introducir la filosofía en el seno de la producción artística. Los manifiestos definen movimientos y estilos que se proclaman como el arte relevante, y cada movimiento se guía por una percepción filosófica del arte y de su esencia. En síntesis, el modernismo está marcado por la presencia de relatos legitimadores de lo que es y lo que no es el arte, por intentos (por parte de los artistas) de responder a la pregunta por la esencia del arte.

En este marco, el arte posmoderno es para Danto un enclave estilístico del modernismo y no una nueva etapa o un nuevo nivel de conciencia como otros autores proponen. Danto fundamenta su posición en la consideración de que el arte posmoderno aun contiene relatos legitimadores o bien se posiciona respecto a ellos. Además, sostiene, es un estilo que podemos aprender a reconocer.

¿Qué diferencia, entonces, al arte contemporáneo del arte moderno? En principio, es necesario aclarar que la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo se esclareció recién hacia los setenta y ochenta, es decir, retrospectivamente, de manera que el perfil del estilo moderno se reveló una vez que el arte contemporáneo se diferenció de este. La particularidad de este último radica en el libre uso que hacen de los artistas de las técnicas, estilos, etcétera: “Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad” (Danto, 2014, p. 34, 35).

Para ir situándonos, el fin del modernismo significa el fin de la última etapa del arte: la expresión de que “el arte ha muerto” significa el ocaso de una era donde una producción artística puede servir al propósito de dictar un meta-relato sobre cómo debe ser el arte, de funcionar como regla artística.

⁷⁷ Esto no quiere decir que todo el arte que se produjo luego de la afirmación hegeliana sea filosófico. El impresionismo, para Danto, constituye un ejemplo de arte posthegeliano dirigido únicamente al goce inmediato, no mediado por una teoría filosófica, estéticamente placentero.

Dialogando con Belting, Danto afirma que una característica de la contemporaneidad es la pérdida de una narrativa que determine el modo en que las cosas deben ser vistas, de un relato que se inscriba en nuestra conciencia y determine (o pretenda determinar) la sensibilidad histórica. El arte contemporáneo se libra de los relatos legitimadores, de los criterios *a priori* que definen qué es el arte, pero sin caer en la negación de los mismos, en la oposición al pasado. Al contrario, se vale del arte del pasado, dispone del mismo para el libre uso de los artistas. Al mismo tiempo, al deslegitimar cualquier definición esencial del arte, legitima aquello que ha sido excluido por definiciones anteriores: “En parte el ‘fin del arte’ significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite - una muralla - es excluyente (...)” (Danto, 2014, p. 31).

Los años 60'

Habiendo marcado esta segunda discontinuidad (entre el arte moderno y el contemporáneo) como evidente, Danto se propone elucidar la transición entre estos dos períodos. Los años 60', afirma el autor, se caracterizaron por un paroxismo de estilos, y sobre esta base había anunciado anteriormente el “fin del arte”, que viene acompañado por un giro hacia la filosofía.

Lo que es indudable es que ya no hay una mirada especial para las obras de arte que se distinga tajantemente de la mirada que dirigimos a las “meras cosas”, y esto es particularmente evidente para nuestro autor en el pop art y en las obras de Andy Warhol, específicamente en las *Brillo Box*. Las Cajas de brillo son imitaciones de los envases que contenían las esponjas para lavar la vajilla. No son las cajas reales, es decir, no son *ready made* a la manera de Duchamp, sino que son cubos de madera contrachapado sobre los cuales se imprime el diseño en serigrafía con pintura de polímero sintético, cuya exposición se llevó a cabo en 1964 en la Stable Gallery de Nueva York. Otras obras similares de Warhol (en tanto suscitan una misma pregunta) son las *Kellogg's Corn Flakes boxes* (expuestas también en 1964) y las Latas de sopa Campbell de 1962.

¿Qué diferencia a las *Brillo Box* de las cajas de supermercado? Esta incógnita, suscitada por la obra de Warhol, da cuenta de la necesidad de un giro hacia la filosofía; no podemos enseñar el significado del arte mediante ejemplos ni definirlo por un paradigma estilístico. En *El abuso de la belleza*, Danto afirma:

Entre otras cosas, el arte pop fue una tentativa de superar la división entre las bellas artes y el arte vulgar entre lo elevado y lo ordinario, entre alto y bajo, ejemplificado este último por el imaginario del cómic o los logotipos del arte comercial. Más que ninguna otra cosa, me impactó una exposición de 1964 sobre la que he escrito extensamente –y tal vez obsesivamente– desde entonces, en la que Andy Warhol incluyó un gran número de cajas de madera pintadas para asemejarlas a los envases con que se empaquetaban y expedían las esponjas Brillo de la fábrica a los comercios que las vendían. Me fascinó la idea de que las cajas de Warhol pudieran ser obras de arte mientras que sus

contrapartidas en la vida cotidiana no eran sino recipientes utilitarios sin ninguna aspiración artística. La estética no parecía tener nada que ver con el tema, ya que los dos grupos de cajas, que parecían poseer identidades filosóficas diferenciadas, se asemejaban tanto entre sí que costaba creer que uno revistiera cualidades artísticas que le faltaban al otro. (Danto, 2003, pp. 37-38).

El arte conceptual indicó un giro hacia la filosofía pues mostró que no era necesario que hubiera un objeto visual palpable para conformar una obra de arte. De aquí que se volvió imposible enseñar arte con ejemplos, y que, de atender a las apariencias y a la mímesis, cualquier cosa podía ser arte. Entonces, a partir de estas condiciones, de investigarse qué es el arte, resultaría necesario virar de la experiencia sensible hacia el pensamiento, dar un giro filosófico. En síntesis, la transición del arte moderno al arte contemporáneo, de la tematización de la obra de arte y sus medios de representación a la pregunta filosófica por el arte, aconteció paulatinamente en el marco de un paroxismo de estilos donde los artistas presionaron contra los límites (trazados como definiciones esencialistas del arte) y descubrieron que estos cedían. Una vez que estos cedieron, y que fue evidente que cualquier cosa podía ser una obra de arte, fue posible pensar en el arte filosóficamente (si bien la filosofía ya se encontraba presente en la producción artística en tanto se intentaba definir esencialmente al arte).

Esto no quiere decir que el arte moderno no tuviera vínculo alguno con la filosofía; para Danto la filosofía es introducida en la producción artística durante el modernismo, pero la pregunta filosófica es la errada. Los manifiestos pretendían establecer el arte que defendían como verdadero y único como una verdad filosófica sobre la esencia del arte. Sin embargo, para nuestro autor, la pregunta acerca de qué es esencialmente el arte es una formulación incorrecta de la pregunta filosófica a tener en cuenta. En lugar de preguntarse qué es esencialmente el arte y defender una postura que distinga el arte “real” del “aparente” (como hicieron los manifiestos), habría que preguntarse qué distingue a una obra de arte de aquello que no es una obra de arte cuando no hay diferencias perceptivas interesantes.

Esta es la pregunta filosófica que habita el arte contemporáneo. Danto manifiesta haberse encontrado con ella al contemplar las Brillo Box de Warhol. ¿Cómo lo indiscernible, en este caso las cajas de brillo de los supermercados y la obra de Warhol, pertenece a distintas categorías filosóficas? Para Danto esta semejanza entre realidad y apariencia es característica de las preguntas filosóficas; en Descartes con el sueño y la vigilia, en Heidegger con la vida auténtica y la inauténtica. Con Warhol la pregunta filosófica sobre el arte, o, mejor dicho, la presencia de ella en la creación artística se vuelve evidente.

Más adelante, Danto cita a Newt Gingrich, expresidente de la cámara del senado de Estados Unidos, con quien comparte un sentido de la historia similar:

Para él, 1965 fue un año pivote, aunque pueda ser difícil establecer un año exacto. De acuerdo con él, lo que tuvo lugar en 1965 fue «un esfuerzo calculado de las élites culturales para desacreditar esta civilización y reemplazarla

por una cultura de la irresponsabilidad». No creo que fuera un esfuerzo calculado, ni puedo creer que los artistas y los filósofos hayan hecho una revolución que, por el contrario, explica el arte y la filosofía. Fue un cambio tremendo en la trama de la sociedad, una exigencia de liberación que no ha concluido (...) (Danto, 2014, p. 155).

El fin del modernismo, de todas maneras, no fue repentino ni ocurrió pronta y homogéneamente: en los setenta hubo artistas que no presionaron los límites del arte y que lo pusieron al servicio de metas personales o bien políticas. Dentro de esta década, Danto identifica la aparición de la apropiación de las imágenes como la principal contribución artística; las imágenes apropiadas eran imágenes con significados e identidades ya determinadas a las cuales se les otorgaba una nueva significación e identidad⁷⁸. La apropiación implicó admitir que no podría haber una unidad estilística perceptible entre imágenes de las que se apropia el arte.

El fin de la historia del arte conllevó a la liberación de una carga que ahora se entrega a los filósofos. Desembarazados de la tarea de elaborar o adherirse a una definición que determine qué es el arte y liberados de la carga de la historia, los artistas adquirieron mayor libertad, fueron libres de hacer arte en el sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno.

En conclusión, el advenimiento de la posthistoria del arte, esto es, el fin de la historia del arte o el fin de su última etapa (el modernismo), implica que ya no podemos definir las obras de arte según propiedades visuales, según condiciones sensibles que deberían tener; el arte contemporáneo se caracteriza por la ausencia de imperativos *a priori* respecto de las condiciones sensibles de la obra, pues lo visual, como lo bello, ya no es un factor determinante de la esencia del arte, sino que la pregunta por ella pasa a ser asunto de la filosofía.

El arte después del fin del arte

Ahora bien, volviendo al ensayo sobre el cual Danto reflexiona a lo largo del texto, el “fin del arte” pretendía significar un cierre en el desarrollo histórico del arte, el fin de una era de creatividad en occidente. Cualquier arte que se hiciera luego de este cierre sería arte posthistórico. Danto reconoce el auge del mercado del arte en los ochenta, lo que podría parecer problemático para su tesis (recordemos que su ensayo se publicó en 1984), pero sostiene que la tesis del fin del arte no se encuentra vinculada de ninguna manera a los mercados, por lo cual esta disonancia no resultaría problemática, así como tampoco se podría confirmar la tesis por el declive del mismo mercado una década luego.

⁷⁸ Como ilustración de la tapa de ediciones anteriores, Danto escoge un fotograma modificado de *Vértigo*, la película de Hitchcock de 1958. En la edición utilizada se encuentra en las primeras páginas, antes del sumario. La imagen consiste en una obra de David Reed, llamada #328, insertada en la habitación del hotel que funciona como locación para la película, brindando a la misma autenticidad. Según Danto (2014, p. 19), esto evidencia cuánto se apartaron los pintores contemporáneos de la ortodoxia estética del modernismo que insistió en la pureza del medio.

El auge del mercado del arte en los ochenta fue favorecido por dos condiciones. En primer lugar, por lo que no sucedió: la predicción de Orwell respecto de 1984⁷⁹. En segundo lugar, por lo que sí sucedió: luego de la Segunda Guerra Mundial, se exhibieron tesoros nacionales, particularmente obras de arte, a modo de expresión del fin de las hostilidades. De todas maneras, hacia 1994 era evidente, para nuestro autor, el declive del mismo, que respondía tanto a cuestiones del mercado como a un colapso del mundo artístico.

El fin del arte, sin embargo, no tuvo que ver con los mercados y se produjo dos décadas antes de publicado el artículo titulado con ese nombre (Danto sitúa el fin del arte en los años 60'). Fue invisible para quienes lo vivieron, rasgo común de la percepción histórica, y sus síntomas (como juicio histórico objetivo) fueron, por ejemplo, la aparición del arte pop, el arte conceptual, las obras de Warhol en las galerías, etcétera.

Como consecuencia del fin del arte, se vuelven ilícitas las críticas prominentes en el modernismo ya que no puede haber ninguna forma de arte históricamente prefijada. Lo mismo sucede con los relatos histórico-artísticos típicamente modernistas (propios de los críticos de arte) que se revelan como manifiestos encubiertos. Esto implica que todo aquello que había quedado fuera del linde de la historia del arte, de los meta relatos artísticos modernos, de las definiciones esenciales del arte basadas en lo sensible, cobra legitimidad.

Con ello el autor no niega la existencia de una clase de esencia transhistórica del arte que pueda revelarse a través de la historia, sino que se manifiesta en desacuerdo con identificar la esencia del arte con un estilo en particular. El rol que la crítica del arte puede y debe adoptar en este panorama es el de penetrar las apariencias, los disfraces, para alcanzar la esencia común.

Finalmente, la pregunta filosófica sobre el arte no podría haberse formulado hasta que fue históricamente posible. En este sentido, la filosofía sobre el arte depende de la historia del arte. Una vez que se trajo la pregunta a la conciencia en un momento preciso del desarrollo histórico del arte, se alcanzó un nuevo nivel de conciencia filosófica. Esto implica la responsabilidad de definir filosóficamente el arte y que la definición de arte debe ser compatible con todo tipo de arte. Consecuentemente, no es posible determinar un camino artístico lineal en la historia del arte. No hay estilo o paradigma artístico que tenga más mérito o que sea superior.

El fin del arte significa entonces el ocaso de un relato presente en la historia del arte por siglos. Ha finalizado la historia del arte porque se ha librado de sus conflictos. Esto es, ha resuelto la coexistencia por la no necesidad de la diferencia. En lugar de determinar un estilo como el arte real, se ha librado de la pregunta “errada” y ha dejado la tarea de la definición del arte a los filósofos.

⁷⁹ En 1984 (Orwell, 2022), texto que es publicado por su autor en el año 1949, se plantea una sociedad gobernada por un totalitarismo que todo lo ve y todo lo escucha a través de los aparatos o de la técnica (el llamado Gran Hermano). Dos cosas son constantes en el mundo que construye (y que proyecta) Orwell: la vigilancia de los individuos y el estado de guerra. Tal es así que el propio personaje principal no recuerda una época donde su país no estuviera en guerra y que los asesinatos públicos de criminales culpables de crímenes de guerra son de frecuencia mensual.

Actividades

- Indique puntos en común y diferencias entre el arte moderno y el arte posthistórico según Arthur Danto.
- Realice una búsqueda de obras que se inscriban en la definición que hace el autor de arte moderno y, por otro lado, de obras que puedan identificarse como *posthistóricas*. Señale la ausencia o presencia de qué elementos permiten discernir entre arte moderno y contemporáneo.

Referencias

- Belting, H. (2010). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones Akal.
- Danto, A. (1995). El fin del arte. En *El paseante*, N22, 12–13.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós.
- Danto, A. (2014). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la Estética*. Madrid, Akal.
- Orwell, G. (2022). 1984. Akal.
- Warhol, A. (1964). *Brillo Box*. Galería Nacional de Canadá.
- Warhol, A. (1964). *Kellogg's Corn Flakes Box*. Museum of Modern Art (MoMA).
- Warhol, A. (1962). *Latas de sopa Campbell*. Museum of Modern Art (MoMA).

CAPÍTULO 10

Vattimo. De la ontología débil a la muerte del arte

María de los Milagros Kruk

En el presente capítulo presentaremos la filosofía débil del filósofo italiano Gianni Vattimo (1936-2023), la cual está íntimamente vinculada al arte y a la reflexión estética. Analizaremos para ello su ensayo “Muerte o crepúsculo del arte” que se encuentra en su libro *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1996).

Iniciaremos mencionando los aspectos fundamentales de su filosofía, qué es la ontología débil y el valor de la diferencia. Luego, ya enfocados en su libro *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1996), presentaremos los temas que se desarrollan en él, como el optimismo de Vattimo en torno a la posmodernidad y la emergencia de una era pos-metafísica. Nos centraremos en el ensayo “Muerte o crepúsculo del arte” y acompañaremos la lectura, indicando y desplegando conceptos claves, como así también, reforzaremos algunos argumentos. El objetivo es extraer algunas conclusiones de la estética de Vattimo que ayuden a entender su rol en la filosofía contemporánea.

Generalidades del pensamiento de Vattimo

Gianter시오 Vattimo nació el 4 de enero de 1936 en Turín. Allí estudió filosofía y se graduó bajo la dirección de Pareyson con una tesina sobre Aristóteles. Luego de 1960, iniciando su trabajo como docente y su tarea de investigación, se dedicó al estudio de Nietzsche y luego, de Heidegger. En 1962, gracias a la beca Humboldt, estudia con Gadamer en la Universidad de Heidelberg.

La publicación de su obra se inicia en la década de 1960 con sus estudios sobre Heidegger y en 1967 publica *Poesía y ontología* (1967), donde comienza a elaborar su propuesta de lo que llamaría una ontología débil. Durante 1970 y 1980 continúa sus estudios sobre Heidegger y Nietzsche y en 1983, edita junto a Pier Aldo Rovatti *El pensamiento débil*, donde condensa su pensamiento y se dedica a reflexionar sobre el arte, la religión y la política en la época actual que identifica como posmodernidad.

Dada su formación y las corrientes filosóficas que imperaban en ese momento, Vattimo es heredero de la hermenéutica. Su concepto de debilidad (pensamiento débil y ontología débil), es una forma de contraponer el pensamiento tradicional metafísico al hermenéutico. Si por un lado la metafísica es esa aspiración de conocimiento último y acabado, la hermenéutica, como una forma de pensamiento débil, recupera el carácter histórico y epocal del ser del hombre.

La ontología débil de Vattimo promueve la experiencia de una existencia basada en la diferencia y la emancipación, una experiencia que puede abrirnos a una sociedad cada vez más heterogénea. Fundamento último, verdad como correspondencia, idea de totalidad, sujeto dominador de un objeto, son todas características de una onto-teología metafísica que Vattimo rechaza. Pensamiento débil, hermenéutico u oscilante son sinónimos que definen la filosofía de este pensador italiano de tintes profundamente éticos y políticos, donde el objetivo es eliminar los binarismos y definiciones obturadoras.

Para Vattimo, la disolución de la metafísica trae la posibilidad de una nueva racionalidad, abierta a la diferencia, al diálogo y al consenso, donde el arte ocupa un lugar destacado. También la ética. Ambas cuestiones se funden en la filosofía de Vattimo como terrenos donde la violencia metafísica (imposición, dominación, heteronormatividad) puede remitirse y dar lugar a una sociedad cada vez más tolerante.

¿Hay una estética en la obra de Vattimo? Sí. Entonces, ¿Cómo podríamos definirla? Como pensamiento de la diferencia, de la debilidad y la emancipación. El arte es para Vattimo, el terreno donde lo diferente puede impulsarse y sacudir la existencia del hombre hacia una libertad cada vez mayor. El arte no es ya una actividad al servicio de otras “necesidades del espíritu” (Gadamer, 1990), sino que representa una de esas necesidades. Si los rasgos de la existencia de una época se anuncian y anticipan en la experiencia estética (Vattimo, 1990), entonces podríamos preguntar si habitamos una existencia de la diferencia. Es sin duda esta incógnita, la que motiva y atraviesa el pensamiento estético de Vattimo.

Muerte o crepúsculo del arte

En 1985 Vattimo publica *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, un libro que pondrá a dialogar a Heidegger y a Nietzsche con los discursos del fin de la época moderna y la posmodernidad (Vattimo, 1996). Según el autor, las diversas, dispersas y a veces caóticas teorías y teorizaciones sobre la posmodernidad pueden adquirir cierta “dignidad filosófica” (1996, p. 9) si se las lee y entiende bajo el nihilismo nietzscheano y la crítica heideggeriana a la metafísica tradicional. El filósofo italiano no entiende a aquellas cuestiones como síntomas de la decadencia moderna, sino como síntomas positivos de una oportunidad de nuevas formas de existencia y experiencia.

El pensamiento moderno (al cual Heidegger y Nietzsche critican, con puntos en común pero también con profundas diferencias entre ellos) se identifica con la idea de que la historia del ser humano avanza progresivamente a un estadio superior donde se va accediendo al conocimiento de ciertos fundamentos y orígenes de la propia existencia. Es decir, nos volvemos más autoconscientes, vamos superándonos e iluminándonos.

Tanto Heidegger como Nietzsche son críticos con la filosofía del fundamento. Sin embargo, como ambos notaron, no se trata de oponer a este pensamiento otro superador o verdadero, ya que, de esta manera, se queda atrapado en la lógica del fundamento como verdad última.

La posmodernidad, por su parte, también es crítica de la noción de fundamento. Sin embargo, la mayoría de los autores cayeron en una defensa del relativismo que la filosofía contemporánea le ha reprochado hasta el cansancio a los posmodernos.

Para Vattimo, otro rasgo compartido entre Heidegger, Nietzsche y la posmodernidad es la idea de que el ser no es una estructura estable, sino que es un “evento”, es decir, siempre se es históricamente en ciertas coordenadas espacio-temporales.

El desafío de la posmodernidad o cualquier postura anti-moderna corre el riesgo de caer en su propia trampa. ¿Cómo postular algo nuevo y diferente sin quedar preso de las definiciones modernas de superación, progreso y fundamento?

Vattimo es muy optimista en torno a la posmodernidad y defiende la posibilidad de que esta albergue chances positivas para el ser humano. Sin embargo, esto solo será posible si

[...] se toman seriamente los resultados de la ‘destrucción de la ontología’ llevada a cabo por Heidegger y, primero, por Nietzsche. Mientras el hombre y el ser sean pensados metafísicamente, platónicamente, según estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de ‘fundarse’ (...), al pensamiento no le será posible vivir de manera positiva esa verdadera y propia edad de la posmetafísica que es la posmodernidad. (Vattimo, 1996, p.19)

Este llamado a vivir la diferencia, la alteridad o el extrañamiento como formas de oponerse a lo metafísico, es una constante en la filosofía de Vattimo. Si la metafísica define, delimita y contiene, la posmodernidad debe pluralizar, abrir y confrontar. Es en este punto donde se articula el pensamiento estético y del arte de Vattimo, ya que es a través del arte donde podemos pensar esa forma no-metafísica de existencia. El arte es el terreno de la diferencia y el extrañamiento. Explicaremos esto más adelante.

Dentro del libro se encuentra el ensayo “Muerte o crepúsculo del arte”. Este texto es clave para la estética de Vattimo. A continuación, enunciaremos los ejes principales, para luego, desglosarlos uno a uno.

- El sentido pervertido de algunos conceptos hegelianos vinculados al “fin de”.
- Diferencia entre una superación (*Überwindung*) entendida desde la metafísica tradicional y la remisión o el sobreponerse a algo (*Verwindung*).
- Diferencia entre vanguardias y neovanguardias en relación a la muerte o fin del arte.
- Estetización de la experiencia como aspecto positivo de la posmodernidad.
- Diferentes sentidos del concepto “muerte del arte”.
- Relectura de la definición heideggeriana de la obra de arte como puesta por obra de la verdad en el contexto de la muerte del arte

Muerte del arte como *Verwindung*

Vattimo inicia retomando a Hegel, el filósofo moderno que no solo sentó las bases de la modernidad, sino que en muchos aspectos resultó profético (Vattimo, 1996). Sin embargo, como ya lo hizo notar Adorno, muchas de esas profecías no terminaron tal como Hegel las anunciaba, sino en un sentido pervertido. Es decir, distorsionadas por la propia asimilación que hizo la sociedad capitalista burguesa de ellas.

En este sentido, “¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto?” (Vattimo, 1996, p. 49). La hipótesis hegeliana de la autoconciencia del espíritu se reversiona en la generalización de representaciones que los medios de comunicación hacen circular globalmente. De una manera pervertida (lo que no se equipara necesariamente con un sentido netamente negativo) hemos podido acceder a la autoconciencia.

De un modo similar ocurre, según Vattimo, con el concepto de “muerte de” o “fin de”. En la dialéctica hegeliana, la cual impacta directamente en la noción de progreso de la filosofía moderna, capitalista y burguesa, la idea de superación es clave. Cada instancia dialéctica es superada por la siguiente: a la tesis la supera una antítesis y ambas son superadas por una síntesis. Este es el sentido de superación inscripto en la metafísica, el cual se corresponde al término *Überwindung*.

Sin embargo, Vattimo plantea la posibilidad de salir del círculo vicioso de superación-progreso, donde siempre estamos atados a una instancia superadora “más real o verdadera”, proponiendo el concepto de *Verwindung*. Este término, extraído de la filosofía heideggeriana,⁸⁰ es traducido por Vattimo como remisión o sobreponerse. No es lo mismo superar algo que sobreponerse a algo, por ejemplo, una enfermedad.

La *Verwindung* describe nuestra relación actual con la metafísica: no la hemos superado ni tampoco ha desaparecido de nuestra experiencia. La metafísica y su agotamiento, tal como lo anuncia Nietzsche y describe Heidegger, se conserva en nuestra experiencia como la persistencia de una secuela de una enfermedad. No podemos deshacernos de la herencia metafísica sin más, no es algo reemplazable y superable.

La *Verwindung* podría resumirse en un movimiento no-dialéctico y hermenéutico de conservación-distorsión-vaciamiento. Al vincularnos con la tradición a través de una conservación en términos de remisión o de sobreponernos a ella y descartar la idea de un fundamento, se da un proceso de distorsión que conlleva un vaciamiento o extrañamiento de esa tradición. De alguna manera, se resignifica en nosotros, no por una búsqueda de la verdad o fundamento, sino en un movimiento

⁸⁰ Es Heidegger en su conferencia “Identidad y diferencia”, quien utiliza el término *Verwindung*, cuando analiza la relación entre la técnica y el *Er-eignis*. La *Verwindung* es para el filósofo alemán, la posibilidad que ampara la existencia de llegar a un acontecimiento más originario (Heidegger, 1990, p.87 y s.). Es decir, “sobreponernos” de un estadio al otro, dentro de lo que podemos llamar acontecimientos. Hoy, podemos sobreponernos en lo que Heidegger llama *Er-eignis*, porque hemos podido desprendernos de las determinaciones que impuso la metafísica. Ver: Heidegger, M. (1990), *Identidad y diferencia*. Madrid, España: Anthropos. (Ed. Bilingüe).

hermenéutico de revisión, en términos heideggerianos. Para Vattimo, la *Verwindung* es entender la debilidad (según el pensamiento débil) de un pensamiento sin fundamentos últimos.

Entonces, “el fin de” o “la muerte de” puede analizarse desde la *Verwindung*, donde emerge la versión pervertida positiva de la que habla Vattimo en su ensayo. Pero ¿Qué significa vivir la muerte del arte como una remisión o más bien como una experiencia de conservación-distorsión-vaciamiento? Más adelante explicaremos esto.

Vattimo aclara que la muerte del arte solo puede ser entendida dentro del fenómeno aún mayor que es la muerte de la metafísica, como una nueva instancia del ser (Vattimo, 1996). En este sentido, la muerte del arte no es un concepto o definición cerrada, sino que describe más o menos cierta constelación de sucesos históricos que van desde las vanguardias históricas del siglo XX hasta el advenimiento de la era de los medios masivos de comunicación; lo cual nos invita a pensar cómo vivimos hoy esa experiencia de la muerte del arte. O más aún ¿Vivimos una *Verwindung* de la muerte del arte?

Vanguardias y neovanguardias

El primer síntoma de la muerte del arte fue condensado por las vanguardias históricas⁸¹ cuando los artistas de las primeras décadas del siglo XX rechazaron la institución artística tal como era concebida hasta el momento. Se cuestionó las formas del hacer artístico heredadas del programa estético del kantismo y el idealismo. Si hasta ese momento “arte” era aquello contenido y definido en cierta experiencia específica de producción teórica, observación y recogimiento individual, las vanguardias proponen un quiebre con esos modos y se proponen como “[...] modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de la sociedad y del individuo [...]” (Vattimo, 1996, p. 51). Estas vanguardias se plantearon como una revolución y cuestionaron el rol del arte en la sociedad, alentando un mayor compromiso del arte con esa sociedad. En este aspecto, se dio una muerte del arte tal como era conocido hasta el momento (intento de superación en pos de algo más verdadero y mejor). Pensemos que estas vanguardias inauguraron técnicas y formas de hacer arte que antes eran impensadas, ya que existían límites claros a la labor del artista. Es decir, había formas estandarizadas de hacer arte, eso que se enseñaba en las academias y que se repetía de maestros a alumnos, de generación en generación. Cualquier alteración, era considerada una falta de talento o simplemente, algo que no era arte.

Luego de este período de profunda agitación en el mundo del arte surgieron las segundas vanguardias o las neovanguardias⁸². Como destaca Vattimo este segundo grupo de artísticas

⁸¹ Entendemos aquí por vanguardias históricas a los movimientos artísticos que se sucedieron entre 1900 y 1940, como el fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, entre otros.

⁸² Entendemos aquí por neovanguardias a los movimientos artísticos de la segunda parte del siglo XX (1940-1970), como por ejemplo el expresionismo abstracto norteamericano, arte póvera, arte pop, minimalismo, land art.

conserva el espíritu de las primeras pero ciertamente pervertido. Aún las vanguardias cuestionan las estructuras e instituciones tradicionales (museo, galería, academia) pero lo hacen de forma más limitada pero también más cercana “[...] a la experiencia concreta actual (Vattimo, 1996, p.51). Es decir, mientras que las primeras vanguardias aspiraban a la supresión de la sociedad en una nueva sociedad revolucionaria, estas neovanguardias aspiraban a una estetización general de la experiencia (profundizaremos este concepto en el próximo apartado).

Para Vattimo, esta actitud de las neovanguardias tiene algo profundamente auto-irónico: las obras distorsionan tanto su naturaleza y se mezclan con lo “no-artístico” hasta el punto de que el éxito reside en su propia negación. Expliquemos esto. Las obras de arte han estado atadas a criterios de valoración que no son más que los cánones estéticos y académicos que determinan que es una obra de arte y que no. Si bien las primeras vanguardias cuestionaron esto, aún persistía un criterio de valoración en su condición revolucionaria y de compromiso social. Sin embargo, las neovanguardias reniegan de la propia naturaleza de la obra, la desacraliza y la inunda del mundo cotidiano. Por ejemplo, Andy Warhol usaba de modelos para sus cuadros productos de las góndolas de supermercado, los fotografiaba y los reproducía en un gesto de fotocopiado a través de la serigrafía. Se pasa de la pintura al óleo, tan artesanal y única, a la serigrafía que es una técnica de reproducción serial propia del mundo publicitario más que del artístico. Es Warhol con su arte el que hace confluir esos dos mundos.

¿Pero no hacía el dadaísmo algo similar? Sí, pero mientras que el dadaísmo desplazaba su valoración hacia un arte problematizador de la realidad social, las neovanguardias instauran una *Verwindung* como conservación-distorsión-vaciamiento. Las vanguardias históricas no lograron romper el pensamiento dialéctico de la superación, y su búsqueda estaba signada por ir hacia algo mejor o más real.

Estetización de la experiencia

Para Vattimo un elemento determinante en las neovanguardias viene dado por cómo la técnica y la tecnología impactaron en esa época y en los artistas. El filósofo italiano retoma a Walter Benjamin y su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) para pensar esta cuestión.⁸³ Más aún, toma del filósofo alemán la idea de la “estetización general de la experiencia”, concepto que recorre la filosofía de Vattimo como una de las principales características de la posmodernidad.

La estetización general de la vida va de la mano de la cultura de masas, de los medios de comunicación tecnológicos que producen, reproducen y distribuyen imágenes a lo largo del planeta. No se trata tan solo de una ampliación de las formas artísticas hacia ámbitos no convencionales, sino de que, para Vattimo, en la posmodernidad, la realidad se conforma a partir del

⁸³ En el capítulo 14 de este libro se aborda la filosofía de Walter Benjamin.

entramado de múltiples imágenes e interpretaciones. Tal como él afirma: los medios de comunicación construyen y aglutinan a las masas, fundan creencias, gustos comunes y opiniones (como ámbito de reconocimiento y pertenencia).

Esto, según Vattimo, es una característica positiva de la posmodernidad, porque en definitiva, cuestiona el concepto moderno de “realidad”, como aquella estructura fundamental y objetiva que sostendría la existencia y experiencia de los seres humanos. Si la estetización permite una des-realización⁸⁴, ya no estamos atados a una aspiración trascendente, única e inmutable, sino que pueden construirse y deconstruirse diferentes “objetividades temporarias” a través del consenso, siempre activo, hermenéutico y en revisión.

Vattimo continúa su análisis planteando las diferentes formas de entender la muerte del arte en relación a la estetización. Según él hay dos sentidos:

1. Muerte del arte en sentido fuerte o utópico: las vanguardias históricas con su intención revolucionaria de cambiar la sociedad y la negación de la estética tradicional heredada de los neokantianos y de los neohegelianos.
2. Muerte del arte en sentido débil o real: las neovanguardias y la estetización de la experiencia que vino de la mano de los medios masivos de comunicación y la cultura de masas. Posee dos formas, las cuales se relacionan con la actitud que tomaron los artistas.
 - 2.a. Muerte del arte como silencio: este sentido deriva de la muerte del arte en sentido débil y de cierta actitud de los artistas que respondieron con lo que Vattimo llama silencio o suicidio de la obra. Este silencio es una problematización aún más profunda de la negación de la obra y de las categorías del arte, llegando a negar incluso el placer de lo bello. Para estos artistas (que Vattimo identifica como “arte auténtico” y entendemos hace referencia a los artistas que buscan hacer arte siguiendo ciertos lineamientos tradicionales como la indagación teórica, la labor intelectual e incluso un reconocimiento a la historia del arte, en contraposición al arte de masa, como un arte de consumo inmediato, desinteresado y recreativo) la obra debe negarse a sí misma. Los artistas de las vanguardias históricas también buscaban esto pero su objetivo era una reintegración de la existencia, es decir, la obra de arte tenía un rol en y para la sociedad. En el caso de las neovanguardias, los “artistas auténticos” resisten a la cultura de masa creando obras silenciosas, difíciles de consumir y digerir. Su objetivo no es un arte placentero, sino un arte incómodo.
 - 2.b. Muerte del arte como kitsch: este sentido deriva de la muerte del arte en sentido débil y se vincula con la cultura de masas. Kitsch suele identificarse con una forma despectiva de referirse a cierto consumo popular o de masas. Sin embargo, también es una postura crítica de algunos artistas que recurren al gesto de tomar de la cultura popular objetos

⁸⁴ La des-realización es un darse pervertido: si la metafísica creía que la realidad era fundamentada en una estructura trascendente, en la época pos-metafísica, esa fundamentación se da de forma pervertida en la estetización a través de los medios de comunicación.

que insertan en la “alta cultura”, reclamando la legitimidad de esta acción y el reconocimiento de su obra. El artista, bajo la provocación o la exaltación de lo masivo, denuncia el artificio de los límites que delimitan el campo del arte como alta cultura o bellas artes. Por otro lado, y en un sentido más capitalista, el kitsch es un arte mercantilista a secas que busca masividad y así, rédito económico.

A estos sentidos de muerte del arte, Vattimo aclara que aún existe un circuito institucional del arte en sentido tradicional como museos, galerías, teatro, etc. Sin embargo, esto se da dentro del marco de la muerte del arte como fenómeno general al que este arte más tradicional no queda excluido, sino que de una u otra manera, se encuentra atravesado.

¿Cómo pensar el arte en la muerte del arte? Tierra y mundo

Ya vimos que Vattimo describe los síntomas de la muerte del arte pero también nos alerta de que aún se realizan y circulan obras de arte en términos tradicionales. Se da en la contemporaneidad una *Verwindung* de la experiencia artística donde en la distorsión propia de esta experiencia, habitan diferentes categorías que van desde la belleza, el kitsch, el silencio y la provocación. Dicho de otra manera, la muerte del arte como *Verwindung* se da en el hecho de que no continuamos la herencia estética y sus conceptos pero tampoco los descartamos sin más.

Como ya dijimos, Vattimo es un heideggeriano y su filosofía postula que vivimos una época pos-metafísica donde el proyecto moderno ha fracasado. Y dado que la estética tradicional estaba inscrita en el proyecto general de la metafísica, en la actualidad, el marco conceptual de esa estética se muestra insuficiente para pensar nuestra experiencia.

Vattimo recupera la noción benjaminiana de “percepción distraída” para describir la experiencia estética actual. En la era de la reproducibilidad técnica y consumo de la imagen, las obras pierden su aura y de alguna manera se desacralizan. Anunciar esta pérdida lo que hace es, por un lado, describir una situación actual, pero por otro, condenarla porque aún nos movemos dentro del esquema estético tradicional. Interpretar la percepción distraída como un darse del arte actual y entenderlo no-negativamente, puede abrirnos a una discusión más rica y realista de la experiencia estética actual. En la caída de valores unificadores y la aparición de significaciones diseminadas, Vattimo ve la posibilidad de la emergencia de discursos disidentes, minoritarios y heterogéneos, que nutran la sociedad, visibilizando discursos antes acallados.

Es aquí, para pensar esa experiencia estética actual que se opone a una experiencia homogénea y unívoca. Vattimo recupera la definición heideggeriana de la obra de arte como puesta por obra de la verdad y la analiza en el contexto de la muerte del arte.

La verdad obra en la obra porque esta es exposición de un mundo y producción de la tierra.⁸⁵ Exponer un mundo hace referencia al hecho de que la obra de arte funda y muestra las líneas

⁸⁵ En el capítulo 13 de este libro se aborda esta cuestión y se explica qué significa que la obra sea mundo y tierra en el pensamiento de Martin Heidegger.

que definen un mundo histórico (Vattimo, 1996, p. 58.). La obra expone los rasgos de una sociedad histórica y esta misma se identifica y se reconoce en esa revelación. En la obra de arte nos vemos, vemos nuestro mundo, nuestras circunstancias y tensiones.

Este concepto le va a servir a Vattimo para defender su idea de que la obra genera consenso en un sentido positivo: “Aquello que en términos despectivos se llama función estética como la organización de consenso, se reconoce en la obra y se intensifica la circunstancia de que cada cual pertenece a un mundo histórico.” (Vattimo, 1996, p. 57). Es decir, podemos entender ese consenso desde la estetización general de la experiencia, entendida esta negativamente como la organización y homogeneización del consenso (control), o entender la estetización como esa instancia de reconocimiento de las características de un momento histórico.

La obra nace en y porque se da en un mundo histórico y por eso, siempre pertenece a un grupo, el cual puede verse reflejado en ella. Es un círculo virtuoso heideggeriano donde obra y mundo se dan y se explican el uno al otro, y recorriendo ese círculo analizamos y comprendemos el ser de la obra de arte y de nosotros mismo. No se trata de la obra individual o el genio artístico, sino del hecho general de hacer y consumir obras de arte lo que le interesa a Vattimo y aboga en su teoría de una existencia débil.

Además de exponer un mundo, según la definición de Heidegger, la obra produce la tierra. Como afirma Vattimo, la tierra no hace referencia a la materialidad a secas, si bien Heidegger la relaciona con la *physis*. La tierra como *physis* nos habla del aspecto del ser de la obra que hace que se temporalice, que se haga presencia y como tal, implica un nacimiento, una maduración y también una muerte. La tierra es el aquí y ahora de la obra, con su pasado y su futuro. A su vez, la tierra es una presencia reservada, que por un lado, en su materialidad y temporalidad, permite la emergencia de nuevos mundos (nuevas interpretaciones), pero por otro, tiende a la retirada, al replegarse en su interioridad como resistencia.

Según Vattimo, la tierra es la dimensión en la obra que vincula el mundo (el entramado histórico, conceptual de significaciones y lenguaje) con su “otro” que es la *physis* que pone en movimiento vivificante las estructuras socio-históricas que tienen tendencia a la inmovilidad (Vattimo, 1996, p. 58.).

Entonces, la obra de arte, siendo mundo y tierra, es una manufactura siempre abierta a nuevas posibilidades de sentido porque a través de ella vibran las estructuras socio-históricas y la temporalidad.

Vattimo recupera esta lectura de Heidegger porque le ayuda a mostrar cómo el arte, lejos de ser una esfera separada, trascendente y homogénea de la actividad humana, es en realidad, el reflejo de una existencia temporal, histórica y en permanente cambio. El arte no está atado a reglas manuales o conceptos como belleza y simetría, sino que es el resultado de un consenso en el cual se cristalizan modos y sentidos.

Palabras finales

Hemos recorrido el ensayo de Vattimo “Muerte y crepúsculo del arte” y podemos rescatar algunas consideraciones finales sobre un texto que intentó pensar el arte en la época del fin del arte y de la metafísica, que el autor identifica con la posmodernidad.

- No se trata de la muerte del arte como hecho específico, sino más bien de un ocaso del arte. Para Vattimo que la muerte del arte haya sido anunciada y sostenida por tanto tiempo hace del fenómeno un ocaso más que una muerte, porque siempre queda diferida y nunca se termina de consumir. La contemporaneidad es una época de ocaso.
- Los problemas de pensar la muerte del arte y la estetización de la experiencia resultan de que aún los discursos están atrapados en una estética filosófica metafísica para la cual la obra del arte es una entidad separada y eterna. Es por esto que muchos teóricos ven la época de la reproducibilidad de la obra y la cultura de masas como síntomas de la decadencia, y esto solo conduce a una visión cerrada y limitada, que no permite evaluar en su totalidad el arte actual.
- El ocaso del arte se da en la situación general del fin de la metafísica donde el ser ya no es entendido como “[...] fuerza, evidencia, permanencia, grandiosidad, algo de carácter definitivo y también, probablemente, dominio.” (Vattimo, 1996, p.56), sino que nos enfrentamos a un debilitamiento de esas categorías en pos de significaciones diseminadas y significados morfológicos.
- Es la *Verwindung* y una actitud débil las cuales nos permiten enfrentarnos a los aspectos positivos del ocaso del arte y la metafísica como una época de mayor avance a la libertad y expresión más democrática.

Actividad

Investiguen la obra de los siguientes artistas: Sylvie Fleury; Paul McCarthy; Barbara Kruger; Peter Halley. ¿Cómo creen que viven la muerte del arte, en cuál de las actitudes que describe Vattimo? Argumente su respuesta utilizando conceptos del pensamiento débil de Vattimo.

Referencias

- Gadamer, H-G. (1900). “¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el pasado del arte hasta el antiarte en la actualidad”. En H-G., Gadamer, *La herencia de Europa. Ensayos*. (pp. 65–84) Barcelona: Península.
- Vattimo, G. (1996). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. (A. L. Bixio, Trans.). Gedisa.

CUARTA PARTE

Hermenéutica y Estructuralismo

En esta sección trabajaremos el rechazo a la estética romántica del siglo XIX por parte del estructuralismo francés y la hermenéutica filosófica. Desde dos tradiciones distintas explicaremos la negativa a otorgarle a la intención del autor la clave de comprensión de los textos literarios y las consecuencias que ello tiene en las respectivas concepciones del lenguaje, el sujeto, la verdad y la ciencia. Analizaremos las posiciones de Hans–George Gadamer, y Roland Barthes, como representativos de cada una de ellas.

CAPÍTULO 11

Gadamer y la hermenéutica filosófica

Alejandra Bertucci

En esta parte del libro nos ocuparemos de dos tradiciones que durante la segunda mitad del siglo XX trabajaron el problema de la relación del lenguaje literario con la “Verdad”. La hermenéutica filosófica alemana reelaborada por Gadamer (en el presente capítulo) y la corriente posestructuralista francesa a partir de “la muerte del autor” de Barthes (capítulo 12)

Contextualicemos. La filosofía ilustrada reservó el monopolio de la verdad a la ciencia y a la razón, relegando al arte y a la literatura al ámbito de las emociones. El arte, en general, se percibe como un adorno que embellece la vida humana sin ser fundamental. La reacción romántica, como vimos en el capítulo 3, implicó una inversión de la axiología ilustrada. Ahora, el arte es el medio fundamental de acceso a la verdad. En la jerarquía de las artes, la música, la menos conceptual debido a su a-semanticidad, ocupa la cima.

Al mismo tiempo, el siglo XIX es el siglo del historicismo. El desciframiento de los jeroglíficos egipcios alrededor de 1820 despertó la pasión por el mundo egipcio. El romanticismo se interesa en otras culturas más allá de la grecolatina y en el estudio de sus idiomas. Wilhelm von Humboldt, lingüista y filósofo del lenguaje relacionado con el romanticismo alemán, creía que cada lengua refleja una particular visión del mundo (Weltanschauung). Según Humboldt, el acto de hablar no se reduce a reproducir palabras, sino que es un proceso creativo en el que los hablantes estructuran y construyen la realidad: “Cada lenguaje traza un círculo mágico alrededor del pueblo al que pertenece y de este círculo no hay escapatoria posible, a menos que se salte a otro”⁸⁶.

La filología y la arqueología se consolidan como disciplinas científicas que permiten conocer aspectos del pasado que los siglos anteriores desconocían. Frente al racionalismo ilustrado del siglo XVIII, que afirma que la verdad es universal y atemporal, aparece el relativismo cultural en el historicismo del siglo XIX. A principios del siglo XX, con los vaivenes de la historia, surge una reacción contra el historicismo, percibiendo el relativismo como peligroso y proponiendo refundaciones de la filosofía. Ejemplos de esto son la fenomenología de Husserl y el positivismo lógico de la Escuela de Viena.

Para la segunda mitad del siglo XX, la filosofía se aboca casi por completo al problema del lenguaje. El pragmatismo norteamericano, la filosofía analítica anglosajona, el estructuralismo y posestructuralismo francés, y la hermenéutica alemana tienen cada cual una versión de lo que

⁸⁶ Citado por Cassirer. (Cassirer, 1959, p.15)

es el lenguaje y, en relación con ello, lo que es el lenguaje literario. En este capítulo nos ocuparemos de la hermenéutica gadameriana.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002) publicó a los 60 años *Verdad y método*. Con este texto, popularizó el término "hermenéutica", que hasta entonces era conocido solo por un reducido grupo de especialistas. El título original que Gadamer había concebido era *Las grandes líneas de una hermenéutica filosófica*, pero el editor lo consideró demasiado críptico. Hoy en día, el término "hermenéutica" es de uso común (Grondin, 2008, p.69).

Discípulo de Heidegger, Gadamer se propuso en *Verdad y método* justificar la experiencia de verdad en las ciencias del espíritu. Para ello, reconstruyó la historia de la hermenéutica y presentó su propia interpretación. Aunque se considera heredero del giro ontológico de Heidegger, Gadamer mostró una clara disposición a reanudar el diálogo con las ciencias del espíritu, un enfoque que Heidegger había ignorado. En la primera parte de este capítulo, reconstruiremos la historia de la hermenéutica hasta el célebre giro ontológico de Heidegger, siguiendo las coordenadas explicadas por Gadamer en *Verdad y método*. En la segunda parte, nos centraremos en el texto de Gadamer de 1959, *Sobre el círculo de la comprensión*, donde, en pocas páginas, se presentan los lineamientos generales de su concepción hermenéutica y se comparan con interpretaciones anteriores.

Breve historia de la hermenéutica

Los orígenes

Uno de los supuestos más fuertes de la hermenéutica filosófica es que en el lenguaje de alguna manera habita la tradición histórica y cultural a la que pertenecemos, los múltiples sentidos que las palabras han adquirido en otras épocas permanecen agazapados en la densidad semántica de nuestros vocablos. (Gadamer, 1996, p. 554).

Bajo esa guía partiremos de las raíces históricas del vocablo "hermenéutica", las cuales se remontan a los griegos que usaban *Hermeneúein* en dos sentidos: a) El proceso de elocución: enunciar, decir, afirmar algo y; b) El proceso de interpretación, incluso de traducción. En ambos casos, se trata de un hecho comunicativo en el que es transmitido un significado; la transmisión puede producirse en dos direcciones: 1) Del pensamiento al discurso y 2) Del discurso al pensamiento. En la actualidad el término hermenéutica, es decir, interpretación, se reserva únicamente para el segundo proceso, del discurso al pensamiento, pero el sentido original, hoy olvidado, va a aparecer en el recorrido histórico que estamos trazando

Para los griegos la elocución era ya un proceso de mediación de significados. La traducción del pensamiento en palabras sería el primer tramo de un proceso que se complementaría con la apropiación de un receptor que hace el camino inverso; ir de las palabras al pensamiento. Dicho de otra manera, alguien quiere expresar su pensamiento en un discurso o elocución; frente a ese

discurso, otra persona, quiere entender en su pensamiento qué significa lo que se ha dicho. Tenemos así el círculo: pensamiento-discurso-pensamiento.

En sus orígenes la hermenéutica estaba íntimamente relacionada con la retórica y la retórica era definida como el arte del buen hablar. Como vimos en el capítulo 1, durante siglos la palabra arte significó una destreza que implicaba el conocimiento de reglas; para que el pensamiento que se quería comunicar fuera presentado de manera eficaz había reglas que, si eran seguidas con destreza, aseguraban la claridad, la verdad y la fuerza persuasiva del discurso. De esas reglas se ocupaba la retórica. De igual modo, la hermenéutica será concebida como el arte de la interpretación de textos; colaboraba en la práctica de la interpretación, sobre todo frente a los pasajes ambiguos o chocantes. Tenía una finalidad normativa, dar reglas preceptos y cánones para la interpretación correcta de los textos.

Los textos que demandaban este tipo de trabajo de interpretación eran, sobre todo, los textos bíblicos, los jurídicos y los clásicos griegos y latinos. Es por ello, que el sentido clásico de la hermenéutica se restringe al arte de la interpretación de textos separados en regiones. Las hermenéuticas regionales fueron tradicionalmente: 1) La hermenéutica religiosa o sacra involucra las disputas sobre la correcta interpretación del mensaje bíblico y la autenticidad de los textos canónicos, 2) la hermenéutica jurídica se ocupa de establecer reglas para la interpretación de las leyes y 3) la hermenéutica profana era el dominio de la filología y se ocupa de la interpretación de los textos clásicos griegos y romanos que llegaron hasta nuestros días.

La hermenéutica se consideraba una parte de la retórica, y la retórica integró durante siglos el *curriculum* universitario como una de las siete artes liberales. La relación entre hermenéutica, retórica y *trivium*⁸⁷ será relevante para comprender los próximos pasos en la historia de la hermenéutica, pues ya desde el período de las hermenéuticas regionales la necesidad de la interpretación de textos estuvo asociada a las humanidades.

La hermenéutica romántica alemana

Friedrich Schleiermacher (1768–1834) fue un teólogo, filólogo y filósofo alemán que tradujo la obra de Platón al alemán, hasta el día de hoy es un referente en el campo de los estudios platónicos. El problema de la correcta interpretación de los textos, en su caso de la antigüedad griega y los textos bíblicos, le servirá como modelo para proponer una teoría general de la interpretación que abarque las tres regiones antes mencionadas (jurídica, bíblica y filológica).

La interpretación es el reverso del proceso de comprensión; comprender un texto es reproducir el proceso creativo, es decir, la experiencia mental del autor o autora. Pero ¿cómo podemos acceder a lo que pensó el autor?, Schleiermacher creía que era posible si nos ocupábamos del texto en dos dimensiones: primero, la interpretación gramatical, implicaba estudiar el discurso a

⁸⁷ Ver capítulo 1

partir del análisis minucioso del vocabulario y el estilo; segundo, la interpretación psicológica, analizando el contexto histórico y la biografía del autor llegaremos a un acto empático que nos permite ponernos en contacto con la mente del autor y de ese modo reproducir su experiencia mental. El supuesto de base es que el discurso es la expresión de un alma individual.

La intención del autor o autora es la clave de la comprensión; comprensión que será el resultado del proceso hermenéutico que nos permitió llegar a la intención del autor.⁸⁸ ¿Por qué este proceso es necesario con algunos textos, pero no con otros? Los textos científicos se presentan desde la modernidad como un discurso que no necesita del proceso de interpretación porque están escritos en un lenguaje claro, los textos que requieren del trabajo hermenéutico son aquellos que presentan ambigüedades, oscuridades, múltiples sentidos; como sería el caso de leyes, pasajes de la biblia, poemas, etc.

Wilhelm Dilthey (1833–1911) fue un filósofo e historiador alemán muy influyente en vida, conoció en profundidad la obra de Schleiermacher sobre quien publicó una biografía en 1870; su libro *El origen de la hermenéutica*, de 1900, es considerado el inicio del “siglo de la hermenéutica”, allí traza la historia de la hermenéutica y el lugar de Schleiermacher en ella.

Mientras que para Schleiermacher la hermenéutica era una técnica auxiliar, si bien general, para comprender ciertos textos, con Dilthey la hermenéutica se convertirá en el método de las ciencias del espíritu. Descartes, considerado el fundador de la filosofía moderna, en el marco de la revolución científica relacionará la búsqueda de la verdad con el método. Para Descartes el método científico que se basaba en las cuatro reglas (evidencia, análisis, síntesis y enumeración) debía aplicarse tanto a la física, como a la medicina, la política y la mecánica.

Dilthey no está de acuerdo con Descartes; las ciencias del espíritu (historia, derecho, filología, arte, etc.) deberían tener su propio método, distinto al de las ciencias exactas y naturales (física, biología, geología, etc.). En el siglo XIX la historia, la arqueología y la filología tuvieron un avance sostenido y comienzan a disputar la convicción de que las únicas “ciencias” fueran las exactas y naturales. Dilthey intentará dar una fundamentación objetiva a las ciencias históricas.

Según Dilthey esto es posible gracias al método hermenéutico; para comprender el pasado debemos despojarnos de nuestro presente y revivir, tener la vivencia que estuvo detrás de una cierta manifestación cultural del pasado. Textos, monumentos, obras de arte son cristalizaciones de una manifestación vital. Para poder comprender tenemos que recrear la vivencia (*Erlebnis*) “atrapada” en el artefacto (documento, obra de arte, etc.); obtendremos de esta manera un conocimiento estable del pasado histórico. Si cada nueva época histórica puede recrear la vivencia original, significa que tenemos un conocimiento “objetivo” por ejemplo de la Grecia de Pericles a través de los siglos.

⁸⁸ La mayoría de nuestro sentido común sobre el arte es consecuencia de las ideas del romanticismo, por ello no cuestionamos que el sentido de un texto sea la intención de su autor o autora. Sin embargo, la filosofía, la crítica literaria e incluso la lingüística del siglo XX van a cuestionar que la clave del sentido resida en las mentes individuales de las personas.

Así, el método de las ciencias históricas será distinto que el método de las ciencias naturales. Dilthey tomará la distinción del historiador alemán Johan Gustav Droysen (1808-1884) entre explicación y comprensión. La explicación se utiliza paradigmáticamente en las ciencias naturales. Para poder explicar debemos tener hechos observables, hipótesis verificables empíricamente, leyes generales que dan cuenta de estos hechos, teorías que abarcan las leyes generales dispersas en una totalidad sistemática y una subordinación de las generalizaciones empíricas a los procedimientos hipotéticos deductivos. Si eso se logra, hemos explicado cómo sucedió un hecho, nos hemos apropiado de la ley causal y podemos predecir lo que va a suceder, lo que da cuenta del control sobre la naturaleza que poseen las ciencias naturales.

En cambio, la comprensión es la metodología que caracteriza a las ciencias del espíritu. Para comprender hay que interpretar a otros sujetos, otras mentes, mediante los signos que han dejado (escritos, monumentos, obras de arte, etc.). La comprensión responde a la pregunta ¿por qué?, es decir pregunta por el sentido de aquello que estamos interpretando. Tanto la explicación como la comprensión representan un preciso e irreducible modo de inteligibilidad, cada uno llega a la verdad por métodos distintos porque corresponden a dos esferas de la realidad distintas: “La dicotomía entre la comprensión y la explicación en la hermenéutica del romanticismo es tanto epistemológica como ontológica. Opone dos metodologías y dos esferas de la realidad, la naturaleza y la mente.” (Ricoeur, 1995, p. 85).

En el capítulo 3 hablamos del movimiento romántico alemán y de cómo se enfrentó a la hegemonía que la Ilustración otorgó a las ciencias naturales y exactas. Sin embargo, no todos los románticos eran irracionalistas como Schopenhauer y Nietzsche; Dilthey concede que el método de la explicación es el correcto para conocer la naturaleza, pero el conocimiento de la historia (ciencia del espíritu) reclama un método diferente: la comprensión hermenéutica; quiere hacer para la historia lo que Kant hizo para la física newtoniana, darle una fundamentación filosófica a la verdad de su método realizando una crítica de la razón histórica.

La hermenéutica en el siglo XX

Recapitulando podemos decir que si la hermenéutica en el siglo XVIII era el arte de la interpretación de los textos (Schleiermacher) y en el Siglo XIX una metodología de las ciencias del espíritu (Dilthey), en el siglo XX se convierte en un término de moda, al punto que Vattimo (1936–2023) la denomina la *Koiné*⁸⁹ de nuestro tiempo. Vattimo adjudica esa popularidad a la publicación en 1960 de *Verdad y método*, sin embargo, pronto dejó de designar solo la tradición que

⁸⁹ Koiné fue nombre que se le dio al griego de la época alejandrina. Irene Vallejo en su libro *El infinito en un junco* lo caracteriza así “La lengua griega se estaba convirtiendo en la nueva lengua franca. No era, claro, el idioma de Eurípides y Platón, sino una versión asequible que llamaban koiné, algo parecido a ese inglés renqueante con el que nos entendemos en los hoteles y aeropuertos en vacaciones. Los reyes macedonios habían decidido imponer el griego en todo el imperio, como símbolo de dominio político y supremacía cultural, dejando al prójimo el esfuerzo de aprenderlo si querían hacerse entender” (Vallejo, 2020, p. 51).

llevaría hasta Gadamer. A finales de la década de los 80 se consideraban hermeneutas a figuras tan disimiles como Gadamer, Ricoeur, Habermas, Apel, Eco, Derrida y Foucault. La hermenéutica es vista como la nueva Koiné porque es el lenguaje común de la filosofía y la cultura “continental”, como en la década del 70 lo fue el estructuralismo y en las décadas del 50 y 60 el marxismo. La hermenéutica en ese sentido amplio fue una reacción historicista al a-historicismo estructuralista (Vattimo, 1992, p. 55-71). En los filósofos neo-nietzscheanos, la hermenéutica implicaba, además, siguiendo al Nietzsche de “No hay hechos, sino solo interpretaciones”, una visión escéptica y relativista en torno a la noción de verdad.

Verdad y método comparte el historicismo, pero está en las antípodas del nihilismo, por ejemplo, del propio Vattimo. La hermenéutica para Gadamer es una doctrina de la verdad en el dominio de la interpretación que le disputa el dominio de la verdad a la ciencia y a la filosofía moderna que la fundamentó.

La verdad a partir de la modernidad es entendida como universal, necesaria y ahistórica; el sujeto que debe apropiarse de esa verdad es un sujeto sin cuerpo, sin género, sin cultura; es decir, un sujeto universal anónimo cabalmente representado en el sujeto trascendental kantiano. La nueva concepción de la verdad que aparece ligada a la hermenéutica será la de una búsqueda de la comprensión de la vida misma. El modelo de cientificidad de los siglos anteriores se concibe como una abstracción que olvida su inserción en un mundo práctico, vital e histórico. El principal representante de esta corriente es Martín Heidegger.⁹⁰

El punto de partida decisivo implicado en la aproximación de Heidegger a la comprensión expresada por sí misma es el descubrimiento de que la comprensión es un modo de ser, más que un modo de conocimiento; en consecuencia, el misterio de la comprensión es un problema ontológico y no epistemológico. Para Heidegger, la actividad de la comprensión es un modo de ser, en cuanto esencia de la existencia (Bauman, 2002, p.143).

Al identificar la filosofía con la hermenéutica y a esta con la existencia humana, Heidegger se pronuncia contra la interpretación metodológica de Dilthey. Es absurdo intentar alcanzar un conocimiento objetivo de la historia, Dilthey creía posible desprender al intérprete de sus históricas limitaciones existenciales para poder comprender.

En sus textos de 1923 Heidegger ya habla de una hermenéutica de la facticidad, por este término entiende la existencia concreta e individual del ser humano, que no es primariamente un objeto de conocimiento sino una aventura a la que hemos sido arrojados (no pedimos nacer) y a la que podemos prestar atención o no (podemos vivir vidas auténticas o inauténticas).

En *Ser y tiempo* de 1927 habla de una hermenéutica de la existencia, la interpretación no será para Heidegger un método o una actividad sino la manera de ser fundamental del existente hu-

⁹⁰ En la próxima sección dedicamos un capítulo (Cap. 13) al análisis de un texto del pensador alemán en el que ofrece un enfoque fenomenológico-hermenéutico.

mano. Comprender e interpretar no son cosas que podamos hacer o dejar de hacer voluntariamente, son algo que hacemos siempre. Incluso la percepción sensorial esta teñida de interpretación. Según la visión científicista del conocimiento, la percepción sensorial nos provee los datos brutos sobre los que se construye luego la interpretación, de ese modo tendríamos colores, sonidos y formas (datos brutos) que luego de un acto interpretativo son entendidos como manzana, mesa, bocina. La hermenéutica, por el contrario, sostiene que la percepción ya implica actos interpretativos, es decir siempre percibimos “sentidos”.

Para Heidegger, la comprensión no es principalmente una cuestión epistemológica. Si es un saber, es sobre todo un “saber hacer”, en el sentido de un poder, de una “capacidad”, que es la de la existencia misma cuando busca orientarse en un mundo que nunca le será totalmente familiar. (Grondin, 2024, p.9)

Así como la hermenéutica anterior era el esfuerzo de comprender textos oscuros que no hacían sentido, Heidegger lo proyecta a la propia vida humana. La comprensión para Heidegger es un proyecto de inteligibilidad. Esta inteligibilidad no es creada de cero por una subjetividad soberana. Para Heidegger, el *Dasein* se encuentra ya en un mundo familiar, interpretado, enredado en proyectos de sentido que implican pre-comprensiones.

El círculo hermenéutico pone en evidencia que nuestra comprensión siempre está influenciada por nuestros presupuestos, nuestra historia y nuestra relación con el objeto de estudio. En otras palabras, no nos acercamos a algo como un observador completamente neutral, sino que traemos nuestros “prejuicios” al proceso de interpretación. Este círculo no es vicioso, si bien es cierto que no se puede romper, debemos entrar en él de manera consciente, reconociendo y cuestionando nuestras pre-comprensiones, por lo menos aquellas que pueden ser tematizadas, para que el *Dasein*, entendido como proyecto pueda realizar sus propias posibilidades de comprensión.

El cumplimiento de las condiciones fundamentales de un posible interpretar radica, antes bien, en no empezar por desconocer las condiciones esenciales para llevarlo a cabo. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo (Heidegger, 1993, p.171).

El giro ontológico de la hermenéutica que realiza Heidegger (Gadamer, 1996, p. 367) implicó una ruptura con la tradición hermenéutica de los siglos anteriores. El desarrollo de la filosofía de Heidegger lo irá alejando cada vez más de discusiones de tipo metodológico para identificar el trabajo de la filosofía con el pensamiento y verá al pensamiento más cerca de la poesía que de la ciencia.

Segunda parte: el círculo hermenéutico según Gadamer

En un texto de 1959 “Sobre el círculo de la comprensión” (Gadamer, 1994, pp. 63-70), tenemos una breve historia de la hermenéutica a partir del análisis del círculo hermenéutico. El mismo tópico es tratado en la sección 9 de *Verdad y método I* “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico” (Gadamer, 1996, pp. 331-377).

La regla hermenéutica de que el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo, procede de la retórica antigua y ha pasado, a través de la hermenéutica moderna, del arte de hablar al arte de comprender. En ambos casos nos encontramos con una relación circular. La anticipación del sentido, que involucra el todo, se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo (Gadamer, 1994, p. 63).

Cuando aprendemos otro idioma, lo primero que nos dicen es que no debemos traducir cada vocablo por separado, debemos aprender a usar la frase, en un momento posterior podremos comprender las distintas partes de la frase en su significado lingüístico. Este proceso está ya regido por una expectativa de sentido que deriva del contexto. A veces esa expectativa se confirma y a veces no, si esto último sucede debemos rectificarla. En las primeras lecciones nos enseñan a saludar, luego a hablar de los miembros de nuestra familia, animales y colores y así avanzamos hasta poder sostener un diálogo sobre tareas de la vida cotidiana. El movimiento de la comprensión va del todo a la parte y de nuevo al todo, en círculos concéntricos cada vez más amplios. Esto se evidencia con más claridad cuando pasamos de la conversación al texto escrito.

La hermenéutica como arte de la interpretación estaba abocada a la comprensión de los textos fundamentales de nuestra tradición histórica. Schleiermacher distinguió este círculo hermenéutico de la parte y el todo en su vertiente objetiva y subjetiva. Del lado de la objetividad, así como la palabra pertenece al conjunto de la frase, cada texto pertenece al conjunto de la obra de un autor y la obra al conjunto del género literario o de la literatura correspondiente. Pero al mismo tiempo, el texto pertenece al conjunto de la vida anímica de su autor como manifestación de un momento creativo, lado subjetivo.

El error de Schleiermacher, según Gadamer, fue creer que comprender un texto significaba transportarnos a la esfera anímica del autor; en el mejor de los casos, nos “trasladamos” a la realidad de su pensamiento. No habría una comunión misteriosa entre almas, sino algo mucho más simple, que es hacer valer la objetividad de aquello que dice el otro. Si queremos comprender, trataremos de reforzar los argumentos del otro. Incluso en una conversación cara a cara nos movemos en una dimensión de sentido que nos resulta familiar y no implica el acceso al alma del otro. La comprensión es posible porque hay una participación en un significado común.

La tarea de la hermenéutica comienza cuando la participación en un significado común o familiar se ve afectada por el sinsentido o la extrañeza. Como el objetivo de todo entendimiento y de toda comprensión es el acuerdo en la cosa dicha, la hermenéutica tiene siempre la misión

de crear un acuerdo que no existía o era incorrecto. De esta manera, la hermenéutica está regida por una búsqueda de verdad y objetividad, pero no como la entendieron Schleiermacher y sus seguidores. Según esta perspectiva, influenciada por el modelo metódico de las ciencias naturales, el círculo hermenéutico comenzaba con una oscilación del todo a la parte que se detenía cuando comprendíamos el texto mismo en la plenitud de su sentido. La teoría de la comprensión culminaba, de este modo, en un acto adivinatorio que daba acceso directo a la intención del autor y, a partir de ahí, disolvía todo lo extraño y chocante del texto. Accedíamos objetivamente a lo que el texto decía y el círculo se cerraba.

No se puede otorgar a un poeta ningún privilegio en la explicación de sus versos, como tampoco a un estadista en la explicación histórica de los acontecimientos que participó. (...) Por eso el arte y la historia pierden su propio ser si se interpretan desde la subjetividad de la conciencia. Pertenece a ese universo hermenéutico que se caracteriza por la acción y la realidad del lenguaje que trasciende la conciencia individual (Gadamer, 1994, pp. 79-80).

Gadamer considera que la estructura circular de la comprensión adquiere con el análisis existencial de Heidegger su verdadero significado a partir de la convicción de que este círculo tiene un sentido ontológicamente positivo. No hay que superarlo para acceder “al sentido”. Heidegger describe cómo toda interpretación comienza con pre-conceptos que son sustituidos por conceptos más adecuados si las opiniones previas no se acreditan en “las cosas mismas”⁹¹. No hay aquí otra «Objetividad» que la de la elaboración de la opinión previa para contrastarla. Al interpretar un texto no le imponemos nuestra pre-comprensión sino más bien la ponemos a prueba. Un proyecto de comprensión debe poner a prueba el origen y la validez del prejuicio en que está instalado.

El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo. Por eso una conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteridad del texto. Pero tal receptividad no supone la «neutralidad» ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. Es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la propia opinión (Gadamer, 1994, p. 66).

⁹¹ “Volver a las cosas mismas” fue el lema de la fenomenología husserliana. Debemos volver porque las cosas mismas están encubiertas por nuestras pre-comprensiones, entre ellas las de su propia existencia. Ver Bertucci (2013) “Husserl y la fenomenología” Disponible <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/150191>. Gadamer considera que debemos superar el planteamiento epistemológico de la investigación fenomenológica en la sección 8 de *Verdad y método I* (Gadamer, 1996, pp. 305-330)

Este proceso no termina nunca. Si para la hermenéutica romántica la distancia temporal era un problema, en tanto el tiempo era un abismo que había que saltar, la hermenéutica heideggeriana nos revela que es la temporalidad la base del acontecer en el que radica la comprensión actual. Por eso la distancia temporal no es algo que deba superarse. Se trata en realidad de reconocer el paso del tiempo como una posibilidad positiva y productiva de la comprensión.

El modelo que tiene en mente Gadamer es el de la traducción. Comentamos antes que Schleiermacher tradujo al alemán los diálogos de Platón, si se pudiera saltar la distancia histórica esa traducción sería la definitiva y, sin embargo, pasados unos años, el consenso de los especialistas establece que es necesaria una nueva traducción al alemán para decir en el lenguaje del presente la cosa del texto. Esto sucede con todos los textos clásicos. Gadamer entiende que un clásico es un texto que nos interpela, que todavía nos dice algo que queremos entender, por eso necesitamos traducirlo una y otra vez.⁹² Este trabajo interminable no es un defecto, la distancia temporal es productiva, permite la revisión de los prejuicios que las lecturas anteriores no podían explicitar, cada nueva traducción de Platón implica un conocimiento mayor.

¿Por qué seguimos leyendo y traduciendo a los clásicos? Para explicar esto Gadamer propone incorporar a la tarea hermenéutica un nuevo presupuesto que denomina «anticipo de la compleción» o «anticipación de la perfección». Este pre-judicio, que preside toda comprensión, significa que “solo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido” (Gadamer, 1996, p. 363) por eso cuando leemos un texto con el afán de entenderlo intentamos salvar las inconsistencias, hacemos una lectura “caritativa”, frente a partes incomprensibles intentamos subsanarlas, por ejemplo, dudando de la transmisión o frente a una ambigüedad elegimos la versión más consecuente.

Otra vez, ¿por qué nos tomamos ese trabajo? Gadamer cree que lo hacemos porque partimos del pre-judicio de que hay una verdad real, plena, completa, unitaria en esos textos que demandan nuestra atención y está en nosotros responder o no a esa demanda. Por eso, el modelo de comprensión gadameriano es el diálogo. Para poder dialogar tenemos que estar dispuestos a dejarnos convencer. Partir nuevamente del presupuesto que “el otro”, en este caso el texto, puede tener la razón y nosotros estar en el error. Algo muy parecido dice Borges en “Sobre los clásicos”: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.” (Borges, 2005, p. 161).

Recapitemos. Para comprender un texto, primero, debo presuponer una unidad de sentido inmanente que orienta al lector y, segundo, que la comprensión del intérprete está guiada constantemente por expectativas trascendentes que derivan de la relación con la verdad del contenido. Nosotros comprendemos los textos transmitidos partiendo de unas expectativas de sentido

⁹² Nada asegura a un clásico su continuidad, cuando dejan de llamar nuestra atención tienden a ser olvidados. Lo que hace a un texto clásico es la pervivencia de su llamada, dice algo que todavía nos interpela. “El concepto de lo clásico designa hoy una fase temporal del desarrollo histórico, no un valor supra histórico” (Gadamer, 1996, p.355). Borges dice algo parecido: “La gloria de un poeta depende; en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (Borges, 2005, p.160).

que nacen de nuestras propias circunstancias. Solo el fracaso de dar por verdadero lo dicho lleva al intento de «comprender» el texto psicológica o históricamente como opinión de otro.

De este modo, el prejuicio de la anticipación de la perfección no implica únicamente que un texto debe expresar su opinión plenamente, sino también que lo que dice es la verdad completa. Aquí, Gadamer no entiende verdad como la entendió la ciencia moderna; la hermenéutica se ocupa de otro tipo de verdad no metódica que se parece más a una participación en el acontecimiento de sentido que al conocimiento de un objeto aprehendido en sus rasgos cuantitativos.

La primera de todas las condiciones hermenéuticas es la comprensión real. La mayoría de las veces nos entendemos porque pertenecemos a una comunidad y a una tradición que determina lo que resulta viable como sentido común y, con ello, el prejuicio se valida. Esto es posible por la pertenencia a un momento de la tradición, en virtud de la comunidad de unos prejuicios fundamentales y subyacentes que son transmitidos por el lenguaje que habitamos.

El hecho de pertenecer a una tradición, en nuestro caso a la tradición occidental, genera un sentido común de pertenencia y de familiaridad. Por ejemplo, podemos comprender el teísmo, el ateísmo e incluso el agnosticismo, pero el politeísmo se nos presenta con una extrañeza radical que no sería percibida como tal en otras tradiciones como la hindú.

La hermenéutica debe partir de este principio: el que intenta comprender está ligado a la cosa transmitida y mantiene o adquiere un nexo con la tradición de la cual habla el texto transmitido. La conciencia hermenéutica sabe que la tradición no se mantiene estática, se transforma como el lenguaje. Esto genera una relación de familiaridad y extrañeza; la familiaridad es la pertenencia a una tradición y, por lo tanto, a un sentido común, mientras que la extrañeza es la distancia temporal.

Solo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica, la de distinguir los prejuicios *verdaderos* bajo los cuales *comprendemos*, de los prejuicios *falsos* que producen los *malentendidos*. En este sentido, una conciencia formada hermenéuticamente tendrá que ser hasta cierto punto también conciencia histórica, y hacer conscientes los propios prejuicios que le guían en la comprensión con el fin de que la tradición se destaque a su vez como opinión distinta y acceda así a su derecho (Gadamer, 1996, p.369).

No comprender esto fue el error del historicismo ingenuo, olvidar su propia historicidad por la confianza en la metodología de su procedimiento. Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad.

El verdadero lugar de la hermenéutica está entre la familiaridad y la extrañeza, entre la pertenencia a una tradición y la distancia crítica, en esa interacción se desenvuelve el proceso de comprensión. Por ello la decantación del auténtico sentido de un texto o de una obra de arte es a su vez un proceso interminable. La distancia temporal que permite esa decantación se halla en

un constante movimiento y ampliación, y éste es el lado productivo que ella posee para la comprensión. Esa distancia permite eliminar los prejuicios que son de naturaleza específica y hace emerger aquellos otros que posibilitan una verdadera comprensión.

La conciencia del trabajo productivo de la distancia temporal es lo que Gadamer llama historia efectual (*Wirkungsgeschichte*)⁹³. Comprender es un fenómeno referido a la historia efectual que abarca no solo al objeto comprendido sino a la historia de la propia investigación.

Aquí la historia muestra los mismos rasgos que el arte. Como en este último, el objeto no se escoge casualmente, sino que una tradición nos lo transmite con autoridad, de forma que en la historia no somos libres frente al pasado, sino que este nos condiciona y nos orienta en el momento mismo en el que lo tematizamos científicamente. Y, por otra parte, tanto en el arte como en la historia, el objeto resulta activamente modificado por nuestro conocer, determinado texto o determinado acontecimiento histórico acrecientan su propio significado por obra de la tradición exegética que se ejerce sobre ellos (Ferraris, 2000, p. 243).

Hasta acá llega la exposición de Gadamer en “Sobre el círculo de la comprensión”, a partir de ahora estamos leyendo la sección 9 de *Verdad y Método I* y “La naturaleza de la cosa y el lenguaje de las cosas”, capítulo 6 de *Verdad y método II*.⁹⁴

La propia investigación histórica debe hacerse consciente de que estamos siempre bajo los efectos de la historia efectual. Esto significa, en primer lugar, ser consciente de la situación hermenéutica. Si estamos situados en un lugar, esto determina y limita lo que podemos ver. Aquí aparece la noción de horizonte. “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 1996, p. 372). Cuando lo usamos aplicado a la conciencia pensante, hablamos de estrechez de horizontes, de ampliar horizontes, de la apertura de nuevos horizontes. La persona que no tiene horizonte valora lo que tiene más cerca, mientras que la que tiene horizontes puede ver más allá de lo cercano. ¿Qué significa esto en términos históricos? Comprender el pasado para Gadamer no es salirse del horizonte del propio presente y de sus prejuicios para situarse en el horizonte del pasado, sino más bien traducir el pasado en el lenguaje del presente, donde se fusionan ambos horizontes. Las ciencias del espíritu no deben perseguir un ideal metódico de objetivación como el que pretendía Dilthey, sino más bien un comprender ligado al modelo de la integración. La integración entendida como una “fusión de horizontes” es más una experiencia que un conocimiento, una experiencia que transforma al mismo tiempo al sujeto cognoscente y al objeto conocido.

⁹³ Gadamer llama a esta orientación que las interpretaciones pasadas dan a las interpretaciones actuales *Wirkungsgeschichte*, expresión de difícil traducción que en español es traducida como ‘conciencia de estar afectados por la historia’, ‘conciencia de efectos’ o ‘historia efectual’.

⁹⁴ Texto de 1960. (Gadamer, 1994, pp.71-93).

El proceso de comprensión por el cual se fusionan el horizonte del texto y el horizonte del intérprete parte del supuesto de que la traducción es posible, no solo con respecto a los textos de nuestra propia tradición lingüística sino también con textos de otras lenguas. Recordarán que Humboldt creía que era imposible romper el círculo mágico del lenguaje de un pueblo; la única alternativa era aprender otro idioma para saltar a otra cosmovisión (*Weltanschauung*). Gadamer no está de acuerdo; cree que con Herder y Humboldt arranca una visión idealista del lenguaje que separa el lenguaje como forma de lo dicho y transmitido en él como contenido, que se prolonga hasta concepciones del lenguaje del siglo XX (Gadamer, 1994, p. 77).

Para Gadamer comprender es traducir un significado o ser capaz de traducirlo, es decir realizar actualizaciones lingüísticas del sentido y esto es posible porque el lenguaje no es un instrumento. Debemos distinguir idioma de lingüisticidad (*Sprachlichkeit*). Los animales no tienen idioma, pero habitan entre el sentido de las cosas y se comunican entre sí porque el mundo, las cosas del mundo tienen sentido, esta lingüisticidad previa es la que es llevada al lenguaje entendido como idioma. El lenguaje nos hace conocer el ser de las cosas porque es la articulación del ser mismo de las cosas. No es un instrumento del que disponemos. Es más bien el elemento universal en el que están inmersos el ser y la comprensión.

El consenso sobre las cosas que tiene lugar en el lenguaje no supone como tal una preeminencia de las cosas ni una preeminencia del espíritu humano que utiliza el consenso lingüístico. Lo realmente prioritario es la correspondencia que encuentra su concreción en la experiencia lingüística del mundo (Gadamer, 1994, p.78).

A modo de conclusión

Cuando Descartes inaugura la modernidad filosófica, divide el mundo en dos regiones ontológicas. En un movimiento paradójico, al mismo tiempo que intenta validar el conocimiento objetivo de la física moderna, postula que la primera verdad es la indubitabilidad de mi ser conciencia. El problema del solipsismo, el estar atrapados en nuestra mente, será a partir de ese momento el gran desafío de las filosofías de corte cartesiano, cuando ya no se puede apelar sin más a los presupuestos metafísicos con los que Descartes salva el problema: la existencia de dios, del alma y de las ideas innatas. Este cisma ontológico que divide la realidad en dos esferas: alma y cuerpo, nos obliga a elegir entre el objetivismo y el idealismo. Pero esos presupuestos que subyacen al horizonte de comprensión de ese momento histórico pudieron ser puestos en evidencia como prejuicios a partir de la distancia histórica.

El siglo XX, desde distintas corrientes, cuestionará lo que aquí llamaremos la “teoría representacional del conocimiento”, en tanto hay un sujeto que es pura voluntad, conciencia pensante y un objeto material que se le enfrenta. Conocer será hacer corresponder las representaciones que hay en mi mente, entendidas como “imágenes mentales”, con el ser de las cosas. Heidegger

llama a esto "La época de la imagen del mundo" (Heidegger, 1997, pp. 75-109). A partir de entonces, la filosofía occidental oscila entre el idealismo, donde solo existe la voluntad consciente, y el objetivismo, donde solo hay cosas materiales.

Gadamer cree que la filosofía clásica y medieval, que no estaban atrapadas en esa dicotomía, estaban más cerca del ser de las cosas, del lenguaje y de la comprensión de la vida humana. Cuando habitamos el mundo, la existencia de las cosas y la capacidad del lenguaje de comunicarnos no se cuestionan porque prácticamente revelan su idoneidad y verdad. Esta familiaridad en la participación del mundo común se rompe cuando objetivamos el conocimiento. Las objetivaciones de la ciencia moderna son abstracciones instrumentales que olvidan su carácter de abstracciones. Sin duda, este tipo de conocimiento es eficiente, en el sentido de una productividad instrumental que encuentra su validación en el control creciente de la naturaleza.

Cuando la modernidad cartesiana identifica la verdad con el método y establece el prejuicio sobre los prejuicios, el sujeto cognoscente debe ser anónimo, abstracto y universal. Deja de lado un conjunto de experiencias que escapan a la abstracción metódica porque implican la participación activa del intérprete, una integración con lo interpretado que está muy lejos de un sujeto universal abstracto. Experiencias como el arte, la literatura y la religión transforman a la persona que las atraviesa. Los libros que hemos leído, las obras de arte que hemos admirado, la música que nos gusta, "forman" nuestra sensibilidad y personalidad. Si las ciencias del espíritu quieren dar cuenta de estas experiencias, deberán abandonar el modelo metódico para volver a habitar el mundo y comprender que nuestra pertenencia al lenguaje y la tradición nos revelan el ser de las cosas, porque el ser de las cosas es una unión de alma y cuerpo.

Actividades

- Hemos dejado de lado en la exposición de la hermenéutica gadameriana la relación con la fenomenología. Para subsanarlo recomendamos la lectura de Grondin, J. (2024). El giro fenomenológico de la hermenéutica según Heidegger, Gadamer y Ricoeur. *Revista De Filosofía (La Plata)*, 54(2), e108. <https://doi.org/10.24215/29533392e108>
- Leer la obra de teatro *Antígona furiosa* de la dramaturga argentina Griselda Gambaro estrenada en 1986 (Gambaro, 1992). Aquí podemos ver la fusión de horizontes en un caso concreto. Gambaro traduce el pasado en el lenguaje del presente, readaptando la tragedia de Sófocles a partir de nuestra experiencia histórica en el período de la desaparición de personas durante la última dictadura cívico militar argentina.
- Analizar las coincidencias y las divergencias entre la definición de clásico aquí expuesta con la de Jorge Luis Borges en "Los clásicos" *Otras inquisiciones* (1952).

Referencias

- Bauman, Z. (2002). *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Nueva visión.
- Borges, J.L. (2005). *Obras completas. Tomo 2 (1952–1972)*. Emecé.
- Cassirer, E. (1959). *Mito y lenguaje*. Galatea.
- Ferraris, M. (2000) *Historia de la hermenéutica*. Akal.
- Gadamer, H–G. (1994). *Verdad y método II*. Sígueme.
- Gadamer, H–G. (1996). *Verdad y método I*. Sígueme.
- Gambaro, G. (1992). *Teatro*. De la Flor.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder. Edición de Kindle.
- Heidegger, M. (1996). *El ser y el tiempo*. FCE.
- Heidegger, M. (1997). *Caminos de bosque*. Alianza.
- Vallejo, I. (2020). *El infinito en un junco*. Siruela
- Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Paidós.

CAPÍTULO 12

Barthes y la muerte del autor

Alejandra Bertucci

Hoy en día, la figura de Roland Barthes (1915-1980) se ha reducido prácticamente a un eslogan: “la muerte del autor”. Sin embargo, la influencia de Barthes dentro del movimiento estructuralista francés fue muy significativa, tanto dentro como fuera de Francia. De hecho, cuando la hegemonía del estructuralismo entró en crisis durante las revueltas de mayo del 68, uno de los grafitis más famosos fue: “Barthes dice: las estructuras no descienden a la calle. Nosotros decimos: Barthes tampoco”, identificando a Barthes con todo el movimiento estructuralista (Dosse, 2004b, pp. 136-37).

“La muerte del autor” fue publicada en 1968. Aunque el texto es breve, con solo siete párrafos, su densidad intertextual es notable, con varios diálogos en curso y distintas temporalidades. Hay un debate con Sartre en torno a la valoración de la literatura modernista, que implica el choque de dos generaciones y dos maneras de entender la filosofía, el lenguaje, el sujeto y la verdad. Además, hay una revalorización de los resultados del paradigma estructuralista en boga durante las décadas de los 50 y 60, que brindó las categorías para explicitar lo que la literatura moderna ya había intuido. Por último, este texto significó un viraje en el desarrollo de la propia filosofía de Barthes hacia el posestructuralismo, reemplazando el ideal de estructura cerrada en favor de procesos de estructuración siempre abiertos, con la introducción de la categoría de intertextualidad que Barthes toma de Julia Kristeva (n.1941).

Organizaremos la exposición en dos partes. En la primera parte, presentaremos los lineamientos generales de lo que llamaremos el modelo estructural. Luego, intentaremos ubicar la figura de Barthes dentro del movimiento estructuralista francés para finalmente explicar las consecuencias filosóficas, políticas e incluso metafísicas que connotaba en Francia durante ese período, si uno estaba a favor o en contra de la vanguardia literaria. En la segunda parte, nos concentraremos directamente en el ensayo “La muerte del autor”.

Primera parte. Contextualizaciones

La lingüística y el modelo estructural

En el capítulo anterior, abordamos los avances en las ciencias históricas del siglo XIX, centrados en el estudio de idiomas y culturas no europeas. Ferdinand de Saussure (1857-1913),

considerado el padre de la lingüística estructural, fue un especialista en sánscrito y lenguas indoeuropeas. El sánscrito, la lengua clásica de la India, desempeñaba un papel similar al del latín durante la Edad Media y parte de la Edad Moderna, siendo el idioma en el que se redactaban textos religiosos y filosóficos.⁹⁵ A finales del siglo XIX, la recién creada "lingüística" se dedicaba al análisis comparativo de idiomas antiguos como el griego, latín, sánscrito, lituano, gótico, hebreo, entre otros. El estudio empírico de los lenguajes ponía a prueba los prejuicios tanto de la concepción ilustrada como de la romántica. La filosofía ilustrada tendía a creer que el lenguaje mejoraba en racionalidad con el tiempo, mientras que el romanticismo sostenía que en las primeras fases de un lenguaje existía un nivel de perfección que se degradaba con el tiempo. En este período, en las universidades alemanas donde se formó Saussure, el estudio comparado se basaba en la creencia de que, a medida que los hablantes utilizaban el lenguaje, se generaba una desorganización progresiva de las lenguas bajo el influjo de las leyes de la fonética.

A los 21 años, Saussure publicó *Memoria sobre el sistema primitivo de vocales en las lenguas indoeuropeas*, un libro que fue muy bien recibido y que aún se estudia como referencia. Sin embargo, Saussure sentía que antes de continuar con los estudios empíricos era necesario elaborar una teoría general de la lingüística. Su primera decisión metodológica fue abandonar la historicidad del lenguaje, es decir, el problema de los cambios, y reducir el estudio a un momento dado. Aquí surge la distinción entre sincrónico y diacrónico. Lo que puede ser objeto de estudio científico es la lengua (*Langue*), el código virtual que regula las funciones de selección y combinación de signos dentro del sistema. Los actos concretos de habla (*Parole*), donde se producen los cambios, quedan fuera de la ciencia lingüística y pertenecen a otras ciencias como la acústica, la fisiología, la sociología y la psicología.

En *El curso de lingüística general* (1916)⁹⁶ Saussure delimita las condiciones de posibilidad de una lingüística general que pueda explicar el funcionamiento de cualquier idioma. Si el lenguaje es una combinación de lengua y habla, el objeto de estudio de la lingüística es solo la lengua como un sistema⁹⁷ constituido por signos.

La definición de signo es ontológicamente compleja. Un signo es una entidad que 1) puede hacerse visible y 2) para un grupo definido de usuarios, señala una ausencia en sí misma. Trataremos de explicar esto: un signo es algo que representa algo distinto de sí mismo, es decir, el significado. Saussure llamará a la parte del signo que puede hacerse sensible "significante" (una imagen acústica) y a la parte ausente "significado" (un concepto). La relación que mantienen ambas es llamada "significación"

⁹⁵ El sánscrito es la lengua indoeuropea más antigua documentada, primero se creyó que las lenguas modernas, como el inglés y el español derivaban del sánscrito, ahora sabemos que era una rama de un lenguaje anterior llamado proto-indoeuropeo.

⁹⁶ Libro recopilado por Charles Bally y Albert Sechehaye a partir de notas de conferencias impartidas por Saussure en la Universidad de Ginebra entre 1906 y 1911.

⁹⁷ En el *Curso* Saussure habla de sistema y no de estructura.

(...) Quien dice signo debe aceptar la existencia de una diferencia radical entre significante y significado, entre lo sensorial y lo no sensorial, entre presencia y ausencia. El significado diremos tautológicamente, no existe fuera de su relación con el significante. –ni antes, ni después, ni en otra parte–: un mismo gesto crea el significante y el significado, conceptos que son inconcebibles el uno sin el otro. Un significante sin significado es simplemente un objeto, es, pero no significa; un significado sin significante es indecible, impensable, es lo inexistente (Ducrot & Todorov, 2011, p. 122).

Aquí hay dos relaciones complementarias: 1) una vertical, que une necesariamente a un significante con un significado. Esto permite identificar el lugar del significado (su significante), pero no identificarlo positivamente, ya que el significado siempre es lo que le falta al significante. 2) La segunda relación es horizontal, entre ese significado y todos los demás en el sistema de signos; Saussure la llama negativa.

En otras palabras, el sentido no es una sustancia que podamos examinar independientemente de los signos donde la aprehendemos; no existe sino por las relaciones de las que participa. Por ello, hay que separar el signo, como "significación", de la función referencial, también llamada denotación. La denotación es la relación entre el signo y el referente; el referente es un objeto real. También hay que distinguir la significación de la representación, que sería la aparición de una imagen mental en el usuario.

El sentido, de este modo, no está ni en la mente de las personas ni en los objetos del mundo, sino que es resultado del funcionamiento diferencial entre los signos del sistema de la lengua. Como no puedo acceder al concepto (pensamiento) sino a través del significante, y al mismo tiempo el significante no es el concepto ni la cosa referida, entonces el significado solo se encuentra en la red de relaciones infralingüísticas.⁹⁸

Sin este sistema de reglas virtuales, los actos de habla concretos serían imposibles. Debemos respetar las reglas fonéticas, sintácticas y semánticas para ser comprendidos. No somos conscientes de estas reglas en sentido estricto, ya que están interiorizadas en el plano del inconsciente colectivo. Nos frustramos al aprender otro idioma porque sus reglas nos parecen arbitrarias y sin sentido, pero lo mismo ocurre con las de nuestra lengua materna; solo que las percibimos como naturales porque las tenemos introyectadas. Por lo tanto, los signos son convencionales e institucionales.

Saussure ideó estas categorías para explicar el funcionamiento del lenguaje verbal. No obstante, previó la necesidad de una ciencia que llamó Semiología, de la cual la lingüística sería una parte. Según Saussure, la semiología debía ser una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social. Entre los posibles objetos de estudio menciona el alfabeto de los sordomudos, los

⁹⁸ A partir de estos presupuestos aparecerán las críticas de idealismo. No habría un sentido por fuera del lenguaje, como en las filosofías de la conciencia estábamos atrapados en el pensamiento ahora estamos atrapados en el lenguaje.

ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, entre otros (Ducrot & Todorov, 2011, p. 106).⁹⁹

La ciencia prevista por Saussure dominará las discusiones en Francia durante la hegemonía del estructuralismo. La semiología estructural permitía estudiar una novela, un poema, un mito, un encuentro de lucha libre, un sistema de parentesco tribal, el menú de un restaurante o una pintura al óleo, todos como sistemas cerrados de signos. El análisis estructuralista debía procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. De este modo, el lenguaje se convierte en el paradigma y obsesión de la vida intelectual del siglo XX.

Ricoeur caracteriza el modelo estructural a partir de cinco rasgos:

- 1) Una aproximación sincrónica debe prevalecer sobre cualquier aproximación diacrónica porque los sistemas son más inteligibles que los cambios. Aparece una nueva inteligibilidad opuesta a la del historicismo del siglo XIX.
- 2) El caso paradigmático para una aproximación estructuralista es el de un conjunto finito de entidades discretas. El modelo que tenía en mente Saussure es el sistema fonológico, con pocos fonemas y posibilidades cuasi algebraicas de combinatoria.
- 3) En este tipo de sistemas, ninguna entidad perteneciente a la estructura del sistema tiene un significado propio. El significado de una palabra, por ejemplo, deriva de su oposición a las otras unidades léxicas del mismo tipo. En un sistema de signos solo hay diferencias, pero no existencia substancial.
- 4) En tales sistemas finitos, todas las relaciones son inmanentes al sistema. En este sentido, son "cerrados" sin relación externa, no semiótica. Eso ya queda claro en la definición de signo de Saussure.
- 5) El lenguaje ya no aparece como una mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento se refiere a elementos del mismo sistema, gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema (Ricoeur, 1995, pp. 19-20).

El modelo estructural no es neutro; a partir de su aplicación empiezan a socavarse las nociones tradicionales de la filosofía moderna, especialmente lo que podríamos llamar cartesianismo o kantismo. En los manuales de filosofía se explica que la modernidad realiza un giro subjetivista o copernicano: en vez de explicar cómo funciona el mundo, había que explicar cómo funciona la mente humana. En el siglo XX, la filosofía realiza un giro lingüístico, y en Francia ese giro está dominado por el paradigma estructuralista. Surge la convicción de que no son las personas las que usan el lenguaje para hablar, sino que somos nosotros los hablados por el lenguaje.

⁹⁹ En el siglo XX, surgieron modelos alternativos a la semiología estructuralista por caminos separados. Entre ellos se encuentran la semiótica desarrollada por Charles Sanders Pierce, la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer, el positivismo lógico que parte de la distinción de Frege en "Über Sinn und Bedeutung" (Sobre sentido y referencia, 1892) y pasa por Russell y Carnap. También destaca la filosofía del lenguaje ordinario inspirada en el segundo Wittgenstein, entre otros (Ducrot & Todorov, 2011, pp. 104-117).

Desde una aproximación muy saussuriana, Barthes define el estructuralismo no como una simple reproducción del mundo tal y como es, sino como generador de una nueva categoría que no se reduce a lo real ni a lo racional. La actividad estructuralista remite a lo funcional, al estudio de las condiciones de lo pensable, de lo que hace posible el sentido y no su contenido singular. El sentido es un hecho de cultura que tiene tendencia a la naturalización, y es ese proceso el que la semiología debe decodificar. Este programa predica una función radicalmente crítica de la ideología social dominante en su pretensión desestabilizadora del sentido llamado natural, inmutable (Dosse, 2004a, p. 237).

La crítica barthesiana, al igual que la del conjunto de los estructuralistas, se ejerce en la desestabilización o deconstrucción de los valores occidentales dominantes. Las ciencias humanas bajo el paradigma estructuralista no se ocupan de explicar las culturas del pasado o las culturas no europeas, sino de la propia cultura occidental de los países "desarrollados", poniendo en evidencia una crítica radical de la ideología pequeñoburguesa, de la opinión y de la doxa que, desde la Ilustración, se había presentado como el paradigma de racionalidad.

El lugar de Barthes en el estructuralismo Frances

En las primeras páginas de *Historia del estructuralismo* (1992), François Dosse trata de explicar el éxito que tuvo el movimiento estructuralista entre la intelectualidad francesa de las décadas del cincuenta y del sesenta. Para Dosse, la ventaja de esta corriente de pensamiento radicaba en su capacidad para combinar dos problemas que dividían aguas en la filosofía continental: el cientificismo y el historicismo. Por un lado, la búsqueda de un ideal de racionalidad objetiva, y por otro, un historicismo que cuestiona el sentido común occidental como la "verdad".

El estructuralismo logró combinar estas tensiones al ofrecer, simultáneamente, un método riguroso que orientara los avances científicos en las ciencias humanas y una gran conciencia crítica sobre el sentido común occidental. A esto se suman las características especiales del sistema universitario francés, en el cual la vieja Sorbona era la institución detentora de la legitimidad científica y el principal foco de transmisión de las humanidades clásicas. El desarrollo sostenido de ciencias sociales como la antropología, la psicología y la lingüística bajo el paradigma estructuralista hizo crujir las tradicionales estructuras curriculares, culminando en las revueltas de mayo del 68: "El estructuralismo habría sido la Koiné de toda una generación intelectual, incluso aunque no haya solidaridad de doctrina y menos de escuela o de lucha entre sus diversos representantes." (Dosse, 2004a, p. 13).¹⁰⁰

Dosse distingue tres corrientes en el estructuralismo francés de este período. La primera es una corriente científicista, representada por Claude Levi-Strauss (antropología), Algirdas-Julien Greimas (lingüística) y Jacques Lacan (psicoanálisis), quienes buscaban "La ley", la estructura explicativa de sus respectivos campos de estudio. La segunda es un estructuralismo semiológico,

¹⁰⁰ Koiné es la misma expresión que uso Vattimo para hablar de la hegemonía hermeneútica a partir de finales de los ochenta, como vimos en el capítulo anterior. El estructuralismo comienza su desarrollo alrededor de 1945 y se vuelve hegemónico en los años sesenta y setenta, para comenzar su declive a partir de la revuelta de mayo del 68.

más flexible, donde ubica a Roland Barthes, Gérard Genette, Szvetan Todorov y Michel Serres. La tercera es un estructuralismo historizado o epistémico, donde estarían Luis Althusser, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida y Pierre Vernant.

Desde nuestra mirada contemporánea, Barthes ha quedado de algún modo relegado a la teoría literaria, pero durante su vida fue prácticamente identificado con el estructuralismo francés. Cuando Jonathan Culler, crítico literario estadounidense, publicó *Barthes*, afirmó que fuera de Francia se tenía la percepción de que Barthes había sucedido a Sartre como el más importante intelectual francés (Culler, 1987, p. 9). En la misma línea, Dosse lo llama "la Vedette del estructuralismo francés", dando a entender que su popularidad era mayor que la de los otros representantes del movimiento (Dosse, 2004a pp. 88-368).

Barthes murió en un accidente de tránsito en 1980, a los 65 años, cuando estaba en la cumbre de su carrera. En ese momento, era catedrático en el Collège de France, el escalafón máximo del sistema académico francés, y era muy leído por el público en general. Su popularidad se debía principalmente a una serie de ensayos bimensuales publicados en la revista *Les Lettres Nouvelles*. En estos escritos, Barthes analizaba cómo los mitos burgueses modernos funcionan como construcciones ideológicas que moldean la percepción de la realidad. Estos análisis eran incisivos e irreverentes, y ofrecían una crítica aguda de la cultura francesa.¹⁰¹

Analizando los primeros escritos de Barthes, como *Mitologías* (1957), *Sobre Racine* (1963), *Elementos de semiología* (1964) y *El sistema de la moda* (1967), Eagleton afirma que estas obras son de un estructuralista conservador, similar a Levi-Strauss o Jakobson. Tras la publicación de *S/Z*, comienza un segundo período posestructuralista.

Este período posestructuralista de Barthes coincide con su encuentro con Julia Kristeva, una filósofa de origen búlgaro que introdujo en Francia la obra de Mijail Bajtin a partir de su llegada en 1966. Aquí surge una nueva categoría que tendrá mucho éxito: la intertextualidad. Kristeva comenta: "Fue en este momento cuando creé ese artilugio que se llama intertextualidad" (Dosse, 2004b, p. 71). Bajtin, al analizar a Rabelais o Dostoievski, veía el texto literario como una polifonía de voces dentro del propio texto.¹⁰²

Con la noción de intertextualidad¹⁰³, el rasgo 4 del modelo estructural se abandona. Los textos se entienden como abiertos en lugar de cerrados, aunque esta apertura no se da hacia el contexto histórico y social, sino hacia el universo intertextual que los rodea. El espacio intertextual está constituido por textos anteriores, contemporáneos o futuros, permitiendo un constante diálogo entre voces que intercambian su posición de autor y lector, incluyendo la lectura dentro de la propia escritura.

¹⁰¹ Fueron recopilados en *Mitologías* (1957) Barthes, R. (2010) *Mitologías*. Siglo XXI.

¹⁰² Ver "La palabra, el diálogo y la novela" en Kristeva, 1981, pp.187-226.

¹⁰³ Ver Ducrot & Todorov, 2011, pp.398-402.

"La muerte del autor" (1968) es un escrito de transición que se consolida con la publicación de *S/Z* en 1970. El acercamiento a Kristeva también llevó a Barthes a trasladar su pertenencia hacia el grupo formado alrededor de la revista *Tel quel*.¹⁰⁴

El debate en torno a la literatura modernista francesa

Vincent Descombes (n.1943), escribe en *Lo mismo y lo otro* sobre el período de la filosofía francesa que va desde 1933 hasta 1978. Filósofo francés enmarcado en la filosofía de la mente de corte analítico da una mirada crítica pensada para lectores no franceses donde intenta explicar las peculiaridades entre la filosofía y la opinión pública en Francia.

Sin embargo, ahí reside un hecho capital. La relación de la filosofía con la opinión en Francia es primero relación con la opinión política, y en segundo lugar con la opinión literaria, es decir, con los grupos literarios (por ejemplo, la "nueva novel", el grupo *Tel quel* (Descombes, 1998, p. 21).

Acá hay una clave para entender el alcance político y mediático que tuvo el debate que se dio entre Sartre y Barthes en torno a la valoración de la literatura modernista francesa. Entendido como el enfrentamiento entre dos generaciones: la existencialista del 45 y la estructuralista del 60, agrupadas en torno a dos revistas: *Les temps modernes* y *Tel quel*.

En 1945 Sartre, Merleau-Ponty y de Beauvoir fundan *Les temps modernes*¹⁰⁵, una revista cultural que dominará los debates intelectuales durante décadas, allí en 1947 Sartre publica ¿Qué es la literatura?¹⁰⁶ En este texto célebre, Sartre postula la necesidad del compromiso social y político de la literatura. Para él, la tarea de los escritores es representar al mundo y dejar testimonio de él, utilizando un lenguaje eficiente y transparente. Por ello, privilegia la prosa, que usa un lenguaje claro y sin ambigüedades, sobre la poesía, que emplea un lenguaje opaco y sugerente. Según estas ideas, considera que la literatura francesa modernista es una enfermedad, ya que está encerrada en el esteticismo y el juego lingüístico que evaden el compromiso social. El tema de la literatura modernista no es la realidad social, sino la propia literatura, enfocándose en una meditación sobre el lenguaje.

¿Qué entiende Sartre por literatura modernista? Se refiere a la literatura francesa que va desde Flaubert, pasando por Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Proust y el surrealismo del siglo XX. El punto de quiebre es 1848, los escritores franceses de principios del siglo XVIII fueron los

¹⁰⁴ *Tel quel*, fue una revista de crítica literaria trimestral fundada en 1960 por Philippe Sollers en ediciones de Seuil donde publicaron la mayoría de los nombres relacionados con el posestructuralismo. Su último número fue en 1982.

¹⁰⁵ "Les Temps Modernes" fue la revista francesa de mayor prestigio internacional, fundada por Sartre y de Beauvoir. Su primer comité de redacción estuvo compuesto por Raymond Aron, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Albert Olivier y Jean Paulhan. La revista publicó 582 números ordinarios, además de numerosos dossiers y números especiales. Fue publicada por Gallimard, Presses d'Aujourd'hui y nuevamente por Gallimard desde 1945 hasta 2018. El nombre de la revista fue tomado de la película "Tiempos modernos" de Charles Chaplin, estrenada en 1936.

¹⁰⁶ Publicada nuevamente en Situaciones III. Literatura y compromiso. Gallimard.

últimos en tener un rol social efectivo, al constituir para una audiencia importante una visión del mundo progresista que era la de su propia clase: la burguesía como clase revolucionaria.

1848 fue un año de convulsiones en toda Europa. En Francia, "La revolución de febrero" significó la abdicación del rey Luis Felipe I y la constitución de la Segunda República Francesa, que duró poco tiempo hasta la formación del Segundo Imperio Francés bajo el reinado de Napoleón III. En este período, la burguesía se convierte en la clase dominante. Los escritores provenientes de la clase burguesa tienen dos opciones: ceder ante la ideología burguesa (hoy en día diríamos que se vuelven intelectuales orgánicos) o renunciar a ella para convertirse en parias políticamente ineficaces.

La vanguardia literaria elige la segunda opción, convirtiéndose en una actividad marginal carente de un público apropiado. La literatura de Flaubert y Mallarmé será una literatura especializada sin compromiso social, la misma actitud se encuentra en los escritores surrealistas de principios del siglo XX (Breton, Aragon, Eluard).

La opinión de Sartre no es la de cualquier filósofo que critica a los poetas. No hay que olvidar que en 1964 le otorgan el premio Nobel de literatura (que rechaza) y para 1947 ya había publicado *La náusea*, *Las moscas*, *A puerta cerrada* y *La edad de la razón*. Habla entonces desde su experiencia como escritor y en nombre de la generación que vivió las dos guerras mundiales, la ocupación alemana y la resistencia, para sostener que la literatura no puede renunciar al compromiso político. La literatura debe ser, en esencia, una toma de posición.

La función de un escritor es llamar al pan, pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas a nosotros, toca curarlas. En lugar de esto, muchos viven de esta enfermedad. En muchos casos, la literatura moderna es un cáncer de las palabras... En especial, nada hay más nefasto que el ejercicio literario llamado, según creo, prosa poética, consiste en utilizar las palabras por los oscuros armónicos que resuenan a su alrededor y que están hechas de sentidos vagos en contradicción con el significado claro (Sartre, 1947).¹⁰⁷

Barthes cree, al contrario, que la literatura modernista está comprometida, pero a otro nivel; lucha contra una concepción de la "literatura" y sus presuposiciones de significado y orden. Su potencial de radicalidad reside en la denuncia de las convenciones y naturalizaciones mediante las cuales la cultura ordena el mundo, principalmente la creencia de que hay un "lenguaje" políticamente efectivo que es directo, transparente y literal.

En "La muerte del autor", Barthes defiende la literatura modernista francesa, la primera víctima es Sartre: el autor. "Para triunfar, el estructuralismo debía, como en toda tragedia, matar. Ahora bien, la figura tutelar de los intelectuales de posguerra era Jean-Paul Sartre" (Dosse, 2004a, p. 19).

¹⁰⁷ Ver Jean- Paul Sartre ¿Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, 1948, p.341. citado por Culler, 1986, p. 29).

Barthes impartió un curso de seminario de dos años, 1968 y 1969, en La École Pratique des Hautes Études, donde conoció a Julia Kristeva. Julia Kristeva y Philippe Sollers fueron una pareja legendaria; así como la generación existencialista tuvo a Sartre y de Beauvoir, la generación posestructuralista tuvo a Kristeva y Sollers. Ellos fundaron el órgano de difusión del grupo de "los postestructuralistas" al que Barthes se unirá: la revista *Tel quel*.¹⁰⁸

Te quel significa "tal cual" y proviene de un aforismo de Nietzsche "Quiero el Mundo, y lo quiero TAL CUAL, y lo quiero otra vez, lo quiero eternamente" (Dosse, 2004a, p. 312-313). El objetivo explícito de la revista es promover la creación literaria, apoyando una nueva estilística basada en las aportaciones del estructuralismo. Se enfrentan a lo que llaman la literatura de la restauración psicológica, por ejemplo, las obras literarias de Sartre, que habían dominado la literatura clásica francesa. Defienden la "nueva novela", cuyo principal representante es el escritor Alain Robbe-Grillet. En *Tel quel*¹⁰⁹ publican los principales nombres del posestructuralismo: Kristeva, Foucault, Derrida, etc. La mudanza de Barthes, cuya popularidad no está al mismo nivel que el resto de los mencionados, implica todo un reacomodamiento del espacio estructuralista.

El mayo francés

Los hechos de mayo y junio de 1968 son ampliamente conocidos. Una revuelta estudiantil que se inicia en la Universidad de Nanterre se propaga hasta generar un estado de conmoción social con manifestaciones multitudinarias y la huelga general más larga de la historia de Francia (10 millones de huelguistas). La inspiración política de los estudiantes era claramente anarquista, desbordando las estructuras sindicales y partidarias. El cuestionamiento se extendía no solo al gobierno, sino también al capitalismo, la vida burguesa y la institución universitaria. El conflicto "social" se desactiva adelantando las elecciones y arreglando un aumento de sueldo con las centrales sindicales, pero la paz no se traslada a las instituciones universitarias, donde el conflicto dura varios años más.

Los alumnos rechazan todo tipo de autoridad, no dejan que los profesores ingresen a las aulas, les hacen juicios públicos y, en algunos casos, hay episodios violentos: les tiran basura y los escupen. El problema es que la mayoría de la intelectualidad coincide con los reclamos, especialmente los posestructuralistas. Sin embargo, tal vez debido a su visibilidad social y popularidad, van a ser especialmente criticados. El mayo de 68 reacomoda el panorama intelectual

¹⁰⁸ En la *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France* en 1977 declara su pertenencia, *Tel Quel*,

¹⁰⁹ Para una descripción de la revista *Tel quel*, ver Dosse (2004^a, pp. 312-315). Una visión más crítica se encuentra en Descombes, quien habla del grupo *Tel quel*, cuyo tema principal declarado era la nueva novela. Según Descombes, si los miembros cambiaban su adhesión política a favor o en contra del partido comunista, implicaba que todo lector de la revista que compartía los puntos de vista sobre la literatura moderna pasaba de ser pro-comunista a ser pro-maoísta de inmediato (Descombes, 1998, p. 21).

francés y labra el acta de defunción del estructuralismo¹¹⁰. *Le monde* publica en noviembre de 1968 un informe, ¿Ha matado al estructuralismo el mayo del 68? (Dosse, 2004b, p. 136).

La reacción de los intelectuales estructuralistas cientificistas ante el movimiento es crítica, Levi-Strauss y Greimas horrorizados, dicen que va a tener como consecuencia un estancamiento de las ciencias difícil de reencauzar. Barthes se va de París por un tiempo. Solo Foucault que durante la revuelta estaba en Túnez escapa indemne. Sartre por su parte, se alía con los reclamos y regresa triunfal, es el único intelectual invitado por los estudiantes a hablar en el anfiteatro de la Sorbona en una de las asambleas más importante. A partir de allí son comunes las fotos de Sartre y Foucault juntos, acompañando cada reclamo popular durante los años siguientes, olvidando las críticas mutuas especialmente virulentas que intercambiaron tras la publicación de *Las palabras y las cosas* (1966).

El estructuralismo no se murió en mayo del 68 sino que mutó. Al interior del movimiento hay dos reacciones. La lingüística que continúa siendo el paradigma de las ciencias humanas pasa por un período de sistematización científica que se concretiza con la publicación en Seuil del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972) escrito en colaboración por Todorov y Ducrot. Paralelamente con el abandono de la noción de cierre de la estructura surge el poses-estructuralismo o neoestructuralismo, la estructura se abre, al no tener límites asignables, es susceptible de infinitas transformaciones. Derrida influenciado por las filosofías de Nietzsche y Heidegger adquirirá cada vez más importancia. “El estructuralismo alcanzado por la historia, la encuentra para deconstruirla (Dosse, 2004b, p. 154).

Segunda parte: el autor ha muerto

El título

La elección del título "La muerte del autor" es ya un diálogo polifónico. La primera voz reconocible es la de Nietzsche: "Dios ha muerto". Nietzsche no dice "Dios no existe", como argumenta Feuerbach, sino que afirma que Dios, como categoría y garante del sentido y la verdad, ha perdido su eficacia. Lo que ha muerto es la función que ocupaba Dios en la filosofía medieval y moderna: homogeneizar y ligar el pensamiento y las cosas.

La segunda muerte es la del Hombre. ¿Cuál es la voz que habla aquí? Una primera respuesta es Foucault, quien en las últimas líneas de "Las palabras y las cosas" (1966) afirma que el hombre, como problema teórico, aparece en la cultura europea a partir del siglo XVI debido a las condiciones específicas de cierta producción de saberes, y augura su pronta desaparición: "(...)

¹¹⁰ Los miembros de la Escuela Crítica Alemana pasaron por lo mismo. Adorno y Horkheimer fueron objeto de escraches porque consideraban a los estudiantes que reclamaban como niños malcriados, entendiéndolo que solo el proletariado es la clase revolucionaria. Habermas intentó mediar ante las tomas, pero no logró conformar a ninguno de los dos bandos. Marcuse, en cambio, se convirtió en el referente intelectual del movimiento estudiantil, apoyando inmediatamente las tomas y escribiendo sobre la validez de los reclamos.

entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena" (Foucault, 1996, p. 375).

Falta una voz todavía: Derrida, quien publica en 1967 tres libros: "De la gramatología", "La escritura y la diferencia" y "La voz y el fenómeno". Derrida se inscribe en la tradición hermenéutica abierta por Heidegger en *Ser y tiempo*, pero no abraza todo su programa, sino una parte que es la famosa deconstrucción de los presupuestos metafísicos de la tradición occidental. Para Heidegger, la metafísica occidental quiere dar una explicación global del ser como presencia, confundiendo distintos "entes" con el Ser, cuando el Ser sería algo distinto de los "entes". Esta confusión es la que debemos abandonar para que aparezca "el Ser".

Derrida es más extremo que Heidegger. El Ser no puede aparecer porque no hay manera de atrapar siquiera el sentido, menos el Ser. El presupuesto metafísico a derribar es la creencia de que hay un sentido por fuera del lenguaje: "No hay fuera del texto" (Derrida, 2003, p. 202) termina siendo la conclusión de una argumentación que comienza con la definición de signo de Saussure que vimos al inicio de este capítulo. Derrida, formado en el modelo estructural, tiene los elementos conceptuales para aplicar su programa de deconstrucción al interior de la concepción occidental del lenguaje y sus presupuestos metafísicos.

La destrucción de la metafísica de Heidegger adopta, pues, en Derrida la forma de una deconstrucción de la lógica del pensamiento que nos lleva a creer en la idea de una presencia real del sentido fuera de los signos, que son los causantes del espejismo, pero que en realidad no hacen más que reflejarse a sí mismos (Grondin, 2008, pp. 129–130).

En el lenguaje solo hay diferencias, no positividades, y no es posible salir de él. Frente a esta universalidad del lenguaje, tenemos dos alternativas: 1) buscar incansablemente captar el sentido detrás de los signos, esa es la actitud de Gadamer que vimos en el capítulo anterior, incluso la de Heidegger; y 2) abandonar la idea de "Hombre", esa entelequia que a través de la historia de la metafísica ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen. Al abandonar la ilusión de la búsqueda de la verdad, podemos entregarnos al juego infinito de los sentidos.

Derrida hará una crítica al fonocentrismo y al logocentrismo occidental. El fonocentrismo es el privilegio que la filosofía le ha dado al lenguaje hablado desde Platón hasta Saussure. La escritura se entiende como secundaria, dependiente y derivada de una voz originaria que es la palabra hablada; esta concepción olvida que la voz hablada es tan material como la gráfica. Los signos hablados y escritos operan solo a través de procesos de diferencia y división. Derrida sostiene que hablar es una forma de escribir y escribir es una manera de hablar.

El logocentrismo es la búsqueda de una suprema "palabra", presencia, esencia, verdad o realidad que es el cimiento de todo pensamiento, lenguaje y experiencia. Los candidatos han sido: Dios, la idea, el espíritu del mundo, el yo, la sustancia, la materia, etc. El fundamento debe ser trascendente al pensamiento y al lenguaje, sería el significado de los significados. Ahora bien, una vez que aceptamos que no hay afuera del lenguaje, ni un privilegio de la voz sobre la palabra

escrita, es mejor llamar "Escritura" o "Archi-escritura" a este juego de diferencias que son las condiciones de posibilidad de cualquier lenguaje, incluidos el oral y el escrito.

En las secciones siguientes, cuando trabajemos las principales ideas de Barthes en este breve ensayo, veremos que ha optado por la segunda opción que propone Derrida: abandonar la idea de verdad, de hombre, de fundamento y entregarse al juego infinito de los significados.

Balzac y Sarrasine

Recapitemos algunas ideas. En el capítulo anterior vimos cómo la hermenéutica romántica de Schleiermacher presentaba la obra como una totalidad orgánica donde el todo y la parte se complementaban, y consideraba que el sentido de una obra estaba en la intención del autor. Cuando la hermenéutica gadameriana abandona la intención del autor como clave explicativa, sigue asumiendo que la obra, aunque ahora está independizada del autor, tiene una verdad comunicable que como lectores debemos estar dispuestos a escuchar.

Barthes explica el pasaje de la concepción romántica de la literatura a la estructuralista a partir del reemplazo de la noción de obra por la de texto. En "De la obra al texto" explica la diferencia: la "obra" se caracteriza por cerrarse sobre un significado. A ese significado se le pueden atribuir dos modos de significación: o bien se le pretende aparente, y entonces la obra es objeto de una ciencia de lo literal, que es la filología, o bien se le considera secreto, oculto, y la obra exige una hermenéutica, una interpretación (marxista, psicoanalítica, temática, etc.). Por el contrario, si consideramos los productos literarios como textos, nos acercamos a ellos como un conjunto de signos, y lo manifiesto de los signos son los significantes, lo que genera un juego dilatorio infinito.

(...) el significante no debe imaginarse como "la primera parte del sentido", su vestíbulo material, sino, muy por el contrario, como su "después"; por lo mismo la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innumerable) sino a la idea de juego" (Barthes, 1994, p. 76).

La hipótesis de Barthes es que la literatura siempre ha sido un juego de diseminación de los sentidos. Perseguimos el significado, pero solo encontramos otros significantes en un proceso que no se detiene nunca. Ese juego que la literatura modernista abraza explícitamente ha sido, en realidad, siempre la esencia de la literatura. Por eso, el texto que Barthes elige analizar es una novela realista de principios del siglo XVIII, cuando los literatos todavía creían que el lenguaje representaba la realidad.

Sarrasine es una novela corta de 1830, perteneciente al proyecto de "La comedia humana" de Balzac. El relato narra el desencuentro amoroso entre Sarrasine, un joven escultor que se enamora de una cantante de ópera llamada Zambinella, quien en realidad es un castrado. Durante el siglo XVIII, los castrados fueron personajes importantes en la ópera; jóvenes cantantes

dotados eran sometidos a procesos de castración para que no cambiaran sus voces, ya que tenían un registro vocal muy amplio y, por lo tanto, muy apreciado.¹¹¹

Barthes dedica todo un libro *S/Z* (1970) a analizar *Sarrasine*, el título contiene las iniciales de los dos protagonistas Sarrasine y Zambinella, que en el juego de significantes son dos letras que se espejan. En la dedicatoria dice que es resultado del trabajo llevado a cabo con los estudiantes del curso de un seminario de dos años (1868–1969) en La École Pratique des Hautes Études, aquí es donde conoce a Julia Kristeva. En “la muerte del autor” de 1968 tenemos el problema planteado en estado germinal.

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos”. ¿Quién está hablando así? (...) Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco–y–negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1994, p. 65).

¿Quién es el autor del texto? La respuesta es nadie, si por alguien entendemos un origen de la voz. En este fragmento, Barthes está equiparando la literatura con la escritura. Barthes distingue entre signos saludables y signos enfermizos. Un signo “saludable” es aquel que llama la atención sobre su propia arbitrariedad, que no pretende hacerse pasar por “natural”, sino que, en el preciso momento de transmitir un significado, comunica también algo de su propia condición relativa y artificial. El signo realista o representacional, por el contrario, será fundamentalmente enfermizo, porque borra su propia situación como signo a fin de alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin su intervención. El signo entendido como “reflejo”, “expresión” o “representación” niega el carácter productivo del lenguaje y suprime el hecho de que tenemos un “mundo” porque tenemos un lenguaje que lo significa. Los signos literarios son signos saludables porque no solo marcan su arbitrariedad, sino también su carácter de productividad.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (Barthes, 1994, p.65).

La literatura siempre ha sido un lenguaje cuya finalidad no es transitiva, sino simbólica, llamando la atención sobre sí mismo. Utilicemos terminología estructuralista: Roman Jakobson, en

¹¹¹ Hay una película sobre el más famoso de los castrados: *Farinelli* del director Gérard Corbiau de 1994.

el ensayo "Lingüística y poética" de 1960, desarrolló un modelo de comunicación que identifica seis elementos esenciales en cualquier acto comunicativo: emisor, receptor, mensaje, código, canal y contexto. A cada uno de estos elementos le corresponde una función del lenguaje, aquí nos concentraremos en cuatro. La función emotiva fija su atención en el emisor; la función conativa intenta influir en el receptor; la función referencial se preocupa del contexto, siendo la más importante para el lenguaje científico; y finalmente, la función poética o estética se detiene en el mensaje mismo.

Lo poético no está ni en la intención del autor ni en lo que se está comunicando, sino en cómo se usa el lenguaje. Platón ya había utilizado ese argumento en contra de la poesía: si le quitamos el colorido musical a las palabras y la seducción de las formas, no queda nada relevante en lo dicho. Lo que dicho de manera poética parece profundo y trascendental, dicho en un lenguaje cotidiano es banal y trivial. La forma en que lo decimos es más importante que lo dicho. El lenguaje poético siempre ha sido performativo¹¹², desde los orígenes religiosos cuando los aedos, chamanes y oráculos eran considerados médiums, la persona que hablaba, su estado civil, debía desaparecer para que apareciera "la voz". La figura del autor genial, como origen del sentido de una obra, es un invento de la modernidad

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la "persona humana" (Barthes, 1994, p. 66).

Mallarmé es el primero en Francia en ver que es el lenguaje y no el autor el que habla en la literatura. Escribir consiste en lograr que el lenguaje actúe solo: "toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura" (Barthes, 1994, p. 66).

Valéry, por su parte, reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. En el caso de Proust, *En busca del tiempo perdido*, que a primera vista parece una novela psicológica, en realidad va desdibujando a su narrador a través de sutiles estrategias narrativas: ¿qué edad tiene?, ¿quién es?, quiere escribir y no puede, el relato termina cuando la posibilidad de la escritura se manifiesta. ¿Cuál es la novela prometida? ¿La que acabamos de leer o la que el narrador todavía no escribió?

¹¹² Los performativos fueron trabajados por los lingüistas de la escuela de Oxford, el primero fue John Austin quien distinguió entre performativos y constataivos. Una expresión se denomina constativa cuando solo tiende a describir un acontecimiento. Se denomina performativa si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción. Se dirá, pues, que una frase que empiece por "Te prometo que" es performativa, ya que al emplearla se cumple el acto de prometer: no sólo se dice prometer, sino que al hacerlo se promete. (Ducrot & Todorov, 2011, p. 384)

El caso del Surrealismo es interesante porque fue un movimiento que explícitamente trataba de subvertir los códigos. Barthes dice que esto era una ilusión; la lingüística nos ha enseñado que es imposible vulnerar todos los códigos porque el lenguaje sin un sistema de reglas sería imposible. Lo máximo que podemos hacer es “trampas” o “burlas” al código virtual de la lengua, y eso es la literatura.

El Surrealismo inventó algunos recursos para hacer eso: “el sobresalto surrealista” que consistía en frustrar constantemente los significados esperados; “la escritura automática” confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba, y finalmente “la escritura colectiva”. Gracias a estos procedimientos contribuyó a desacralizar la imagen del Autor.

Finalmente, Barthes menciona los aportes de la lingüística:

(...) la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 1994, p.68).

Jakobson identificó ciertos elementos del lenguaje que llamó “shifters” o embragues, en español deícticos. Palabras como “yo” y “tú”, “aquí”, “allá”, “ahora” o “mañana” son palabras vacías que adquieren sentido solo en el momento de la enunciación. “Yo” solo significa el que habla ahora (Ducrot & Todorov, 2011, p. 292). Que el lenguaje no necesita de las personas para funcionar es más evidente hoy en día que a mediados del siglo XX; todo el tiempo estamos comunicándonos con Siri, el chat GPT, Copiloto de Windows y los chatbots de las empresas. En sentido estricto, Siri es un “yo” en tanto es el sujeto de la enunciación.

Históricamente, la noción de autoría literaria es contemporánea con la función de la crítica literaria. La crítica le daba al texto un autor para imponerle un seguro; había un sentido que estaba oculto en la obra y que el crítico lograba descifrar para nosotros. La literatura siempre se resistió a estos intentos porque siempre ha sido revolucionaria, no por su contenido, que no tiene que llamar a la revolución, sino por su forma. La literatura es el único espacio de libertad en el que podemos transgredir, momentánea y parcialmente, el código de la lengua que estructura el mundo

Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del

sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1994, p. 70).

Barthes cierra el ensayo volviendo a la frase de Balzac. ¿Quién habla? La respuesta, lo anticipamos, es: nadie. Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas que establecen entre sí un diálogo, una parodia, un cuestionamiento. Si hay un lugar que recoja esa multiplicidad, no es el autor sino el lector. Al leer, estamos actualizando el texto; el sujeto de la enunciación somos nosotros. Ese yo que lee tampoco es una interioridad: “el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (Barthes, 1994, p. 71).

Recapitemos las principales ideas de Barthes: 1) una novela, un poema, un cuento no son “obras literarias”, son textos. 2) El autor no es una interioridad genial que precede a su libro y mediante una operación de registro nos entrega sus confidencias; es un simple escritor, el sujeto que cumple el rol de la enunciación al enlazar los significantes que constituyen el texto. Pero cuando termina de escribir, el texto se independiza de él, y en los actos de lectura se actualiza en un nuevo sujeto de enunciación: el lector. 3) La literatura ya no es la compilación de los saberes más profundos de la humanidad, sino simplemente un acto performativo por el cual el lenguaje se visibiliza a sí mismo en un acto que es al mismo tiempo escritura y lectura. 4) Al leer-escribir un texto no desciframos un sentido que está más allá del texto, sino que jugamos con los significantes. Al texto no se lo atraviesa, se lo recorre; nos movemos al interior de ese espacio abierto por la intertextualidad, agarramos una cadena de significantes, la seguimos, las desenredamos de otras, perseguimos una voz y luego otra en un juego infinito.

A modo de conclusión

En enero de 2025 salió a la venta un libro por Amazon llamado “Hipnocracia. Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad” atribuido a un escritor chino llamado Jianwei Xun. Aproximadamente un mes después, se descubrió que en realidad había sido escrito por el filósofo italiano Andrea Colamedici, quien figuraba originalmente como traductor de la obra. Hasta aquí no hay nada novedoso; siempre han existido los seudónimos y los ghostwriters. El escándalo acaece cuando Colamedici confiesa que escribió el texto con la colaboración de dos inteligencias artificiales: Chat GPT y Claude. Otra vez aparece la pregunta: ¿Quién habla? En 1968 Barthes responde en el ensayo de “La muerte del autor”: Nadie. Pero tal vez la realidad es más distópica: “Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.” (Barthes, 2003, p. 120).

En la actualidad, los espectros del fascismo nos acechan, intuimos que se debe al dominio de las “plataformas digitales”. Pero ¿qué es una plataforma sino un nuevo modo de ejecución de un código, autonomizado de las personas que los escriben y de quienes los usan? Los códigos informáticos son la *quididad* del lenguaje, como lo pensó el estructuralismo: códigos formales

donde solo existen diferencias sin ninguna sustancia y de los que no podemos escapar. Si la noción de intertextualidad fue rupturista en 1967, hoy es nuestro sentido común. Vivimos en un mundo hipertextual, donde literalmente un significante da lugar a otro de manera ininterrumpida, según un código inviolable que se nos presenta como la realidad, ocultando su carácter arbitrario y convencional.

Actividades

- Realizar un análisis comparativo entre “El bistec y las papas fritas” en Barthes, R. (2010) *Mitologías*. Siglo XXI. pp-81-83 y la sección “XXXII. El retraso” en Barthes, R. (1997) *S/Z*, pp.62-63. Cada uno representa de manera paradigmática las dos etapas de la obra de Barthes.
- Pensar las complejidades que suma la inteligencia artificial a la noción de autoría. A partir de los siguientes reportes periodísticos del escándalo Colamedici: <https://www.pagina12.com.ar/817926-debate-acerca-de-la-co-creacion-entre-humanos-y-maquinas>, <https://www.lanacion.com.ar/economia/IA/el-filosofo-inventado-con-ia-que-fue-un-exito-editorial-nid11042025/>

Referencias

- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor” en *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (1994). “De la obra al texto” en *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (2003). “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France” en *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (2003). *De la gramatología*. Siglo XXI
- Descombes, V. (1998). *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Cátedra.
- Dosse, F. (2004a). *Historia del estructuralismo. tomo I: El campo del signo 1945-1966*. Akal
- Dosse, F. (2004b). *Historia del estructuralismo. tomo II: El canto del cisne 1967 a nuestros días*. Akal
- Ducrot, O. & Todorov, T. (2011). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- Culler, J. (1987). *Barthes*. FCE.
- Eagleton, T. (1993). *Una introducción a la teoría literaria*. FCE.

Foucault, M. (1996). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder. Edición de Kindle.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Editorial Fundamentos

Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.

QUINTA PARTE

Expresión y verdad en el arte

Se analizarán en esta sección exponentes del pensamiento contemporáneo que introducen fuertemente la referencia a las manifestaciones artísticas para dar cuenta de su mirada filosófica, lo que implica interrogantes de orden metafísico u ontológico, de orden gnoseológico y de comunicabilidad, así como de cuestiones relacionadas con la recepción o la mirada sobre el arte. Cobra centralidad en todos ellos también el papel del receptor. Tomaremos fragmentos de la obra de Martin Heidegger, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty y Georges Didi-Huberman, en lo que hace a los tópicos que indican los títulos de cada capítulo.

CAPÍTULO 13

Heidegger. El origen de la obra de arte

María de los Milagros Kruk

En el presente capítulo analizaremos el texto *El origen de la obra de arte* (1936) del filósofo alemán Martin Heidegger. Para inscribir la problemática del arte en la obra de Heidegger, primero haremos una breve exposición de su filosofía y el contexto histórico de la misma.

Luego, abordaremos el texto *El origen de la obra de arte*. Si bien el objetivo del presente capítulo es acompañar la lectura de todo el texto, nos enfocamos en las secciones “La cosa y la obra” y “La obra y la verdad”, donde el autor condensa su definición de la obra como acontecimiento de la verdad. Haremos foco en el desarrollo del argumento que arriba a esa conclusión, como así también en el método que utiliza Heidegger. A su vez, nos detendremos en el análisis de las definiciones de la cosa, el ejemplo de las botas de campesino y el del templo griego que son cuestiones claves en la propuesta del filósofo.

Generalidades del pensamiento de Martin Heidegger

La filosofía de Martin Heidegger (1889–1976) fue sumamente influyente en el pensamiento del siglo pasado y tal influencia continúa hasta la actualidad. Con matices poéticos y por momentos enigmáticos, sus textos no dejan de estudiarse, interpretarse y releerse. Y dado que el corpus de su obra completa aún está en desarrollo y publicación, siempre contamos con nuevos materiales.¹¹³

Estudió filosofía en la Universidad de Friburgo con Edmund Husserl, donde se familiarizó con la fenomenología, un enfoque filosófico que busca describir y analizar la estructura de la conciencia y la experiencia, y que también busca sentar las bases de la filosofía como ciencia rigurosa.

Su libro fundamental *Ser y Tiempo* (1927) fue publicado en el período entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Este horizonte histórico en el cual florece el texto de Heidegger no es un dato menor, ya que este contexto da cuenta de aspectos importantes de su obra. Expliquemos esto.

Luego de la Primera Guerra Mundial, una guerra signada por la violencia y la crueldad, la filosofía no podía permanecer indiferente y debía suspender su búsqueda de lo trascendental

¹¹³ El plan de edición de la obra completa de Heidegger actualmente cuenta con 102 volúmenes, puede consultarse en: <https://www.klostermann.de/Buecher/Seite/-/Kategorie/Editionsplan>.

para hablar de la existencia, del mundo y de la vida. De alguna manera, la filosofía debía descender del paraíso de las ideas para dar cuenta de la vida del hombre.

En esta línea, Heidegger se propone indagar la existencia cotidiana del ser humano. Si antes, sobre todo desde Kant, el impulso principal de los pensadores era fundamentar la filosofía como ciencia rigurosa, ahora, en un mundo consumido por el desconcierto y la ruina, esas aspiraciones se vuelven inverosímiles y se generaliza un sentimiento de desconfianza ante la idea de la historia humana científica y racional como un progreso lineal. Podemos decir que hubo un “derumbe del idealismo alemán” (Gadamer, 2006, p.165).

Como ya mencionamos, Heidegger es heredero de la fenomenología husserliana pero para él, esa filosofía aún estaba inserta dentro del panorama neokantiano que tenía como principal objetivo someterse al proyecto de fundamentación del conocimiento científico. Heidegger intentó transformar esa fenomenología y volcarla hacia las cosas y la existencia humana. Este giro hacia las cosas implicó en la filosofía heideggeriana, una crítica a la metafísica tradicional, ya que esta se muestra insuficiente para explicar la existencia del ser humano.

El corrimiento de lo trascendente a lo cotidiano hace necesario repensar las categorías heredadas de la tradición filosófica porque ahora el preguntar, al partir de la existencia humana, se vuelve finito, temporal e histórico.

Antes de continuar, haremos un repaso de algunos conceptos de *Ser y Tiempo*, que son necesarios para abordar *El origen de la obra de arte*.

Dasein (Ser-ahí): Heidegger introduce el concepto de Dasein para referirse a la existencia humana. Este término enfatiza la idea de que el ser humano no es simplemente un objeto en el mundo, sino que está inmerso en él de manera única, relacionándose con su entorno y siendo consciente de su propia existencia.

Existencia Auténtica e Inauténtica: Heidegger distingue entre dos modos de existencia. La existencia auténtica implica un reconocimiento y una asunción plena de la propia individualidad y responsabilidad, mientras que la existencia inauténtica se caracteriza por la alienación y la conformidad con las expectativas sociales (el Dasein se pierde en el “uno” (*das Man*), que representa las normas y los comportamientos estandarizados de la sociedad). La existencia auténtica, se caracteriza por una confrontación directa con las posibilidades y la finitud de la propia existencia. La autenticidad implica una toma de conciencia de la propia mortalidad y una aceptación de la responsabilidad de elegir y vivir de acuerdo con las propias posibilidades existenciales. Este modo de existencia se revela de manera prominente a través de la experiencia de la angustia (*Angst*), que no es miedo a algo concreto, sino una sensación profunda que confronta al Dasein con la nada y su propia finitud.

Óntico y ontológico: esta diferenciación es central para entender la relación del Dasein con lo que lo rodea. Lo óntico hace referencia a cuando la actividad del Dasein es interior al mundo del ente. Un análisis óntico es el estudio de los entes particulares en el mundo, es decir, de los objetos concretos y de las relaciones entre ellos. Como en las ciencias, donde el centro está puesto en la descripción de los entes individuales y en el análisis de sus propiedades y características. En cambio lo ontológico, se refiere al estudio del ser mismo, y por tal entendemos la

naturaleza del ser en general y de las estructuras fundamentales que subyacen a la existencia de los entes. El enfoque ontológico se preocupa por comprender qué significa "ser", y el ente privilegiado para pensar lo ontológico es el Dasein ya que en su forma de ser se encuentra la posibilidad de pensar su propia existencia.

El Tiempo como horizonte de significación: Heidegger desarrolla una comprensión del tiempo como el horizonte en el que tiene lugar toda significación y comprensión del ser. El tiempo no sería simplemente una sucesión lineal de momentos, sino que es el horizonte a través del cual se comprenden y se significan las experiencias y las posibilidades del Dasein. Es decir, el Dasein hace y vive en esa temporalidad que le da sentido y coherencia. Hacemos las cosas según un pasado y un presente, pensando en un futuro signado por la muerte.

A-la-mano (*Zuhandenheit*): es la forma en que los objetos se presentan en nuestra experiencia cotidiana. En este modo de ser, los objetos son considerados en relación con su utilidad y función dentro de un contexto de actividades humanas. Por ejemplo, un martillo se entiende en su utilidad y en su uso; no somos conscientes de los objetos más que en su uso y no reflexionamos sobre ellos, sino que los usamos.

Mundo (*Welt*): Para Heidegger, el "mundo" no es simplemente un conjunto de objetos o un entorno físico, sino un contexto de significación y relaciones en el que el Dasein vive y actúa, ya que funciona como el marco en el que las cosas tienen sentido y se revelan en sus usos y relaciones. Las cosas que componen ese mundo están en una red donde cada uno se comprende y se significa en esas relaciones.

Pasemos ahora a hablar de qué lugar ocupa la problemática del arte en la obra de Heidegger.

El origen de la obra de arte

El origen de la obra de arte reúne el material de una serie de seminarios dictados por el filósofo alemán durante 1935 y 1936 en la Universidad de Friburgo. Estos seminarios, conocidos como los Seminarios de Friburgo, representan un período crucial en el desarrollo del pensamiento de Heidegger, ya que en ellos explora temas que luego encontraremos en sus obras publicadas. Además, es en este período de Friburgo donde se gesta la *Kehre* o giro fundamental en su pensamiento. ¿Qué es la *Kehre*? Luego de la década de 1930, Heidegger comienza a alejarse de su enfoque inicial en la fenomenología y la ontología, tal como se desarrolló en *Ser y Tiempo*, hacia una preocupación más profunda por lo que él definirá como la historia del ser y la pregunta por el sentido del ser.

En cuanto a su fecha de publicación, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (su título original en alemán) fue publicado por primera vez en 1950 en el quinto volumen de la serie de obras completas de Heidegger, titulado *Holzwege* (Caminos del Bosque)¹¹⁴.

¹¹⁴ Heidegger, M. (1950). *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. En español: Heidegger, M. (2003). *Caminos de bosque* (2da ed.). Alianza Editorial.

Esta obra es relevante en varios sentidos, pero destacamos tres. En primer lugar, incluye al arte dentro del proyecto de la filosofía heideggeriana¹¹⁵. En segundo lugar, se aborda una de las problemáticas inauguradas por *Ser y Tiempo*, a saber, la cuestión de que no todos los entes pueden ser caracterizados como a-la-mano o ante-los-ojos, ya que la obra de arte escapa a estas caracterizaciones. El tercer punto, Heidegger vincula el arte al concepto de verdad.

La postura de Heidegger en torno al arte intentará escapar tanto a la teoría kantiana (la subjetivación y la teoría del genio),¹¹⁶ como de la hegeliana (superación del arte o muerte del arte por el concepto).¹¹⁷ Para ello hará una revisión de los conceptos que sostienen nuestras creencias en torno a qué es el arte y la obra de arte. ¿Por qué? Como vimos líneas más arriba, porque Heidegger se compromete con una filosofía que indague la existencia del hombre y el mundo que lo rodea.¹¹⁸ Para ello, su metodología se va a centrar en buscar los conceptos claves de esa metafísica, analizarlos hasta desarmarlos por completo y mostrar que no son aplicables para una filosofía del Dasein. De alguna manera los pone a prueba, los baja a la existencia cotidiana del hombre y extrema su resistencia. Su objetivo es mostrar cómo debajo de esos conceptos anida la metafísica tradicional, lo cual significa que el pensamiento está aún sujeto a vicios que el pensador alemán intenta superar, ya que han demostrado ser callejones sin salida. Más adelante veremos cómo lleva a cabo este análisis de los conceptos en torno al arte y a dónde conducen.

El origen de la obra de arte posee una breve introducción y cinco secciones: “La cosa y la obra”, “La obra y la verdad”, “La verdad y el arte”, “Epílogo” y “Apéndice”. A continuación, desarrollamos cuatro de esas secciones (excluimos el “Apéndice”) y agregamos un apartado exclusivo para el ejemplo de las botas de campesino que pertenece a la sección “La obra y la verdad”.

Introducción

El texto inicia con una breve introducción donde Heidegger expone el problema general sobre el que va a tratar. Primero afirma que el origen es la esencia de algo, es decir qué y cómo es algo. Preguntar por el origen de la obra de arte, no es más que intentar dar con la esencia del arte, la fuente de su esencia. Si nos preguntamos por esa fuente, surge la idea del artista como origen de la obra. Sin embargo, eso no determina un origen sino una relación: el artista es por la obra y viceversa. Lo que sí podemos notar es que ambos dependen del arte; lo que los une es

¹¹⁵ Además de *El origen de la obra de arte*, Heidegger despliega su concepción sobre el arte en otros textos. En su trabajo sobre Nietzsche critica la reducción del arte a la voluntad de poder, mientras que en su estudio de Hölderlin, celebra la poesía como una forma privilegiada de revelar el ser.

¹¹⁶ Ver Capítulo 5 del presente libro.

¹¹⁷ Ver capítulo 7 del presente libro.

¹¹⁸ Esta forma es herencia del método fenomenológico de Husserl que se centraba en las cosas mismas, evitando cualquier interpretación o agregado por fuera de lo que la cosa (el fenómeno) nos da o nos muestra. Partimos de la cosa para analizar la cosa.

el arte. El arte se hace patente en la obra del artista y así “(...) la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en la pregunta por la esencia del arte.” (Heidegger, 2010, p.11).

En este punto, donde parece que tenemos una certeza, Heidegger empieza a desplegar su método y nos pregunta ¿Cómo podemos decir si esto o aquello es una obra de arte si no sabemos qué es el arte? “Qué sea el arte nos lo dice la obra. Qué sea la obra, solo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso” (Heidegger, 2010, p.12). Pero este círculo vicioso, lejos de ser un problema es una señal de que debemos recorrerlo, adentrarnos en el círculo, que no es otra cosa que dedicarnos al trabajo artesanal que es el pensar¹¹⁹.

Finalmente Heidegger va a decir: “Para encontrar la esencia del arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es y cómo es” (Heidegger, 2010, p.12). Solo cuando vamos a la obra de arte real que está ahí, frente a nosotros y nos detenemos en ella para entender qué y cómo es, podremos saber algo del arte. Debemos tener la experiencia directa de la obra y no teorizar sobre las ideas que podamos tener sobre el arte. Y cuando estamos ahí, frente a una obra, lo primero que podemos decir es que es una cosa, como el resto de las cosas que nos rodean. Si analizamos una obra de arte desde su mera realidad, sin ideas preconcebidas, solo vamos a ver una cosa. Si nosotros, al observar una escultura, decimos que es una obra de arte, ya están operando en nosotros preconceptos acerca de la experiencia de estar frente a una cosa que es definida como obra de arte. Ya vemos la cosa como obra de arte antes incluso de estar frente a ella. Pero si le sacamos esa carga, nos queda que es una cosa.

Esto funciona como un primer punto dentro de la argumentación heideggeriana. Sin embargo, antes de avanzar aclara: la obra de arte es algo más que ese carácter de cosa, no se limita a ser una cosa y nada más, sino que “ (...) dice algo más que la mera cosa.” (Heidegger 2010, p.13). Descubrir ese algo más, ese aspecto más allá de ser cosa de la obra, es lo que va a intentar develar Heidegger en este texto.

La cosa y la obra

Esta sección comienza preguntando qué es la cosa. Si decimos que la obra de arte es una cosa, ahora nos resta preguntar qué es una cosa.

Usualmente decimos que una cosa es todo aquello que es, ya sea un ente de la naturaleza (una piedra) o un objeto de uso (un martillo). Miramos a nuestro alrededor y definimos como cosa

¹¹⁹ Esto es conocido como el “círculo hermenéutico” y forma parte del método de Heidegger. El círculo hermenéutico se refiere a la idea de que la comprensión no puede lograrse de manera lineal o directa, sino que implica un movimiento circular. La interpretación comienza con preconcepciones que guían nuestra comprensión inicial. Nunca estamos en un punto de partida neutral o sin prejuicios. Esto es lo que él llama pre-comprensión, la cual es tanto una limitación como una condición necesaria para la comprensión. El círculo hermenéutico desafía la noción de que se puede alcanzar una comprensión objetiva y definitiva y por el contrario sugiere que la comprensión es siempre provisional y abierta a revisión. Ver capítulo 11 del presente libro.

todo aquello que nos rodea: la mesa, un libro, un auto, un árbol, un vaso y también el agua dentro del vaso. Pero no llamamos cosa al ser humano ni a los animales.

Parece que el terreno de la cosa es amplio pero al ser tan cotidiano, nadie lo pone en duda ni repara en él. Heidegger va a resumir tres interpretaciones en torno a la coseidad de la cosa que se impusieron en el pensamiento occidental.

En primer lugar, la cosa es la sustancia en la cual se agrupan los accidentes. Si pensamos en una piedra decimos que es pesada, fría, áspera y dura. Estas son las propiedades, los atributos que experimentamos, pero la cosa es el núcleo que subyace debajo de esas apariencias y que las reúne como “una cosa”. Esta forma de entender la cosa viene desde la filosofía griega que definió al ser del ente como presencia. A partir de esto se funda la interpretación tradicional y rectora acerca de la cosa y el ser del ente.

Ahora bien, los griegos llamaban a ese núcleo, eso que subyace debajo de los accidentes, con el término *hypokeimenon* que fue traducido al latín por *subjectum* y también *hypóstasis* que se tradujo como *substantia*¹²⁰. Heidegger nos alerta que esta traducción, lejos de ser completamente transparente y fiable, no conserva la experiencia originaria que tenía el griego, sino que en esa traslación se pierde tal experiencia fundamental. Podemos decir que queda una palabra vaciada.

La cosa como sustancia, se impuso como el modo natural que tenemos de experimentar las cosas. Para entender esto, Heidegger lo explica con el uso que le damos en el lenguaje a esa forma. La oración simple se sostiene como sujeto y predicado: algo (características o accidentes) que se dice de un núcleo (sustancia). Nos suena natural que la estructura de la oración se corresponda con la estructura de la cosa. Son estas cuestiones obvias y estos conceptos tan evidentes a los cuales Heidegger apunta con un trabajo de deconstrucción y se pregunta ¿Qué hay debajo de esa obviedad? ¿Qué estás olvidando debajo de ese velo? Si realmente nos detenemos a pensar en la interpretación de la cosa como sustancia y en la idea de que el lenguaje traduce nuestra experiencia del mundo, notamos que hay algo más, un origen a ambas cuestiones, y ese origen es una larga costumbre que conocemos con el término de metafísica. En definitiva, su mayor mérito fue que el olvido la convirtiera en algo que pasa como natural y obvio.

El término sustancia no es propio de la cosa, sino que se aplica a los entes en general, por ende no podría decirnos nada de la cosa en sí. Además, cuando esta interpretación se nos impone como obvia es una forma de violencia, porque no deja que la cosa se muestre tal cual es, no nos permite ir a la cosa misma, sino que la cubre con velos metafísicos.

Antes de pasar a la segunda interpretación, Heidegger hace un llamado interesante. Nos invita a dejarnos guiar por el sentimiento. ¿Qué quiere decir? Estamos acostumbrados (lo damos por natural) a que “(...) el único que tiene derecho a la palabra es el pensar.” (2010, p. 17). La verdad circula a través del pensar y la palabra. Sin embargo, el pensar también es responsable de la violencia que no deja a las cosas reposar y mostrarse por sí mismas. Quizás el sentimiento

¹²⁰ Para ampliar esta cuestión de la traducción y origen de la palabra se puede consultar el siguiente link: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Sustancia>

podría ser ese estado de ánimo más abierto y respectivo que nos permita acceder a lo que estamos buscando. En otras palabras: si el pensamiento ha fallado y ha puesto velos al mundo, busquemos otras vías para conectar con eso velado.

En segundo lugar, la cosa entendida como unidad de la multiplicidad de sensaciones. Cuando nos enfrentamos a una cosa tenemos la experiencia sensible de ella, la percibimos por los sentidos y de alguna manera, se nos mete por el cuerpo (Heidegger, 2010). Pero al tener esa experiencia sensible no percibimos un cúmulo simultáneo y caótico de sensaciones, sino una unidad de esas percepciones y decimos oír el cerrar de una puerta, el motor de un auto o el galopar de un caballo. Es decir, no tenemos la experiencia de la sensación acústica, sino el ruido de un portazo. Oímos las cosas y no el sonido puro. Esto nos aproxima íntimamente a las cosas y sin embargo, lejos de ser esto algo bueno, termina siendo un problema. Tanto acercamos la cosa a nosotros que termina desapareciendo y no la dejamos reposar como tal, sino que confundimos nuestra forma de vincularnos con las cosas con la coseidad de la cosa.

En tercer lugar, la cosa como materia conformada (la cosa es materia más forma). Esta interpretación es heredera de la teoría aristotélica tan anquilosada en la tradición filosófica, y es a la que ha recurrido la estética hasta el momento. Nuevamente se dice que la obviedad de esta interpretación la convierte en válida. Sin embargo, esta definición de materia y forma no aporta nada, ya que se han convertido en “(...) conceptos comodines bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa.” (Heidegger, 2010, p.19)¹²¹.

Más allá de este problema de generalidad de los conceptos de material y forma, hay algo que resulta interesante de esta definición y no pareciera tan fácilmente descartable. Entonces Heidegger se pregunta si tales nociones no se aplican a algún ente con mayor fuerza de determinación, es decir, si no describen a ciertas cosas en particular (en contraposición a la generalidad que ahora tienen estos conceptos). ¿Para cuáles entes la definición de materia conformada es más clara? Si pensamos en una obra de arte, una escultura, por ejemplo, la materia (el material de la escultura que puede ser granito, mármol, hierro) se con-forma según la idea del artista (la forma es la distribución y el ordenamiento de la materia). Pero un martillo no puede construirse de cartón o de tela, si queremos que pueda usarse como martillo. Necesitamos de ciertos materiales y estructuras para que se conforme un martillo; no cualquier material ni disposición resultan en un martillo, ya que este implica cierto uso.

Aparece aquí la noción de utensilio; una cosa cuya “(...) forma determina el ordenamiento de la materia” (Heidegger, 2010, p. 19). Entonces, para ciertas cosas llamadas utensilios, la combinación materia-forma depende del uso del mismo. Y como afirma Heidegger: “Dicha utilidad nunca se le atribuye ni impone con posteridad a entes del tipo del cántaro, el hacha y los zapatos.” (2010, p. 19). La utilidad determina la con-formación, la cual no le viene dada por algo

¹²¹ Las ideas de materia y forma y su generalización como concepto comodín adviene en parte de la identificación de materia-objeto y forma-sujeto (ver, Heidegger, 2010, p.19). Esta identificación es otra de las operaciones a partir de la cual la metafísica tradicional se impone como natural en el pensamiento filosófico occidental.

externo, aunque sean objetos producidos. Es decir, el artesano construye el martillo con–formándolo como tal, un martillo.

Hagamos un repaso de lo visto hasta acá. Heidegger distingue la obra de arte, la mera cosa y el utensilio. Estas son tres categorías de entes o cosas pero veremos que tienen particularidades que nos llevan a distinguirlas. Si bien se relacionan y comparten su condición de cosa, poseen formas distintas de ser:

Una vez elaborado, el utensilio, por ejemplo el zapato, reposa en sí mismo como la mera cosa, pero no se ha generado a sí mismo como el bloque de granito. Por otra parte, el utensilio presenta parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada (Heidegger, 2010, p. 20).

Lo esquematizamos en un cuadro:

Tabla 15.1. Definiciones de cosa

Mera cosa	Utensilio	Obra de arte
Cosas de la naturaleza	Creado por el hombre	Creado por el hombre
Autosuficiencia*	No autosuficiencia*	Autosuficiencia*
Bloque de granito	Martillo	La pintura de Van Gogh

* La mera cosa y la obra de arte tienen una presencia autosuficiente, no dependen de que el Dasein interactúe con ellas para ser. El utensilio es utensilio en su uso, se agota en el uso.

A pesar de lo dicho hasta acá, aún no hemos dado con el carácter de cosa de la cosa. Las tres interpretaciones citadas no hacen más que violentar a la cosa, ocultándola o confundiéndola con el utensilio. La metafísica se ha impuesto como un modo tan habitual de pensar que anticipa toda comprensión e impide una meditación sobre, en este caso, las cosas. Solo llegamos a la conclusión que este modo de pensar nos habilita, con presupuesto y conclusiones preestablecidas que poco tienen que ver con las cosas mismas. Queremos conocer las cosas moviéndonos solo entre ideas, sobre ellas, sin mirarlas realmente. Es por esto que Heidegger insiste en dejar reposar las cosas en sí mismas. Esta tarea, que en apariencia es tan fácil, se convierte en la empresa más difícil del pensamiento porque implica ir más allá del modo de pensar imperante.

Para avanzar, Heidegger determina que, si dar con el carácter de cosa de la cosa es tan complejo, quizás indagar el carácter de utensilio nos sea más fácil, ya que nos hemos topado con él al momento de analizar la interpretación de materia y forma. Su condición intermedia entre la mera cosa y la obra lo deja en un lugar privilegiado con respecto a nosotros. Se tratará entonces de dejar reposar al utensilio en sí mismo y ver qué aparece.

Heidegger inicia acá la segunda parte de la argumentación de esta sección. Comienza con una explicitación del método, el cual consiste en elegir un utensilio, dejarlo reposar en sí y describirlo “(...) prescindiendo de cualquier teoría filosófica.” (Heidegger, 2010, p. 22)¹²². Sigue a esto el conocido ejemplo de las botas de campesino de Van Gogh.

El ejemplo de las botas de campesino

¿Cómo dar con el carácter de utensilio del utensilio? Heidegger propone tomar un utensilio como lo son las botas de campesino. Acá podríamos imaginar que Heidegger fue hasta el placar de su casa, agarró unas botas y las describió. Sin embargo, recurre a un par de botas ilustrativas. Lo interesante de ese par de botas es que, en la actualidad, a través de internet, cualquiera puede tener ese par de botas ilustrativas en particular ante los ojos, no cualesquiera, sino *esas* botas.

El “ejemplo ilustrativo” al que recurre Heidegger es una pintura de Van Gogh en la cual se ve un par de zapatos acordonados¹²³. Si describimos la materialidad del utensilio (son piezas de cuero, con cordones, suela, etc.) no llegamos a mucho, ya que el utensilio es comprendido en su uso. La descripción objetiva del utensilio aislado no incluye el momento de uso, por ejemplo, cuando la campesina usa las botas para labrar la tierra. Las botas de campesino son plenamente en ese momento, mientras se da el trabajo y la labradora no repara en ellas.

Si observamos las botas del cuadro de Van Gogh, vemos unas botas cualquiera pero a la vez, esas botas olvidadas en un rincón oscuro, imposible de definir dónde ni cuándo, nos transmiten un universo de sensaciones:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. (Heidegger, 2010, p. 24).

¹²² Acá podemos ver esta cuestión de abandonar el pensar para abrirnos a la experiencia del sentimiento como otra vía de acceder al ser del ente.

¹²³ Van Gogh ha pintado varias veces la temática de zapatos, es decir que no hay una única versión de los zapatos acordonados. Citamos en particular la pintura al óleo *Schoenen* (Van Gogh, 1886).

Suspender el pensar y abrirnos a los sentimientos, permite que emerjan estas sensaciones vinculadas al utensilio al momento de mirar la obra, que si bien no son visibles como el cuero de que están hechas, forman parte del ser utensilio del utensilio.

Heidegger nos está hablando de dos planos. Por un lado, está el plano del utensilio en el mundo de la campesina que usa las botas en su trabajo, y por otro lado, está el plano de la obra de las botas y nosotros observándolas. Ambos planos dialogan porque analizamos el ser utensilio del utensilio a partir de un ejemplo gráfico (la obra de Van Gogh) pero no son lo mismo. La campesina usa el utensilio y ahí lo comprende en su uso a la vez que no repara en él. Esto se debe a la fiabilidad del utensilio. Que la campesina disponga de sus botas con seguridad depende de este modo de ser que es la fiabilidad. Como afirma Heidegger: “(...) la utilidad del utensilio solo es la consecuencia esencial de la fiabilidad.” (Heidegger, 2010, p.24). Es decir, la esencia del utensilio es su fiabilidad; es ese modo de ser (su estar-a-la-mano) el que nos permite entregarnos al trabajo en la confianza de la utilidad de ese ente. Cuando un utensilio reposa en sí, lo que notamos es la fiabilidad que sostiene su utilidad. Y esa fiabilidad la olvidamos cuando lo usamos. Si bien en el uso es cuando entendemos el ser utensilio del utensilio, su esencia (la fiabilidad) emerge cuando reposa en sí, como en el cuadro de Van Gogh.

Hemos dado con la esencia del utensilio al observar un utensilio ilustrativo como las botas de campesino en la pintura. Heidegger se pregunta si no hemos aprendido además algo acerca de la obra de arte y afirma:

Ya hemos dado con el ser–utensilio del utensilio. Pero ¿cómo? Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado (Heidegger, 2010, p. 25).

Heidegger nos propuso esta argumentación, que partió preguntando por el carácter de cosa de la obra para notar la predominancia de la interpretación materia y forma, la cual es más evidente en los utensilios. De ahí, preguntando por la esencia del utensilio propuso el recurso de utilizar la obra a modo ilustrativo de un par de botas para pensar el ser utensilio del utensilio y esto nos mostró, por un lado, algo sobre el utensilio, pero también algo sobre la obra. Cuando Van Gogh pintó su obra captó en ella no solo las cualidades materiales de los zapatos, sino también su fiabilidad, esa disponibilidad de la cosa que le permite a la campesina hacer su trabajo.

El objetivo de Heidegger ahora nos resulta más claro: mostrar que la obra puede enfrentarnos a algo más que a un mero dibujo de zapatos. Una obra no es una simple imitación, reproducción o graficación del mundo, sino que la “(...) proximidad a la obra de nos ha llevado bruscamente a

un lugar distinto del que ocupamos normalmente.” (Heidegger, 2010, p. 25) (nuestro lugar normal es la utilización desinteresada del utensilio).

En este momento Heidegger hace una afirmación relevante y fundamental en el texto: “El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser.” (2010, p.25). La obra posibilita la apertura por la cual se atisba lo que es y cómo es un ente; hay un desocultamiento de lo ente, eso que los griegos llamaban *alétheia* y que nosotros decimos “verdad”. En la obra de arte se erige la verdad de lo ente.

Tradicionalmente, el arte era el terreno de lo bello y acá Heidegger introduce el concepto de verdad, más bien vinculado a la lógica, a la ciencia y no a la estética. Este es uno de sus principales aportes en la historia de la filosofía, ya que introduce y problematiza el lugar que la filosofía le ha asignado al arte y también a la verdad, y muestra cómo ciertas cuestiones se han instalado por el peso de la costumbre más que por una indagación profunda. Porque si Heidegger afirma que en la obra se erige la verdad del ente es porque también está invitando a revisar el concepto tradicional de verdad.

Verdad se ha entendido como coincidencia o correspondencia con lo ente desde hace mucho. Verdad es imitación, coincidencia o adecuación, y la verdad se corrobora en la constatación de esa adecuación (es verdadero un enunciado que se corresponde con los hechos). Sin embargo, las botas de la pintura de Van Gogh no funcionan de esa manera porque su verdad no depende de la correspondencia con un par de botas particulares, sino que lo que se ha extraído es una verdad acerca del utensilio y no de esas botas. Entonces ¿A qué verdad nos enfrenta la obra de arte? Sabemos hasta este punto que no es una verdad por reproducción ni imitación, ni tampoco una verdad general y vacía (porque ir por este camino nos llevaría a los problemas que ya vimos que tenían las definiciones de cosa).

Con esta cuestión Heidegger cierra la sección. Hagamos un repaso de lo que obtuvimos.

Primero: creímos que preguntando por el carácter de cosa de la obra aprenderíamos algo de ella. Obtuvimos que los conceptos tradicionales acerca de cosa son insuficientes y que encima el concepto predominante hace referencia más bien al utensilio que a la mera cosa.

Segundo: indagando el carácter de utensilio del utensilio a través de una imagen ilustrativa (la pintura de Van Gogh) vimos que en la obra acontece el desocultamiento del ser del ente (acontece la verdad). Entonces la obra no es una cosa con un agregado artístico, como tampoco la cosa es un utensilio al cual se le quita el uso. Cosa, obra y utensilio son tres modos distintos de ser del ente con sus propias características.

Tercero: cuando preguntamos por la verdad que emerge en la obra, notamos que no es la verdad entendida como adecuación.

Heidegger nos dice que todo este rodeo y paseo por los conceptos tradicionales buscan hacer “(...) caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes.” (Heidegger, 2010, p. 27) para que luego, abriendo los ojos, nos podamos acercar a las cosas mismas.

La obra y la verdad

En esta sección Heidegger va a desarrollar la cuestión de la obra y comienza preguntando si es posible dejar reposar la obra en sí, como lo hicimos con el utensilio. Y la pregunta que aparece es ¿Cuál es el lugar propio de una obra? La obra puede estar en el taller del artista, en un museo o en un lugar específico, como una escultura de Atenea en un templo en su nombre. Y es un hecho que la obra pueda trasladarse de un lugar a otro, abandonando su “lugar propio” para ir a uno nuevo.

Sin embargo esta característica de la obra, de poder trasladarse, no corrompe su esencia o la arranca de su mundo: “El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí.” (Heidegger, 2010, p. 29). La obra es auto-subsistente y no se arraiga a un lugar porque ella abre mundo a través de su presencia.

Notemos que no hemos mencionado a la figura del artista ni a sus intenciones. La autosuficiencia de la obra no pareciera estar vinculada a estas, sino a su modo de ser.

Luego, Heidegger enuncia el ejemplo del templo griego en el que vamos a detenernos porque aquí aparecerán dos conceptos clave, mundo y tierra¹²⁴. Y antes de avanzar con el ejemplo hacemos la siguiente advertencia: la argumentación que propone Heidegger no se limita solo a una cadena lineal de conceptos que se extraen de premisas hasta la conclusión. Su propuesta incluye un aspecto que podemos llamar poético, en el cual ya no es tan determinante el concepto o la definición clara y cerrada, como si el juego de sentimientos o ideas más abstractas de los cuales podemos extraer una sensación o un estado que a veces es solo un destello fugaz. No se trata de entender mecánicamente, sino de alcanzar cierta intuición o estado de ánimo mediante ese juego argumental. Ahora pasemos a desarrollar el ejemplo del templo.

Un templo es una obra que no pertenece al arte figurativo, es decir, no es imagen ni copia de ninguna imagen. El templo es una obra arquitectónica, realizada en piedra, decorada en materiales similares y el edificio hace posible la presencia de un dios, abre la experiencia de lo sagrado. La obra-templo, en su presencia, nos enfrenta y abre el mundo de un pueblo histórico. ¿Qué significa esto? Intentemos reapropiarnos de esta experiencia para entenderla.

Cambiamos el templo griego por una iglesia cristiana. Pongamos como ejemplo la catedral de la ciudad de La Plata. Imaginemos que caminamos en la vorágine de un mediodía en la ciudad, vemos la catedral y decidimos entrar. Lo primero que notamos es que el bullicio del tránsito se calla, la temperatura baja, las luces y las sombras tienen un comportamiento extraño porque van dirigidas por las ventanas y vitrales del lugar. Hay gente rezando, caminando, un hombre le cambia las flores a un santo y le prende una vela. Los pasillos están llenos de figuras, mártires, vírgenes. Tallado en madera vemos el vía crucis. En el centro, bien iluminado, el altar mayor con

¹²⁴ En el capítulo 10 del presente libro se menciona la interpretación que hace Vattimo sobre los conceptos de mundo y de Heidegger. Puede recurrirse a este material para ampliar la problemática.

una cruz y Jesús. Independientemente de nuestras creencias, podemos experimentar lo sagrado en ese lugar, sentir el recogimiento, lo espiritual. En esa catedral, en ese momento callado y alejado del ritmo citadino, se abre para nosotros no solo nuestra experiencia íntima con lo sagrado, sino también el mundo que habitamos. Porque en esa catedral se erigen las formas en cómo nuestra sociedad piensa el nacimiento, la muerte, la desgracia y la alegría. El bautismo, el casamiento o un velatorio, que habitan también ese templo, se dan en la unidad obra–templo. La catedral, esa mole imponente de ladrillo y hormigón, abre ese mundo ante nosotros.

(...) la obra–templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico (Heidegger, 2010, p. 30).

Pero mundo no es el conjunto de cosas que nos rodean y donde habitamos, ni tampoco una idea que agrupa cosas. “Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser.” (Heidegger, 2010, p. 32). Es decir, es el horizonte de comprensión que hace posible lo aprensible y lo perceptible.

La presencia de la obra–templo es un “(...) erigir en el sentido de consagrar y glorificar.” (Heidegger, 2010, p. 31). Y esto porque gracias a la presencia de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios puede aparecer. Esta apertura es el mundo y “Ser-obra significa levantar un mundo.” (Heidegger, 2010, p. 31).

El modo de ser de la obra es ese estar presente como posibilidad de erigirse y abrir ante nosotros el mundo, ese entramado que sostiene nuestra existencia, eso que va desde el nacimiento hasta la muerte. De alguna manera, la obra, gracias a que levanta un mundo, nos enfrenta a nuestra condición de Dasein, un ser que vive en *este* mundo y por tal, tiene determinada experiencia de vida, creencias y comprensión. Parados frente a la catedral y a través de lo sagrado que se erige para nosotros, se abre ante nosotros el mundo al que pertenecemos: “El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico.” (Heidegger, 2010, p. 34).

El templo se alza firme en medio del paisaje, así como la catedral permanece erigida en medio de la ciudad. Lo inamovible y sereno de estas obras contrasta con lo que lo rodea, ya sea un mar agitado, un águila cruzando el cielo o una serpiente huyendo a un matorral, en el caso del templo, o filas de autos y niños saliendo del colegio, en el caso de la catedral. Este contraste ilumina de cierta manera eso que rodea la obra; la presencia de la obra da una relevancia a eso que está ahí. Esto es lo que Heidegger llama la tierra, que no hace referencia a lo material o físico, sino a “(...) a aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal.” (Heidegger, 2010, p. 30).

Este concepto parece más oscuro y esquivo que el de mundo. Lo es, porque la tierra es en sí el aspecto de la obra vinculada al ocultamiento, la huida y el refugio. Vamos a explicarlo mejor.

Heidegger afirma que: “La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada.” (2010, p. 33). Para intentar anclar esto, pensemos que la obra tiene un material, ya sea piedra, tela, sonido, lenguaje. Como vimos, el utensilio con-forma una materia según su utilidad y el material, la piedra, por ejemplo, desaparece en esa utilidad. Pero en una estatua, la piedra como material adquiere otra relevancia. La obra se instala, se erige y levanta un mundo y con ello la piedra se destaca, y sin embargo, a la vez, la obra se refugia en esa piedra. Si la piedra permite el surgimiento, también convoca al refugio de la obra, incluso mientras se levanta y abre un mundo. ¿Qué significa esto? Heidegger lo pone en estas palabras:

La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma pesadez y masa del pedazo (Heidegger, 2010, p. 33).

Sin embargo, la tierra no es la materialidad de la obra, sino esa cualidad de surgimiento y refugio, de independencia y misterio. La tierra es donde el hombre funda su morada (da surgimiento) pero no en términos materiales. Es la obra la elaboradora y no la elaborada, permite a la tierra ser tierra. La obra tiene un material pero es ella la que instala ese material y no a la inversa. Gracias a la obra la piedra es más verdaderamente piedra: “Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos.” (Heidegger, 2010, p. 30). Estamos reflexionando en cómo el ser de la obra abre mundo, se refugia en la tierra y con ello da relevancia a las cosas y al mismo Dasein. La presencia de la obra y su modo de ser altera la forma cotidiana que tenemos de estar en el mundo.

La obra abre a la vez que se retira y no permite intromisión (como el acto de romper la piedra en busca de entender su pesadez). Heidegger agrega algo que parece contradictorio: la obra “(...) solo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar.” (Heidegger, 2010, p. 33). La obra muestra a la vez que esconde, descubre a la vez que refugia. Mientras que el mundo abre y levanta, la tierra se cierra en sí. “Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra.” (Heidegger, 2010, p.34).

¿Cómo se da la relación entre estos dos rasgos aparentemente distintos y que configuran la unidad de la obra? “Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo.” (Heidegger, 2010, p. 35).

Sin embargo, esta relación no se reduce a una unidad de opuestos, sino que entre mundo y tierra hay un combate, porque en su relación cada uno aspira imponerse sobre el otro e imponer su esencia. Es un combate esencial, que nada tiene de discordante, sino que a través de ese

combate se autoafirma la esencia de cada contrincante. La lucha los eleva porque para autoafirmarse deben superarse (ser más que nunca sí mismos) y requieren del otro para esto (sin lucha no hay estímulo de superación). Este combate esencial no busca la victoria ni el acuerdo, sino que se nutre del combate mismo.

En este movimiento esencial, la obra está en reposo consigo misma y solo cuando la obra reposa en sí misma podemos llegar a saber algo de su ser¹²⁵. Entonces, podemos decir que la obra es la instigadora de este combate y este es su modo de ser.

Ahora bien ¿Cómo se relaciona este combate con la idea de que lo que opera en la obra es la verdad?

Como ya lo hizo anteriormente, Heidegger se pregunta qué significa verdad y qué uso ha hecho la tradición de esta palabra. En la sección anterior había apuntado contra la definición de verdad como correlación y aquí agrega que la verdad no es ninguna propiedad de las cosas, ni una propiedad de las proposiciones.

Heidegger propone pensar en la palabra griega *aletheia* que significa desocultamiento de lo ente. Pero ¿No corremos el riesgo de una traslación insuficiente e incompleta del término como ocurrió con *hypokeimenon*? Esto puede ser un intercambio de nombres que no conserve la experiencia originaria de la palabra. ¿Qué es entonces el desocultamiento? “(...) el desocultamiento es lo más oculto de la existencia griega, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo presente.” (Heidegger, 2010, p. 36).

Esta última frase hace referencia a lo siguiente: todas las definiciones de verdad, incluso las actuales, presuponen el desocultamiento. Es decir, para que haya una correspondencia, es necesario que la cosa se muestre tal cual es. Una proposición es verdadera, en relación a lo no oculto.

El Dasein no conoce todo lo ente, no puede representarse esa totalidad. Conocemos algunas partes, una “parte dominada” (Heidegger, 2010, p. 38). Y eso que conocemos es porque dentro de la totalidad, se abre un claro: “(...) este centro abierto no está rodeado de ente, sino que el propio centro, el claro, rodea a todo lo ente como esa nada que apenas conocemos.” (Heidegger, 2010, p. 38).

Nuevamente Heidegger nos enfrenta a una definición paradójica. El claro que está en el centro y rodea, lo ente que se desoculta en el claro a la vez que se mantiene retraído en el ocultamiento. Pero esto no es otra cosa que el “extraño antagonismo de la presencia” (Heidegger, 2010, p. 38) porque el Dasein siempre batalla en los márgenes del conocimiento y el desconocimiento, y en ese margen, que también es su centro, el ser del ente se le escapa y solo se le muestra como un destello. ¿Por qué? Porque el Dasein es finito, temporal e histórico y no puede ir más allá de su propio mundo porque eso sería conocer la totalidad. Nuestro conocimiento es limitado y velado, por eso aparece el error pero también nuevos conocimientos sobre lo ente.

¹²⁵ Esta idea de que en el combate (un movimiento) se encuentra el reposo, puede recordarnos algunas ideas y fragmentos de Heráclito. Por ejemplo el fragmento 8: “Lo opuesto que converge, y de las cosas divergentes la más bella armonía [y que todo sucede según discordia.]” (*Presocráticos. Fragmentos*, (2010). Buenos Aires, Losada).

Esto resulta del desocultamiento y del encubrimiento que son el claro en lo ente. Y esto es dinámico, no algo rígido y estanco, siempre se renueva, se adecúa y cambia: “El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado dado sino un acontecimiento.” (Heidegger, 2010, p. 39).

La esencia de la verdad (el desocultamiento) es ese combate primigenio y esencial entre lo abierto y el refugio. Es decir, ese combate entre mundo y tierra que propicia la obra es el combate del desocultamiento. Heidegger aclara:

A lo abierto le pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente ese espacio abierto que corresponde al claro, ni la tierra es eso cerrado que corresponde al encubrimiento. Antes bien, el mundo es el claro de las vías de las directrices esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada decisión se funda sobre un elemento no dominado, oculto, desorientador, pues de lo contrario no sería nunca tal decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino aquello que se abre como elemento que se cierra a sí mismo mundo y tierra son en sí mismos, según su esencia; combatientes y combativos. Solo como tales entran en la lucha del claro y el encubrimiento. (Heidegger, 2010, p. 39)

El acontecimiento de la verdad se da de pocos modos y uno de esos modos es la obra de arte. El templo griego o la pintura de Van Gogh no reproducen algo verdadero, sino que en ellos acontece el desocultamiento, acontece la verdad y nos enfrentamos al combate mundo–tierra.

La verdad y el arte

En esta sección Heidegger va a abordar la cuestión de la obra como efectuada por un artista. No podemos negar que la obra es autosubsistente pero que ha sido creada por alguien. Entonces la pregunta ahora es sobre la esencia del crear.

Heidegger parte de la idea de que crear puede pensarse como producir o traer delante. Pero esta definición es aplicable al artista que crea como al obrero que fabrica. ¿Es posible diferenciar el traer delante como creación del traer delante como fabricación? En ambas tenemos el quehacer artesano, que incluso los artistas estiman e intentan aprender. Es decir, el artista sabe que para traer delante la obra necesita de ciertas técnicas y oficio, ya sea dibujar, pintar o tocar un instrumento. Entonces “(...) parece aconsejable determinar la esencia del crear desde su lado artesanal.” (Heidegger, 2010, p. 42).

Para este quehacer artesano los griegos usaban la palabra *techné*. Al igual que ya hicimos antes, no se trata de traducir sin más esta palabra, sino de analizar qué experiencia pone de manifiesto el uso de esta palabra para los griegos y pensarlo desde ahí. Lo primero que debemos tener en cuenta sobre ese uso es que *techné* no hace referencia a la labor práctica, ni al hacer técnico tal como lo entendemos nosotros. *Techné* no significa hacer, sino un modo de saber, y “Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente

como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la *aletheia*, es decir, en el desencubrimiento de lo ente.” (Heidegger, 2010, p. 49).

Nuevamente nos topamos con el desocultamiento. ¿Por qué? Porque la *aletheia*, el desocultamiento, es la forma en la que se da nuestra relación con lo ente (como lo vimos en la sección anterior al tratar el tema de desocultamiento y el claro). La *techné* es una manera de traer delante lo ente, desocultarlo y hacerlo presente.

Tanto el crear como el producir traen delante lo ente, ambos se dan entre lo ente. ¿Qué los diferencia? Si bien el crear es el realizar de la obra y como tal la hace presente, su esencia (la del crear) está determinada por el ser-obra y no a la inversa. La creación no determina la esencia de la obra, sino que la obra determina la esencia del crear. Y la pregunta que aparece es “¿Qué es la verdad para tener que acontecer en algo creado?” (Heidegger, 2010, p. 44).

Dijimos que la obra es uno de los modos de acontecer de la verdad, y esta es el combate esencial entre lo oculto y el desocultamiento. La verdad es el combate y también el espacio abierto donde se libra esa lucha, en esa oposición entre claro y encubrimiento. Esto es así porque la verdad no está previamente dada, no es una idea que baja y se instala en el claro. No, ella misma es la apertura del claro y también su resistencia (el ocultamiento), y tal acontecimiento se da entre los entes¹²⁶. La verdad se vincula esencialmente con lo ente:

Como forma parte de la esencia de la verdad tener que establecerse en lo ente a fin de poder llegar a ser verdad, por eso en la esencia de la verdad reside una tendencia hacia la obra que le ofrece a la verdad la extraordinaria posibilidad de ser ella misma en medio de lo ente (Heidegger, 2010, p. 45).

Este modo de traer delante es el crear propio de la obra. Y la obra es un tipo de ente que esencialmente alberga el combate entre mundo y tierra y por tal, la verdad (desocultamiento).

Luego, Heidegger intenta delimitar la diferencia entre la obra y el utensilio, ambos entes creados (traídos delante). La principal diferencia es en torno a la materia: mientras el utensilio desgasta y oculta completamente el material, la obra no la desgasta y la realza. El utensilio cuando está terminado es abandonado al uso hasta su desgaste y desaparición completa. La obra, por el contrario, alza y destaca lo que ha sido traído delante en la creación.

Una vez que la obra ha sido creada, puede darse lo que Heidegger llama el cuidado de la obra: dejar que la obra sea una obra. ¿A qué se refiere? Cuando una obra permanece en sí misma, alejada de los vínculos con los hombres, “(...) cuanto más puramente se queda retirada la obra dentro de la apertura de lo ente abierta por ella misma, tanto más fácilmente nos adentra fuera de lo habitual.” (Heidegger, 2010, p. 48). En su cuidado, la obra expone la verdad en su

¹²⁶ La verdad puede darse de varios modos. La obra es uno de esos modos, pero Heidegger va a mencionar otros, como la fundación de un Estado. Sin embargo, excluye a la ciencia. Ver: Heidegger, 2010, p.44-45.

modo más propio, alterando en nosotros la experiencia habitual con lo que nos rodea. Este cuidado es llevado a cabo por los cuidadores (actuales, futuros o potenciales) que aceptan a través de este cuidado, darse a una existencia auténtica¹²⁷.

A este punto, entendemos que la pregunta por el carácter de cosa de la obra era un preguntar a partir de nosotros mismos y nuestra experiencia, y no un preguntar por la obra misma. Nos ocupábamos de nuestros estados o afecciones en relación a la obra y no por la obra. Ahora sabemos que la realidad efectiva (ser en lo abierto) de la obra se determina a partir de la esencia del ser-obra (combate mundo y tierra/desocultamiento/creación como aspectos del mismo acontecimiento). El carácter de ser-obra de la obra no está determinado por el ser-cosa. Pero lejos de ser un camino sin salida, en ese recorrido hemos entendido el origen de la confusión y cómo el uso de los conceptos está entorpecido por hábitos y tradiciones que no llevan al conocimiento de los entes.

Antes de terminar la sección, Heidegger va a dar un paso más y afirma que todo arte es en esencia, un poema. El poetizar no es un delirio creativo, ni un juego de palabras, sino que en su modo de abordar el lenguaje, nos corre de lo habitual y normal, y en ese gesto, logra abrir el espacio donde acontece la verdad.

Para entender más esto, es necesario pensar qué es el lenguaje. En lo habitual, lenguaje es comunicación. Sin embargo, no podemos pensar que solo se limita a la expresión oral o escrita, ya que es propiamente en el lenguaje donde se da la apertura de lo ente. Es decir, la piedra o los animales, que no poseen lenguaje, no pueden llevar a lo abierto lo ente. El Dasein, a través del lenguaje, puede hacerlo y nombra lo ente por primera vez: “El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada.” (Heidegger, 2010, p. 53).

Notemos que Heidegger hace referencia con esto a la actitud de los seres humanos ante la obra, los cuidadores. El poetizar como nombrar lo ente, traer delante lo que antes no era, nos interpela: “(...) una obra solo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente.” (Heidegger, 2010, p. 54). La obra de arte, como ya afirmamos más arriba en relación al templo griego, “(..) da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos.” (Heidegger, 2010, p. 30). La proximidad con la obra, asumida como tal, no nos es indiferente porque nos enfrenta a las cosas mismas, y con tal a nuestra propia existencia y esencia. Conocemos más de nosotros mismos a través del contacto con la obra que del pensar científico.¹²⁸

Si, según lo último que dijimos, la esencia del arte es el poema, ¿Cuál es la esencia del poema? Heidegger afirma que la fundación de la verdad. Fundar tiene tres sentidos: “(...) fundar

¹²⁷ En la sección “Generalidades del pensamiento de Martin Heidegger” de este mismo artículo hay una breve descripción del término.

¹²⁸ Gianni Vattimo va a retomar esta idea para pensar su filosofía en torno al arte. Ver capítulo 10 del presente libro.

en el sentido de donar, fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de comenzar. Pero la fundación solo es efectivamente real en el cuidado.” (Heidegger, 2010, p. 54). El arte obra en el tercer sentido, como inicio o comienzo. La obra funda una verdad y esta verdad no se deriva ni se deduce de lo ya conocido o disponible. Decimos que sobre la tierra se funda un mundo nuevo: “Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por primera vez o vuelve a comenzar.” (Heidegger, 2010, p. 55). El arte es histórico porque el Dasein es histórico.

Hagamos un repaso de los enunciados principales de esta cadena de conceptos e ideas que despliega Heidegger:

El arte es poner a la obra de la verdad.

La verdad es el combate esencial entre mundo y tierra.

El combate esencial es el desocultamiento de lo ente.

El arte acontece como poema.

Acontecer como poema es fundar.

La fundación revela el carácter histórico del arte.

El arte funda historia.

El arte es un modo destacado de cómo la verdad llega a ser y de cómo es histórica.

El arte es uno de los modos en que el Dasein se conoce a su ser (por eso el arte es histórico).

Como afirma Heidegger, el arte es un enigma y lejos de resolver esta cuestión, su texto nos propone ver ese enigma, analizarlo, darle vueltas y en el camino, experimentar algunos destellos de la verdad que oculta.

Epílogo

En este apartado Heidegger va a hacer algunas consideraciones sobre el arte, la estética y el fin del arte.

Tradicionalmente, la estética (nombre que se le dio al pensar sobre el arte y los artistas) han entendido la obra como un objeto de la percepción sensible. Hoy, a esa percepción le damos el nombre de vivencia.

Por un lado, se dice que la obra de arte es eterna, y por el otro, como afirma Hegel, el arte va a morir porque ya no será el modo en la que la verdad se manifieste. A esto Heidegger se pregunta, “¿Puede ser la vivencia el elemento en el que muera el arte?” (Heidegger, 2010, p. 57). En definitiva, la esencia del arte está atada a cómo el ser humano vive el arte.

Heidegger, lejos de clausurar el tema, asegura que la pregunta acerca de la muerte del arte aún sigue abierta y con esto también deja abierta la cuestión de si el arte es (y seguirá siendo) una forma de acontecer la verdad. Incluso, es muy interesante plantearnos esto en la actualidad, una época signada por los cambios e intervenciones tecnológicas, ¿Cuáles son hoy esas otras

formas en las que acontece o acontecerá la verdad? Esta discusión puede darse porque el *Da-sein* y el arte son históricos y fundacionales.

Finalmente, Heidegger va a dejar claro, una vez más, su alejamiento de la tradición, para la cual el arte va de la mano de la belleza y el gusto. Para el filósofo alemán el arte se vincula con la verdad y es cuando está se manifiesta que se manifiesta la belleza. Si la belleza está en el arte es porque la verdad es la esencia del arte.

Palabras finales

Hemos llegado al final del texto de Heidegger, *El origen de la obra de arte*, un texto abundante y determinante para pensar el arte. Su complejidad viene de la mano del propio Heidegger, que nos alienta a mirar el enigma del arte en vez de intentar resolverlo, encerrarlo en una lógica que nos tranquilice.

El método heideggeriano se basa en cierta incomodidad, en el sentido de que el objetivo no es tener el control sobre el tema, sino, abandonarnos a él y permanecer abiertos a la aventura del pensamiento.

En su intento (y respuesta) de evitar reducir la obra a las nociones de “coseidad” y “objetualidad” propias del neokantismo (retornar a la forma sujeto-objeto) donde la obra queda subordinada y el sujeto escindido del mundo que lo rodea, Heidegger abrió una nueva dimensión en la discusión del arte. Además, demuestra que la obra no es un mero objeto encerrado en un museo, atemporal y ahistórico; por el contrario, la obra abre un mundo.

La obra de arte no es una cosa con un agregado, sino que es aquello donde la verdad se manifiesta. El modo de ser de la obra no se ha desocultado tan solo recurriendo a un preguntar teórico, sino que esto fue posible gracias a que atendimos a lo que la obra dice en su reposo. Así, la obra no es una mera presencia, una cosa material de la que se puede decir algo. Por el contrario, la verdad obra en la obra y “(...) el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad.” (Heidegger, 2010, p. 52).

Actividad

El director norteamericano Terrence Malick, egresado de la carrera de filosofía, es un estudioso y conocedor de la filosofía de Heidegger. Mucha de su filmografía está atravesada por una mirada heideggeriana. Incluso, al igual que el ejemplo de la pintura de Van Gogh, sus películas recurren a obras pictóricas para indagar temáticas dentro del film.

Les proponemos ver *El árbol de la vida* (2011) y pensar qué verdad (o qué verdades) desoculta esa película, a qué nos enfrenta.

Referencias

- Gadamer, Hans–Georg, (2006). La verdad de la obra de arte. En P. Rivero Weber (Coordinadora), *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer* (165–184). Ciudad de México, Ítaca.
- Heidegger, Martin, (2010). El origen de la obra de arte, en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.

CAPÍTULO 14

Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Ludmila Hlebovich

El interés de Walter Benjamin (1892–1940) por cuestiones del arte y de la cultura atraviesa toda su obra. En el presente capítulo nos concentraremos en su preocupación y estudio de la relación entre el arte y el despliegue de la técnica realizando un recorrido por *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Die Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*]; ensayo que es, sin lugar a duda, uno de los más citados en las últimas décadas en las que la tecnología ha intensificado la reconfiguración de nuestras vidas cotidianas¹²⁹.

Benjamin concluye una primera elaboración de este texto en 1935 y lo publica en 1936, en un contexto de convulsión política y social a raíz del triunfo del fascismo en Alemania. Nacido en una familia judía de Berlín, formaba parte, aunque satelitalmente, de la Escuela de Frankfurt, la cual pertenecía al Instituto de Investigación Social [*Institut für Sozialforschung*] y desde su fundación era abiertamente marxista. Con el ascenso de Adolf Hitler al poder en 1933, Benjamin, como tantos otros, se ve obligado a emigrar. Comienza así un período difícil de su vida hasta que, en 1940, cuando intentaba huir de los nazis hacia Estados Unidos, donde lo esperaba su amigo Theodor Adorno, se ve cercado y decide ingerir una fatal dosis de morfina.

La única publicación de *La obra de arte* en vida de su autor se realiza en la revista del Instituto de Investigación Social [*Zeitschrift für Sozialforschung*], en una versión en francés traducida por Pierre Klossowski¹³⁰. Nos concentraremos en la tercera y última redacción de este texto, aunque también, y más allá de sus diferencias, recurriremos oportunamente a las versiones previas.¹³¹ Allí Benjamin analiza la relación entre la obra de arte y la reproductibilidad técnica que, a la vez, se halla directamente vinculada con la rotunda alteración de la

¹²⁹ A partir de ahora nos referiremos a este ensayo en la forma abreviada de *La obra de arte*.

¹³⁰ Con la publicación de su ensayo en la revista del Instituto, que en ese momento se radicaba en Francia, Benjamin busca incidir en las políticas culturales del Frente Popular contra la amenaza del fascismo (Bratu Hansen, 2019, pp. 141-143).

¹³¹ La primera versión de este ensayo (1934-1935) es provisional y de redacción manuscrita (GS I, pp. 431-469. Traducción al español en la edición de Abada: *Obras*, I/vol.2, pp. 7-47). La segunda versión (1935-1936) es a la que Benjamin considera el texto originario [*Urtext*] de su trabajo (GS VII, pp. 350-384. Traducción al español en la edición de Ítaca). La transcripción mecanografiada de esta segunda versión es la que Klossowski toma de base para su traducción al francés y publicación en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, en 1936 (GS I, pp. 709-739. Traducción al español en *Obras*, I/vol.2,

percepción del ser humano en el marco de la sociedad industrial capitalista y la emergencia de las masas o muchedumbres en el contexto de la vida urbana. Como iremos viendo con detenimiento, en su ensayo Benjamin plantea que la reproductibilidad técnica genera una profunda crisis y modificación en el arte, modificación que conlleva la devaluación o destrucción del *aura* de la obra de arte. Ante esta situación, observa que o bien posiciones reaccionarias intentan conservar el aura perdida, lo que conforma la estetización de la política que propugna el fascismo; o bien el comunismo reacciona con la politización del arte. Para dicho análisis Benjamin parte de lo que nota especialmente en la pintura pero también en otras formas convencionales del arte como el teatro, la literatura, la música, y las coloca en comparación con la fotografía y el cine, novedades para la época.

A partir de lo esbozado, en el presente capítulo proponemos reconstruir el análisis que Benjamin realiza de la situación de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Comenzaremos reponiendo en qué consiste el impacto de la reproductibilidad técnica en el arte y luego especificaremos los desplazamientos y diferencias entre la obra de arte tradicional y la obra en la era de la reproductibilidad técnica. Finalmente nos referiremos a la politización del arte en oposición a la estetización de la política. A la vez, veremos que lo que caracteriza esencialmente a la obra de arte tradicional y, por tanto, lo que la define, es su *aura*. En otras palabras, aura es el concepto estético que reúne las cualidades del arte tradicional, el cual, según Benjamin, entra en declive con el despliegue de la técnica en la modernidad.

El impacto de la reproductibilidad técnica en el arte

En términos generales, la perspectiva de Benjamin con respecto a la incidencia del desarrollo de la técnica en el arte oscila entre, por un lado, no resguardar al arte de las modificaciones que las innovaciones de la tecnología conllevan atendiendo a sus potencialidades progresistas y, por otro lado, alertar de la catástrofe de su fallido aprovechamiento, amenaza que detecta en base al registro de la utilización brutal de la técnica durante la Primera Guerra Mundial y en favor de la expansión del fascismo (Cfr. Di Pego, 2008).

Puntualmente en el Prólogo, Benjamin anuncia que analizará los cambios en las condiciones productivas –lo que luego especificará como la acelerada reproductibilidad técnica– en un fenómeno de la superestructura: la obra de arte. Si Marx sostuvo que del capitalismo podría esperarse, en el futuro, tanto la explotación creciente de los proletarios como la instauración de condiciones que permitan su propia supresión, Benjamin anticipa que los cambios en las condiciones productivas del arte separan al arte de conceptos de la tradición estética tradicional (como creatividad, genialidad, misterio y valor de eternidad) y esto, de cierto modo, puede ser utilizado para los fines del fascismo o, contrariamente, para los fines revolucionarios. Es decir, así como el

pp. 323-353). La tercera versión (1937-1939) obtiene su publicación póstumamente en el volumen *Iluminaciónen* (traducción al español en la edición de Abada: *Obras*, I/vol.2, pp. 49-85).

capitalismo puede conducir tanto a una mayor explotación de los trabajadores como a su propia destrucción en cuanto modo productivo, la reproductibilidad técnica como modo de producción de arte puede favorecer al fascismo o a la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte. En base a este diagnóstico y a la preocupación que el mismo conlleva para un filósofo judeo-marxista, Benjamin se propone introducir conceptos e ideas propicias para las reivindicaciones proletarias e inútiles para el fascismo –sobre lo que volverá contundentemente hacia el final del ensayo y luego del desarrollo de unas 15 secciones–.

Ahora, ¿en qué consiste la reproductibilidad técnica de la obra de arte? Benjamin pone de relieve una diferencia entre reproducción [*Reproduktion*] y reproductibilidad técnica [*technischen Reproduzierbarkeit*]. La obra de arte, observa nuestro autor, siempre fue reproducible, es decir, a lo largo de la historia encontramos diferentes formas de reproducción de la obra de arte: como modo de ejercitación de los discípulos, como falsificación, etcétera. En cambio, la reproducción o reproductibilidad técnica de la obra de arte “viene a ser algo nuevo que se impone intermitentemente en la historia, a impulsos muy distanciados entre sí pero con creciente intensidad” (Benjamin, 2012a, p. 52). Es decir, en la Antigüedad ya se contaba con modos de reproducción técnica del arte: la fundición y la acuñación, sin embargo, eran solo estos y permitían únicamente producir masivamente bronce, terracotas y monedas. Posteriormente se suman la xilografía (técnica de impresión sobre madera) y la imprenta. Lo que introduce una diferencia fundamental en el arte es la aceleración que, hacia fines del siglo XIX, adquiere la reproducción de la obra artística con las innovaciones técnicas, especialmente con la fotografía y el cine. La reproductibilidad técnica alcanza tal desarrollo que genera cambios radicales en la forma tradicional del arte: ya no solo hace de las obras de arte tradicionales su objeto, por ejemplo, cuando se toma una fotografía de una pintura, sino que la reproductibilidad técnica con la fotografía y el cine se convierte en un procedimiento artístico, pasa a ser una forma específica de creación de obras de arte.

Esa repercusión sobre la concepción tradicional del arte consiste, fundamentalmente, en la devaluación o pérdida del aura. Otra cuestión es entonces qué es el aura o, más puntualmente, qué entiende Benjamin por aura en el ensayo que nos ocupa en esta oportunidad¹³². Según la definición que él mismo ofrece, el aura es:

la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre

¹³² Si bien en el presente capítulo, al concentrarnos en *La obra de arte*, nos referimos al concepto de aura como categoría estética, cabe tener en cuenta que este concepto aparece en otros escritos de Benjamin presentando, muchas veces, variaciones en su sentido. Así, en *Protocolos de ensayos con las drogas* considera que “el aura auténtica viene a aparecer en toda cosa, y no solo en algunas, como la gente suele imaginar” (Benjamin, 2017, p. 774). Se puede entender que aquí la noción de aura se parece a una mucho más extendida: “como una sustancia fenoménica elusiva, un éter o halo que rodea a una persona u objeto de percepción y que condensa su singularidad y su autenticidad” (Bratu Hansen, 2019, p. 184).

el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama (Benjamin, 2012a, p. 56).¹³³

Al leer esta definición la primera reacción suele ser de perplejidad. Benjamin logra, con la poética de su escritura, dejar intacto el carácter misterioso y velado del aura. Ante este carácter elusivo quizás lo más conveniente sea descartar el argumento según el cual al concepto impreciso de aura le corresponde la imprecisión del fenómeno designado y desistir de hallar una definición ontológica del aura (Fürnkäs, 2014, p. 84). Sí cabe señalar que la vinculación del término aura con la obra de arte de la tradición occidental consiste especialmente en una operación de apropiación de un término de la mística. “El sentido etimológico de aura, tanto en el vocablo griego como en el latino, es “respiración”, “aliento”, “soplo de aire”, “brisa”, “destello”: “[e]l aura es un medio que envuelve y conecta de manera física al sujeto y al objeto –volviendo borrosos, por ende, los límites entre uno y otro–” (Bratu Hansen, 2019, p. 197). Este término adquiere luego un sentido particular en la cábala esotérica: remite al “éter que circunda a los hombres y en el que son preservadas sus acciones hasta el Juicio Final” (Tiedemann en Fürnkäs, 2014, p. 94), sentido que también incide en el concepto de aura de Benjamin. Pero, por otro lado, tal operación de apropiación conforma “un movimiento táctico pensado para aislar y distanciar a este concepto de las nociones más populares y esotéricas del término” propias de la antroposofía y la teosofía, las cuales abundaban en el discurso ocultista de la época y a las que Benjamin miraba con desconfianza (Bratu Hansen, 2019, p. 182). De todos modos, es con el pensamiento benjaminiano que el concepto de aura adquiere relevancia filosófica y es justamente aquella heterogeneidad de fuentes –muchas veces incompatibles– absorbidas por tan osada apropiación lo que mantiene su carácter como algo indeterminable (Fürnkäs, 2014, p. 94).

Sin dejar de observar que se trata de un concepto difícil de asir, notamos que es posible acercarnos al mismo atendiendo a las otras características de la obra de arte tradicional. Es decir, si el aura es la categoría estética que reúne las cualidades del arte tradicional, entonces, para ampliar nuestra comprensión de esa definición poética que Benjamin realiza del aura, podemos atender a aquellas características. Asimismo, al abordar lo que sucede con tal tipo de obra en la época de su reproductibilidad técnica nos encontramos también con el derrotero del aura en la modernidad.

¹³³ Una definición muy similar se encuentra en un ensayo previo, de 1931, titulado *Pequeña historia de la fotografía*: “Pero ¿qué es el aura? El entretenerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama” (Benjamin, 2007, p. 394). Asimismo, un poco más tarde, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin vincula el aura con la mirada, es decir, con la capacidad de algo de devolverle la mirada al hombre: “Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de alzar la mirada” (Benjamin, 2012b, p. 253). Vemos a partir de aquí que no sólo las obras de arte tienen aura, sino también las personas y objetos no artísticos. Sin embargo, en su ensayo sobre la obra de arte Benjamin se circunscribe a este tipo específico de objeto y, en todo caso, la referencia al aura de los objetos naturales busca iluminar la comprensión del aura del primero.

Obra de arte tradicional: sus características y su declive

Una de las características de la obra de arte tradicional es la *autenticidad*, esto es, la existencia irrepetible, concreta, material, “el aquí y el ahora del original” (Benjamin, 2012a, p. 54). A su vez, es en esta existencia irrepetible donde se halla la historia de la obra, todo lo que se transmite a partir del momento en el que fue creada: “[l]a autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia” (Benjamin, 2012a, p. 55). El ejemplo que coloca aquí Benjamin es la célebre pieza del Museo del Louvre: *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci. La autenticidad de esta obra es entonces su existencia única y concreta en la que su historia pasa de unos a otros, la cual incluye no solo su creación como retrato de Lisa Gherardini y su adquisición por parte del Rey Francisco I de Francia sino también el robo sufrido en 1911 y las copias que de ella se hicieron.

Al respecto, Benjamin observa que “*la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica*” (2012a, p. 54). Lo auténtico no se puede reproducir como tal puesto que toda reproducción respectiva es considerada copia o falsificación. Por esto *La Gioconda*, la auténtica, recibe millones de visitas al año incluso cuando hoy cualquiera pueda tener una copia de esta pieza al alcance de su mano. Sin embargo, con la posibilidad de reproducción mediante, por ejemplo, la fotografía, su autenticidad se devalúa: “mientras que frente a la reproducción manual tradicional, tildada casi siempre por aquél de falsificación, lo auténtico conserva plena autoridad, no es ése el caso en cambio frente a la reproducción técnica de la obra” (Benjamin, 2012a, p. 54). Esta pérdida de autoridad de lo auténtico se debe, por un lado, a que la copia que genera la reproductibilidad técnica es mucho más independiente del original que la copia manual. Benjamin expone esto con el caso de la fotografía, la cual permite resaltar aspectos o detalles de, por ejemplo, una pintura, que no son accesibles sino a través de la cámara y sus posibilidades técnicas, como la ampliación. Por otro lado, la pérdida de autoridad de lo auténtico se da a raíz de que la copia ofrecida por la reproductibilidad técnica logra un alcance masivo, algo imposible para el original: tener no una aparición única sino infinitas reproducciones. Al contrario de lo que sucede con el original de obras como *La Gioconda*, que requiere que para verla nos acerquemos al espacio que la acoge, la copia de la reproductibilidad técnica sale del ámbito de la tradición que la contenía y va al encuentro con el perceptor. De este modo, la obra coral que se ejecutaba únicamente en una sala o al aire libre pasa escucharse en cualquier habitación con un disco fonográfico.

Otra de las características de la obra de arte tradicional es que se corresponde con una percepción organizada de tal modo y manera que se halla disponible para apreciar lo irrepetible, duradero, único y lejano¹³⁴. Pero esa organización de la percepción depende no solo de

¹³⁴ La lejanía que aparece en la definición de aura (“la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”) se vincula a la noción de belleza que Benjamin aborda en un escrito estético de juventud, *‘Las afinidades electivas’ de Goethe*. Aquí afirma que “lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino que es el objeto en su velo” (Benjamin, 2010, p. 209). Este carácter velado o inaccesible de la obra de arte se presenta en el ensayo que ahora estudiamos en términos de lejanía o distancia.

condicionamientos naturales sino también sociales e históricos. Por tanto, cuando estos condicionamientos se modifican se producen también transformaciones en el modo y la manera de percibir. Esta observación de Benjamin se inscribe en un diagnóstico más amplio sobre la crisis de la percepción que vive el ser humano en la contemporaneidad y que se debe especialmente al desacople entre nuestros hábitos perceptuales y al desafío que implican las novedades técnicas. De hecho, Benjamin nota que nuestra percepción se halla atravesada por los constantes *shocks* de las condiciones de vida bajo el capitalismo: el trabajo taylorista, el tráfico citadino, la vida en masa y la guerra industrializada. Ante esta sobreestimulación nuestro sistema perceptivo reacciona con un adormecimiento y aislamiento insensible, lo que nos permite continuar con la rutina diaria pero con la contraparte de una pérdida de nuestra capacidad para la experiencia [*Erfahrung*], para la elaboración de lo que vivimos. En esta línea, Benjamin nota que la obra de arte que deja de producirse y percibirse en un contexto artesanal y pasa a producirse y reproducirse técnicamente en el contexto de una sociedad de masas se corresponde con una percepción sobre estimulada, acostumbrada a la repetición, a la fugacidad, a la homogeneidad y a la cercanía. La masa busca aproximar las cosas, superar lo irrepetible en la reproducción, algo que sucede, por ejemplo como señala Oliveras (2007, p. 293), cuando nos llevamos a casa un recuerdo comprado en la tienda de un museo o cuando colgamos la reproducción de una obra maestra en alguna pared. En otras palabras, la obra de arte de la época de la reproductibilidad técnica se corresponde con una percepción propia de las grandes ciudades, caracterizada fundamentalmente por la vida en masa: “La liberación del objeto de su envoltorio, la destrucción del aura, es distintivo de una percepción cuya ‘sensibilidad para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible” (Benjamin, 2012a, p. 57).

La obra de arte tradicional se encuentra integrada en el contexto de la tradición. Este marco hace que la obra sea irrepetible, única, y así, aurática. Esa integración se expresa en el hecho de que la función social que tiene tal obra es ritual: “las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso” (Benjamin, 2012a, p. 58). En primera instancia, las obras de arte se producen porque tienen un *valor de culto*: oficiar de rituales a los espíritus. Se fundamentan en el ritual: uno que comienza siendo mágico (para los espíritus), luego se vuelve religioso (para alguna deidad) y finalmente se seculariza en el culto a la belleza. Lo que importa de estas obras que tienen valor de culto es que existan y no que otros seres humanos las vean. Es el caso, comenta Benjamin, del alce que el hombre de la Edad de Piedra reproducía en las paredes de su cueva destinado solo a los espíritus y de ciertas estatuas de dioses que solo podían ser vistas por el sumo sacerdote.

Con la reproductibilidad técnica se produce por primera vez una emancipación de la obra de arte de su dependencia de lo ritual. Se emancipa porque con la fotografía y el cine la pregunta por la copia auténtica carece de sentido. Esto conlleva una rotunda transformación de la función social del arte: de fundamentarse en el ritual pasa a fundamentarse en otra praxis, la política. Su fundamentación en la política se vincula a que la obra deja de tener un valor cultural y adquiere

un *valor de exposición*. Con la reproductibilidad técnica crece la exponibilidad de la obra de arte, la posibilidad de ser apreciada, y su valor depende de tal exposición ante la masa, al punto que si una producción cinematográfica no tiene gran cantidad de espectadores deja de ser rentable y realizable.

En la obra de arte tradicional, tomando ahora como caso al teatro convencional, la actuación es aurática debido a que el actor se presenta al público en primera persona, ofrece su aquí y ahora. Sin embargo, el actor de cine no presenta su actuación artística ante el público sino ante un grupo de expertos (directores de producción, camarógrafos, iluminadores, etcétera) que intervienen constantemente en su desempeño. Debe pasar esta prueba al igual que cualquier trabajador debe pasar el examen de aptitudes regulado por la banda mecánica (Benjamin, 2003, p. 67). La mediación que sufre la actuación artística del actor de cine destruye su aura y el de lo interpretado. Al respecto, Benjamin cita a Pirandello, quien afirma que el actor cinematográfico “se siente en el exilio. Exiliado no solo de la escena, sino de su persona como tal” (Benjamin, 2012a, p. 66). La mediación del aparato no respeta necesariamente la actuación del actor como totalidad sino que responde a la perspectiva del operador y el resultado luego es organizado por el montador. Además, el actor cinematográfico ya no cuenta con la posibilidad de adaptar la función al público durante su actuación y éste ya no se ve afectado por el contacto personal con el actor.

Si atendemos a la relación entre autor y público, observamos que la obra de arte tradicional supone una notoria distinción entre ellos y solo un reducido número de personas alcanza el estatus de autor. No obstante, la distancia entre, por caso, quienes escriben y quienes leen se difumina con la reproductibilidad técnica: “[e]l lector está siempre preparado para convertirse en escritor”, teniendo la oportunidad de publicar una experiencia laboral o una nota de opinión (Benjamin, 2012a, p. 71). Asimismo, en el cine ruso aparecen actores que no son profesionales, sino que son personas que se interpretan a sí mismas; de este modo las masas se pueden ver reflejadas, se autoconocen y conocen su propia clase. Ante el arte en la época de su reproductibilidad técnica el público en general pasa a ser “semiexperto”, “entendido” o supervisor en el asunto y el arte deja de ser para pocos convirtiéndose en un “bien común” (Benjamin, 2012a, p. 70 y 71). Ahora, si bien esta disolución de la fuerte distinción entre autor y público conlleva una potencia para la masa dada en la ampliación de sus posibilidades, la industria cinematográfica la obstruye con representaciones ilusorias:

la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista. Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es solo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad –misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil–; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el

fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase (Benjamin, 2003, p. 74).¹³⁵

Otra de las diferencias es que mientras en la obra de arte tradicional lo representado expone una *naturaleza de primer grado o primera naturaleza*, distinguiendo realidad de ficción, en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica se presenta una *naturaleza de segundo grado o segunda naturaleza* debido a que el aparato penetra profundamente en la realidad inmediata. Al respecto Benjamin señala:

El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el cual lo que ocurre no puede verse sin más como ilusorio, pero en el cine no se da este emplazamiento respecto de la escena que se filma. Su naturaleza ilusoria es una naturaleza de segundo grado, es un resultado del montaje. Es decir: *en el estudio cinematográfico los aparatos han ido penetrando tan hondamente en la realidad que su aspecto puro, libre del cuerpo ajeno que constituyen tales aparatos, viene a ser resultado de un cierto y específico proceder, a saber, la toma por el aparato fotográfico instalado adecuadamente y, después, su montaje con otras tomas de la misma índole*. El aspecto libre de aparatos, que es el propio de la realidad, es aquí sin duda lo más artificial, y, en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata es como un trébol de cuatro hojas (Benjamin, 2012a, p. 72 y 73).

En el cine, a diferencia de lo que sucede, por caso, en formas convencionales de teatro y pintura, lo que vemos es una naturaleza de segundo grado, es decir, una naturaleza que ya ha sido modificada por la técnica al punto que lo que se parece a la realidad inmediata es el resultado de las más complejas operaciones técnicas. Ver una escena libre de aparatos de filmación y del equipo de ayudantes es la mayor ficción. Y el público, la masa proletaria, sostiene Benjamin, tiene derecho a exigir a la obra de arte esta realidad libre de aparatos como forma de exigir y realizar, en la ficción y a través de la compenetración más intensa con el aparato, la liberación respecto del trabajo en el que a través de la técnica se explota cada vez más a los seres humanos.

Otro de los puntos de distinción entre la obra de arte tradicional y la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es el comportamiento de la masa ante el arte, la recepción que realiza: *“La reproductibilidad técnica de la obra de arte altera la relación entre éste y la masa. La más retrógrada, por ejemplo ante un Picasso, se invierte en progresista, por ejemplo ante*

¹³⁵ Cabe aquí aclarar que Benjamin identifica dos tipos diferentes de masa. Puede tratarse o bien de una *masa compacta* e impenetrable que es la masa pequeñoburguesa, o bien de una *masa no compacta* que es la masa proletaria y dotada de conciencia de clase, a la que, en determinados procesos históricos, puede sumarse la masa pequeñoburguesa. La solidaridad que trama un vínculo dialéctico entre individuo y masa es lo que afloja su carácter compacto. Mientras que la masa compacta sólo reacciona inmediatamente ante los estímulos recibidos, la masa no compacta pasa a la acción. El fascismo, advierte Benjamin, busca que las masas proletarias sean lo más compactas posible “para que sus reacciones sean determinadas por los instintos contrarrevolucionarios de la pequeña burguesía” (Benjamin, 2003, p. 109).

Chaplin.” (Benjamin, 2012a, p. 74). Frente a la obra de arte tradicional, como puede ser la pintura, la masa es retrógrada porque para poder apreciarla es preciso conocer la tradición en la que se enmarca, la historia de la obra y, por ende, la historia del arte. Por el contrario, la masa frente a la obra de arte de la reproductibilidad técnica es progresista: se interesa, goza y juzga como el juez más competente una película como, por ejemplo, *Tiempos Modernos*. De hecho, un cuadro se concibe para ser contemplado por uno o por pocos, mientras que el cine propone una recepción colectiva simultánea. En este sentido, Benjamin afirma que la dificultad o imposibilidad para la contemplación masiva de un cuadro –y aquí podemos pensar en las numerosas visitas simultáneas y mediadas por cámaras que actualmente recibe *La Gioconda*– es síntoma de la crisis de la pintura.

Si la obra de arte tradicional requiere y propicia una recepción en el *recogimiento*, la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica requiere y propone una recepción en la *distracción*. La primera involucra una posición y condiciones que den lugar al ensimismamiento, a estar a solas frente a la obra para contemplarla concentradamente, para “sumergirse en ella”, lo que, a la vez, remite al recogimiento propio de la vida espiritual para el encuentro con Dios (Benjamin, 2012a, p. 82). La segunda, en cambio, se basa en la sobreestimulación y en el efecto de shock: “la obra de arte pasó así a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador. Así cobró una cualidad que puede definirse como táctil.” (Benjamin, 2012a, p. 80). En lugar de requerir que el espectador se concentre y sumerja en la obra, “la masa sumerge la obra dentro de sí” y lo hace distraídamente (Benjamin, 2012a, p. 82). Al respecto Benjamin señala que el dadaísmo con sus montajes –en el sentido de la práctica de poner en relación elementos, palabras, imágenes u objetos que, en el registro habitual, no están vinculados– anticipó ciertos efectos del cine: con los medios de la pintura y de la literatura buscaba producir en el público una conmoción, que la obra sea un escándalo y provoque la indignación del público. Esta conmoción es un shock físico, un golpe que penetra en nuestra sensibilidad, de aquí su cualidad táctil. La anticipación del dadaísmo conforma también una preparación para el efecto de shock del cine, que con sus imágenes en movimiento y las continuas interrupciones torna imposible que el espectador sea quien conduzca desde la calma de la contemplación el curso de sus asociaciones como lo hacía ante la obra de arte tradicional.

Este cambio en el modo de recepción de la obra de arte se debe a que “[l]a masa es una *matrix* de la que surge actualmente renacida toda la conducta habitual hacia las obras de arte en su conjunto. La cantidad se ha vuelto calidad.” (Benjamin, 2012a, p. 81). Tomando distancia de cierta idea extendida de que las masas solo buscan disipación mientras que el arte exige recogimiento, Benjamin observa cómo la masa incide en la transformación del modo de recepción del arte. Este modo de recepción incluye nuevas tareas de la apercepción para el aparato receptor humano, es decir, nuevas tareas de toma de conciencia de ciertos objetos y fenómenos percibidos, las cuales se logran a través de la repetición y de la costumbre.

Esa tarea de apercepción del receptor de arte se corresponde con la realización de la función social más importante del arte en la era de la reproductibilidad técnica: “establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (Benjamin, 2003, p. 84). El arte realiza esta tarea

cuando a través del aparato ofrece al ser humano una representación del mundo y de la vida cotidiana con la que incrementa el reconocimiento de lo que hasta ahora permanecía oculto o inconsciente en lo más familiar y, a la vez, nos abre “un campo de acción inmenso e insospechado” (Benjamin, 2003, p. 84). El cine y la fotografía tienen la capacidad de ampliar, profundizar y enriquecer nuestro mundo perceptivo. En este sentido Benjamin nota que si el psicoanálisis permite conocer nuestro inconsciente pulsional dando cuenta de, por ejemplo, un lapsus en el curso de una conversación, la fotografía y el cine permiten conocer nuestro *inconsciente óptico*. Si antes se nos pasaban por alto dimensiones de los gestos, del movimiento o de los objetos, hoy con el primer plano y el ralenti son expuestas, se pueden aislar y todo esto las vuelve susceptibles de un análisis tan preciso como lo es el análisis científico.

Politización del arte vs. estetización de la política

Hacia el final de su ensayo, en el Epílogo, Benjamin recupera la preocupación inicial: que el despliegue de la técnica en vinculación con el arte se concrete desacertadamente en la estetización de la política que promueve el fascismo. Pero ¿en qué consiste la estetización de la política? Se trata de una utilización de los desarrollos técnicos que logra que las masas se expresen sin exigir sus derechos como proletarios, es decir, sin desarticular las relaciones de propiedad que conducen a la explotación del hombre por el hombre. El fascismo utiliza los aparatos de filmación para que la masa se vea reflejada en los noticiarios semanales, en la propaganda, en los desfiles gigantes, en masivas celebraciones deportivas, y esto a la vez prepara el terreno hacia el objetivo último para el cual la estetización de la política opera, a saber, el espectáculo fascista de la guerra:

Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política culminan en un punto, que es la guerra. La guerra y solo ella hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas a la máxima escala imaginable, conservándose al tiempo por su medio las relaciones de propiedad (Benjamin, 2012a, p. 83 y 84).

Y la estetización de la política tiene en el futurismo un movimiento artístico partidario que explicita su relación entre el arte y la técnica al afirmar que *la guerra es bella*. Vemos aquí que Benjamin anticipa con enorme lucidez el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que se esfuerza por elaborar una alternativa cuando concluye categóricamente su ensayo afirmando que frente a la estetización de la política que promueve el fascismo “*el comunismo le responde por medio de la politización del arte*” (Benjamin, 2012a, p. 85).

Qué quiere decir Benjamin con politizar el arte es asunto de diversas lecturas y discusiones. En términos generales podemos afirmar que se trata de que el arte asuma la nueva función social fundada en la praxis política. Esta función social, a su vez, consiste en propiciar que la masa proletaria se reconozca como tal y se vuelva consciente de su autoalienación y, además, en

ejercitar la percepción del ser humano. El entrenamiento del sistema perceptivo permitiría que la masa pueda elaborar y resolver el desafío de la sobreestimulación que con los aparatos se le imponen en la vida cotidiana. Es decir, ejercitar al ser humano en la *segunda técnica* –noción entrelazada con la de *segunda naturaleza*– atendiendo a que, si la primera técnica busca el dominio de la naturaleza,

[la segunda técnica] es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. *El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.* Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica (Benjamin, 2003, p. 56 y 57).

El arte puede, entonces, o bien abonar las formas de adormecimiento de nuestra sensibilidad fomentadas por la tecnología industrial capitalista, o bien conformarse en medio tanto para el entrenamiento de nuestra percepción y conciliación con los aparatos como para el reconocimiento de la alienación autoinducida de la humanidad. El primer tipo de arte, el cual forja la estetización de la política, se halla, por caso, en las producciones de propaganda del nacional-socialismo que Hitler le encarga a Leni Riefensthal y con las que se ocultan los fines políticos y abusos del totalitarismo. De hecho, en *El triunfo de la voluntad* (1935) Riefensthal lleva al cine el congreso del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán o Partido Nazi, realizado en 1934 en Núremberg. A través de la técnica cinematográfica combinada con un novedoso enfoque en el uso de la música, la cineasta sacraliza el fenómeno político del nazismo: realza y espectaculariza el orden y la simetría de desfiles de militantes y militares, la contundencia y solemnidad de los discursos, el temple festivo y la fascinación de simpatizantes ante el líder. Por su parte, el segundo tipo de arte se puede ejemplificar con la película anteriormente mencionada, *Tiempos modernos*, donde no se ocultan sino que se exponen, con humor, las condiciones extenuantes del trabajo en la fábrica. Así el arte busca evitar que se viva la guerra, es decir, la propia destrucción de la humanidad, como un goce estético.¹³⁶

¹³⁶ Cabe insistir en que Benjamin reivindica sólo cierto tipo de cine y de fotografía. No pondera ni el cine del realismo poético francés, ni del nacional-socialismo alemán ni el clásico cine de Hollywood o comercial, el cual sumerge al espectador a través de un montaje que construye un relato continuo y de la acción de personajes psicológicamente motivados. Si se atiende a las cualidades estéticas enfatizadas por Benjamin, es notoria una valoración del cine preclásico. En este sentido, cuando remite al inconsciente óptico refiere sobre todo al placer estético ante curiosidades de tipo científico o semejantes. Cuando menciona tendencias no antropocéntricas (como la interacción no jerárquica entre humanos y objetos) refiere especialmente al cine primitivo como la comedia del *slapstick*, seriales de aventura y géneros de no ficción. Y cuando menciona que cualquier hombre puede defender la pretensión de ser filmado está pensando en el cine soviético como *Tres cantos a Lenin* de Dziga Vertov y en las películas de no ficción en las que se autorrepresentan transeúntes, trabajadores y multitudes que se concentran en las ferias (Bratu Hansen, 2019, p. 156).

Como ya señalamos, el reverso de la reproductibilidad técnica para el arte es la pérdida del aura de la obra. Ante esto hay dos cuestiones –entre muchas otras– que conllevan interpretaciones no siempre convergentes, a saber, i) si Benjamin más bien se lamenta por la pérdida del aura en el arte o si aboga por su demolición y ii) si acaso es posible sostener, en algún sentido, la categoría de aura en una época radicalmente atravesada por la reproductibilidad técnica, como la nuestra. No pretendemos aquí responder ni mucho menos clausurar estas inquietudes pero sí subrayamos que Benjamin reconoce y pondera al cine y a la fotografía como efectivas formas artísticas, aunque con un aura en declive o directamente sin aura. Asimismo, es preciso observar que cuando el aura o, mejor dicho, la simulación de efectos auráticos o “pseudoaura” son propiciados por medios tecnológicos –como en las coreografías de masas de las películas de Riefensthal o el culto hollywoodense a las estrellas de cine–, para Benjamin su valor pasa a ser negativo, señal de la estetización de la política, y es aquí cuando, convocando una signatura vanguardista, promueve su liquidación o demolición (Förnkäs, 2014, p. 152).

Actividades

- Relea el ensayo de Benjamin y, paralelamente, realice un cuadro de tres entradas como el que se halla más abajo comparando la obra de arte tradicional y la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Para ello sugerimos las siguientes categorías de referencia: reproducción, autenticidad, modo de percepción, función social, tipo de valor, trabajo del actor, naturaleza, vínculo entre autor y público, vínculo entre masa y obra, modo de recepción.

Obra de arte tradicional		Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica
.....	Reproducción	
.....	Autenticidad	

- Busque alguna de las películas referidas en el ensayo de Benjamin o en el presente capítulo y elija alguna escena para analizarla desde alguno de los conceptos e ideas estudiadas.

Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*: Vols. I–VII (GS I–VII) (R. Tiedemann & H. Schwepenhäuser (eds.)). Suhrkamp.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. Weikert (trad.)). Ítaca.
- Benjamin, W. (2007). Pequeña historia de la fotografía. En J. Navarro Pérez (Trad.), *Obras* (Vol. 1 pp. 377–403). Abada.
- Benjamin, W. (2010). «Las afinidades electivas» de Goethe. En Tiedemann, Rolf & Schweppenhäuser, Hermann (Eds.) Brotons Muñoz, Alfredo (Trad.), *Obras* (Vol. 1, pp. 123–216). Abada.
- Benjamin, W. (2012a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Tiedemann, Rolf & Schweppenhäuser, Hermann (Eds.) Brotons Muñoz, Alfredo (Trad.), *Obras* (Vol. 2, pp. 49–86). Abada.
- Benjamin, W. (2012b). Sobre algunos motivos en Baudelaire. En Tiedemann, Rolf & Schweppenhäuser, Hermann (Eds.) Brotons Muñoz, Alfredo (Trad.), *Obras* (Vol. 2, pp. 206–259). Abada.
- Benjamin, W. (2017). Protocolos de ensayos con las drogas. En A. B. Muñoz (Trad.), *Obras* (Vol. VI (pp. 737–806). Abada.
- Bratu Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno* (H. Salas (trad.)). El cuenco de plata.
- Di Pego, A. (2008). Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine. *Question/Cuestión*, 19(1), 1–9.
- Fürnkäs, J. (2014). Aura. En M. Opitz & E. Wizisla (Eds.) M. Belforte & M. Vedda (Trad.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 83–158). Las cuarenta.
- Oliveras, E. (2007). *Estética. La cuestión del arte. Nueva versión ampliada*. Emecé Editores.

CAPÍTULO 15

Merleau-Ponty. La expresión del arte y la filosofía

Silvia Solas

La importancia del pensamiento merleauPontyano para la disciplina Estética, no estriba en que el filósofo francés haya proyectado una Teoría estética o una teoría sobre el arte, sino en que sus exploraciones fenomenológicas, y, sobre todo, ontológicas, acuden a prácticas artísticas, principalmente a la pintura y a la literatura, para orientar y fundamentar sus búsquedas filosóficas.

En el presente capítulo, presentamos una recorrida por lo que consideramos los tópicos sustantivos de su reflexión para luego detenernos, en primer lugar, en sus consideraciones sobre lo artístico, especialmente sobre la noción de expresión, que adquiere en esta perspectiva una fuerte impronta filosófica; y luego analizaremos una conferencia radial dedicada a la relación entre el “mundo percibido y el arte”.

Introducción al pensamiento de Merleau-Ponty

Influido por la fenomenología husserliana, el existencialismo de Sartre y de Simone de Beauvoir, también por la visión heideggeriana, y atravesado por la problemática del hegeliano-marxismo y los planteos de Bergson, Merleau-Ponty (1908–1961) intentará abordar los problemas inherentes a la filosofía clásica cartesiana y que Husserl no había podido terminar de superar.

Sus obras suelen agruparse en dos grandes períodos: el primero, al que se alude como el período fenomenológico, está representado por uno de sus textos más conocidos, *La fenomenología de la percepción*, de 1945. A este período pertenece también la edición de artículos recopilados bajo el título de *Sentido y Sin sentido*, de 1948 y las Conferencias radiales, una de las cuales analizaremos aquí. El segundo período, el conocido como período ontológico, se da en torno a su texto póstumo *Lo visible y lo invisible*, texto que en verdad ha quedado inconcluso debido a la muerte inesperada de su autor y que se ha editado tres años después de su muerte, en 1964. Sus comentadores suelen asociar a esta segunda etapa de su reflexión otros dos trabajos: *Signos*, de 1960 y *El ojo y el Espíritu*, de 1961 (editado poco tiempo antes de su muerte).¹³⁷

¹³⁷ Mencionamos aquí solo los textos más gravitantes para nuestro propósito, pero cabe destacar que también ha escrito sobre cuestiones de índole política (*Humanismo y Terror*, de 1947; *Las aventuras de la dialéctica*, de 1955); sin descuidar los aportes de las Notas de sus cursos en el *Collège de France*, editados más recientemente.

De todos modos, esta división no implica (para la mayoría de los estudiosos de la obra merleau-pontyana) una ruptura drástica con sus consideraciones primeras, sino, por el contrario, una reconsideración de algunos postulados cuyas conclusiones no lo conformaban y por lo cual explícitamente se propone iniciar una deriva ontológica. Al respecto, sostiene Gary Brent Madison:

(...) si la última filosofía de Merleau-Ponty (su ontología) se da aparentemente como la continuación de su pensamiento anterior (su fenomenología) y se edifica sobre su base, esta misma base (la fenomenología) no es finalmente comprensible más que a través de las transformaciones (ontológicas) que su último pensamiento le impone (Madison, 1973, p. 18).

En ese recorrido, echará mano del arte (la pintura, la literatura, especialmente, como quedó dicho) para bucear en una función específica de lo artístico, pero que Merleau-Ponty pretende debe asignarse también a la filosofía, la ciencia y el lenguaje: la expresión.

La experiencia de nuestro propio cuerpo, del mundo que “vivimos” a través de nuestras percepciones, la interrelación con los otros y, finalmente, cómo la filosofía puede dar cuenta de todo ello, son cuestiones opacadas por el principio constitutivo del pensamiento clásico: el dualismo, que establece la dicotomía cuerpo-mente y genera todas las oposiciones del desarrollo intelectual posterior.

Así, no abandonará de principio a fin de su obra el objetivo central de toda su filosofía: superar las dicotomías que tienen como base la oposición sujeto/objeto originada en la modernidad, tales como realismo/idealismo, mundo/conciencia, sensibilidad/pensamiento, a los efectos de reflexionar sobre el propio saber (científico, artístico, filosófico y aún político e histórico) que, de ninguna manera, según su convicción, puede construirse aislado de lo sensible.

En tanto para Merleau-Ponty el filosofar no es un hacer exclusivo de los argumentos o las postulaciones de los filósofos, es decir de las prácticas académicas, sino que surge en cualquier fenómeno que presente signos de vitalidad —“la filosofía está en todas partes”, formulará contra la filosofía de su tiempo— la experiencia filosófica puede darse desde una suerte de “afuera” de la filosofía (es decir, desde ámbitos extra filosóficos, como el del arte).

Esa empresa que explícitamente nuestro autor comienza a proyectar se ve interrumpida, como se dijo, por su muerte temprana. No obstante, han quedado numerosos trazos que invitan a una interpretación que se vuelve constante, precisamente, porque se trata de textos inconclusos. A ellos se suman las publicaciones de las Notas de los cursos impartidos por Merleau-Ponty en el Collège de France entre los años 1952 y 1961, año de su muerte. Estas publicaciones, relativamente recientes, aportan nuevos indicios a la constante reconstrucción de su pensamiento, por lo que la obra merleau-pontyana ha recuperado en nuestro tiempo una innegable vigencia.

El sujeto merleauPontyano

A diferencia del yo trascendental kantiano que se presenta como constitutivo de lo que se conoce y de todo lo pensado, el sujeto merleauPontyano mantiene con el mundo una relación perceptiva, es decir, una suerte de diálogo corporal con el mundo. El sujeto no se presenta como una conciencia pura, sino, por el contrario, inmerso en el mundo: es, según sus propios términos, un sujeto *encarnado*. Un sujeto que no existe más que a partir de su propio cuerpo y que transita su existencia entre dos horizontes que no dependen de su voluntad: su nacimiento y su muerte.

En coincidencia con Heidegger, para Merleau-Ponty el sentido de la existencia es la temporalidad. Por tanto, el sujeto, que en la reflexión se descubre estando *ya ahí*, es un sujeto arrojado al mundo. Su actividad se funda en esta pasividad originaria, que implica una radical e insuperable contingencia; así, en un artículo en el que analiza lo que considera el aspecto existencialista de la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana, y que se incluye en *Sentido y sinsentido*, sostiene que “(...) el hombre no es de golpe una conciencia que posee con toda claridad sus propios pensamientos, sino una vida entregada a sí misma y que busca comprenderse (Merleau-Ponty, 2000, p. 112).

De este modo, la percepción, o conciencia irreflexiva, es un saber fundamental, pero para el cual pareciera no haber explicación ni justificación más que su propia existencia de hecho. En la primera etapa de su pensamiento, y ante la constatación del carácter contingente de todo lo que existe, Merleau-Ponty propone una filosofía cuyo objetivo sea una reflexión sobre lo irreflexivo, asumiendo que no es posible comprender qué sea lo irreflexivo mismo.

Sin embargo, y pese a los ecos que algunas consideraciones de Hegel mantienen en su pensamiento, para Merleau-Ponty no se trata de transformar en sentido inteligible la vida pre-reflexiva del espíritu, como lo planteó el pensador idealista, sino por el contrario, de aceptar la contingencia insuperable de todo:

Un humanismo hoy, (...) comienza por la toma de conciencia de la contingencia, es la continua constatación de una unión sorprendente entre el hecho y el sentido (...) es el rechazo metódico de las explicaciones, pues ellas destruyen la *melange* de la que estamos hechos y nos vuelven incomprensibles a nosotros mismos (Merleau-Ponty, 1960: 305-6; traducción propia).

Será, precisamente, esta propuesta de asumir la imposibilidad de desentrañar filosóficamente qué sea lo irreflexivo, y considerando que la filosofía no puede detenerse ante lo inexplicable, lo que lleva a Merleau-Ponty a intentar darle un giro ontológico a su pensamiento que le permita revisar y resignificar varios de sus postulados fenomenológicos.

La perspectiva artística. La expresión

En este contexto, el arte adquiere un papel fundamental. Porque los mundos que el arte construye, y muy particularmente el arte contemporáneo, son expresamente ambiguos y diversamente interpretables, y ponen en juego la posibilidad de experiencias semejantes para quien los recepta.

El ámbito de la ficción pareciera, entonces, más propicio para dar cuenta de la multiplicidad tanto de las preguntas como de las respuestas filosóficas. Merleau-Ponty ambiciona, por ello, una filosofía que asuma la potencia de la expresión artística para poner de manifiesto la contingencia y el perspectivismo propios de nuestro “ser en el mundo”.

En sus reflexiones sobre la pintura aparecen de manera central sus consideraciones sobre la relación entre lo natural y lo simbólico, así como sus connotaciones ontológicas. Principalmente, en “La duda de Cézanne”, artículo de su primer período y en *El Ojo y el Espíritu*, último escrito publicado en vida, en 1961.

En el primero, a tono con la *Fenomenología de la percepción*, expone de qué manera el pintor expresa y desenvuelve nuestra relación perceptiva con el mundo. Cézanne, pintor arquetípico, busca romper la relación sujeto/objeto (o visible/invisible): sin apartarse completamente de la estética impresionista (que consiste en atenerse a lo que se presenta a la mirada), Cézanne pretende ir más allá y reencontrar al objeto mismo, es decir no caer en la mera disolución lumínica del impresionismo. Merleau-Ponty presenta esta búsqueda como una paradoja: “la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación, sin tomar otra guía que la naturaleza en su impresión inmediata, sin fijar los contornos, sin encuadrar el color con el dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro” (Merleau-Ponty, 2000, p. 38). No se trata de abandonar por completo ni los sentidos, ni la inteligencia, sino de comprender cómo ambas constituyen una única experiencia en la que operan de manera indisoluble.

Cézanne decía que la pintura consistía en aquello que “piensan nuestros ojos”. Es decir, la pintura no constituye ni una visión que alude o evoca las cosas desde una determinada perspectiva, a la manera del realismo que imita la naturaleza; ni de una visión propia de un idealismo que traduce ideas en la tela siguiendo reglas del buen gusto o del instinto. Se trata de una “operación de expresión”, de la producción de la visibilidad, de lo que sin esa mediación quedaría inexpressado o invisible:

El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas (...) Antes de la expresión no existe otra cosa que una vaga fiebre, y solo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse *alguna cosa* en vez de *nada* (Merleau-Ponty, 2000, p. 46, el subrayado es del autor).

No se trata, sin embargo, de entender que la suma de las expresiones pictóricas (o artísticas) de un pintor (o de un artista) o las de toda la historia del arte, nos darán en algún momento una

visión completa del mundo. Por el contrario, en tanto el pintor expresa el mundo y dado que éste no posee un sentido absoluto, la expresión (pictórica o cualquier otra) jamás podrá dar cuenta de la totalidad. Nunca la creación humana podrá sobrepasar la riqueza de lo sensible: hay un mundo y sabemos acerca de él en tanto el arte (aunque también otras expresiones como la ciencia o la propia filosofía) lo expresa; pero esta tarea es limitada: siempre, como dice Merleau-Ponty, lo que “hay” será mayor que lo que “se me aparece”. Por lo que la “expresión de lo que existe es una tarea infinita”. (2000, p. 42)

Al arquetipo pictórico encarnado por el pintor Paul Cézanne, podría agregarse uno de los arquetipos literarios: Marcel Proust, el novelista francés, autor de la monumental novela *En busca del tiempo perdido* y de quien sostiene que es quien ha logrado ir más lejos en la superación de la dicotomía visible/invisible. Es justamente en el texto que lleva ese nombre, *Lo visible y lo invisible*, que Merleau-Ponty va a dedicarle fragmentos sustantivos al novelista.

Así como en un artículo que le dedica a la novela de Simone de Beauvoir, *La invitada*, afirma que toda gran novela está sostenida por “dos o tres ideas filosóficas”, en la novela proustiana señala ciertas ideas a las que considera *ideas sensibles*; por ejemplo, la pequeña frase musical del músico imaginario Vinteuil, que aparece en la ficción de Proust asociada a situaciones amorosas. Dice allí,

(...) las ideas de las que hablamos no serían mejor conocidas por nosotros si no tuviéramos cuerpo ni sensibilidad; justamente entonces nos serían inaccesibles. La «frasecita», la noción de la luz, como tampoco una «idea de la inteligencia», no se agotan por sus manifestaciones: *como ideas*, solo pueden sernos dadas en una experiencia carnal. No es solamente porque encontremos allí la *ocasión* de pensarlas; es porque ellas detentan su autoridad, su poder fascinante, indestructible, precisamente por el hecho de que están en transparencia detrás de lo sensible o en su centro (Merleau-Ponty, 2010, p. 135; el subrayado es del autor).

El mundo de la percepción

En 1948 Merleau-Ponty emite una serie de conferencias radiales que se publicaron mucho tiempo después, en el año 2002, con el título de *Charlas (Causeries)*. La edición en castellano, realizada un año más tarde, lleva el nombre de *El mundo de la percepción. Siete conferencias*.

Se trata, como indica el subtítulo, de siete conferencias (o “charlas”), cada una de las cuales corresponde a una emisión radial semanal y en las cuales nuestro autor trata de poner de manifiesto la relación entre la percepción y distintos aspectos de la vida humana, dedicando una charla a cada uno de ellos: la ciencia, el espacio, las cosas sensibles, la animalidad, el ser humano, el arte y, finalmente la confrontación entre lo que denomina “mundo clásico” y “mundo moderno”, todo ello tomando en consideración, especialmente, de qué modo el arte contemporáneo ha modificado nuestra percepción del mundo.

En todos estos recorridos advertimos que se repiten las principales consideraciones de sus obras más académicas: la percepción no es lo opuesto al conocimiento, como pretendería la filosofía cartesiana, sino que comporta ya en sí misma un saber. Por su parte, lo real, el mundo, se nos muestra como contingente, por lo que pretender definirlo, explicarlo o meramente describirlo, de manera acabada y definitiva, es una empresa que no puede resultar sino fallida. A su vez, nuestra existencia, no es sino diálogo con el mundo: entre el mundo y nuestra conciencia no hay sino una relación de ida y vuelta. La percepción se constituye como un modo original –primario, en el sentido de fundante– de nuestra experiencia, y es nuestra conciencia perceptiva, la conciencia pre-reflexiva, la que posibilita la reflexión.

Nos detendremos en la sexta conferencia, titulada “El arte y el mundo percibido”, porque es la que, de manera directa, se dirige a las cuestiones artísticas. Merleau-Ponty comienza afirmando que la pintura nos coloca frente al “mundo vivido”.

¿Qué significa esta afirmación, esta noción de “mundo vivido”? Para responderla debemos recurrir, brevemente, a Husserl.

A diferencia del mundo tomado en un sentido objetivo, como un objeto de definición o de estudio independiente del sujeto, el mundo de la vida (*Lebenswelt*) es, para el pensador alemán aquél que es vivido subjetivamente; es, en cierto sentido, el contexto, el horizonte, que posibilita la experiencia humana; y por ende es condición de posibilidad de una toma de conciencia o reflexión sobre el mundo.

Indudablemente en estos segmentos, Merleau-Ponty evoca a Husserl porque, inmediatamente después de utilizar esa noción con ecos husserlianos, sostiene que los objetos pictóricos, cuando estamos frente a un cuadro, detienen e interrogan la mirada, nos ponen frente a las cosas mismas:

En Cézanne, en Juan Gris, en Braque, en Picasso, de diferentes maneras, encontramos objetos –limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de cigarrillos– que no se deslizan bajo la mirada como objetos ‘bien conocidos’, sino que, por el contrario, la detienen, la interrogan, le comunican extrañamente su substancia secreta, el propio modo de su materialidad, y, por así decirlo, ‘sangran’ delante de nosotros. Así, la pintura nos volvía a conducir a la visión de las mismas cosas. (Merleau-Ponty, 2003, p. 59)¹³⁸

Justamente, el “ir a las cosas mismas” es la fórmula con la que Husserl presenta la actitud fenomenológica, dejando de lado todo lo que sabemos, lo que la teoría nos ha enseñado sobre ellas, poniendo todo eso aprendido entre paréntesis y enfrentándolas en su inmediatez.

Seguidamente, Merleau-Ponty considera que una “filosofía de la percepción”, cuyo objetivo sería “aprehender el mundo”, debería restituirle a la pintura su “verdadero lugar, su verdadera dignidad y nos predispondrá para aceptarlos [a aquellos objetos] en su pureza” (ídem). Porque

¹³⁸ Creemos que la traducción más conducente de la última frase de esta cita sería: “Así, la pintura nos volvía a conducir a la visión de las cosas mismas”.

no puede separarse a las cosas de la manera en que esas cosas se manifiestan: a diferencia de las definiciones que supuestamente nos brindarían la esencia de una cosa –desprendiéndose de todas las singularidades que la constituyen–, la percepción implica necesariamente la forma en que esa cosa se nos manifiesta, incluyendo cada uno de los detalles que la hacen singular. La obra de arte se asocia más a esta segunda manera de relacionarnos con las cosas:

(...) como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retrospectivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella (Merleau-Ponty, 2003, p. 61).

Esta consideración, admite Merleau-Ponty, no resulta tan evidente a primera vista, siendo que la mayoría de las veces un cuadro *representa* objetos, y, por tanto, estimamos que el objetivo de la pintura es la apariencia, que su significación estaría en el “tema” del cuadro, es decir, fuera de él. Pero en la pintura de los últimos tiempos (obviamente, aquí el filósofo se refiere a la pintura de vanguardia que se extiende entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX) los artistas han operado en su práctica pictórica contra esta concepción. En palabras del pintor Georges Braque, citado por Merleau-Ponty: “la pintura no trataba de ‘reconstruir un hecho anecdótico’ sino de ‘constituir un hecho pictórico’.” Por consiguiente, –concluye el filósofo– “la pintura sería, no una imitación del mundo, sino un mundo por sí.” (Merleau-Ponty, 2003, p. 62).

Así, Merleau-Ponty deja asentado su alejamiento de las posturas miméticas, paradigma que ha dominado durante una buena parte de la historia del arte y que ha sido confrontado por las así llamadas *vanguardias* en la contemporaneidad.

Y también toma posición sobre un tema que ha sido recurrentemente abordado en las discusiones sobre el arte: la fundamentación de la supremacía de la forma o del contenido en la valoración de una obra. Recordemos, a este respecto, las posiciones encontradas de Kant –formalista– y Hegel –contenidista–. Para Merleau-Ponty, “la forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice no pueden existir por separado” (2003, p. 63). Para la experiencia estética, el “tema” está en la manera en que están constituidos los objetos; para el caso de la pintura, en el cuadro. Si contemplamos el *Guernica* de Picasso, por poner un ejemplo bien conocido, la destrucción, el sufrimiento, el desgarramiento de las víctimas del bombardeo, no nos resulta experimentable (estéticamente) solo por la anécdota referida (que, precisamente, no es “narrada” de una manera lineal o mimética), sino por la forma que adquieren en el cuadro las figuras pintadas, lo que constituye el “estilo” o la manera que utiliza el pintor para hacérselas ver. Como sostenía Adorno, en su *Teoría Estética*, Picasso no tuvo necesidad de recurrir a ningún objeto reconocible, es decir, someterse al realismo, para transmitirnos la escena del ataque a la ciudad de Guernica durante la guerra civil española.¹³⁹

¹³⁹ Esta referencia a los dichos de Adorno está tomada de la versión de la *Teoría Crítica* en línea: Edición de trabajo (<http://mateucabot.net>) Versión 0.4 15/12/09: https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf

Si bien, continúa Merleau-Ponty, podemos representarnos, por ejemplo, una herramienta nunca vista si alguien nos describe sus rasgos generales y su función, ningún análisis, por más exhaustivo que sea puede siquiera producirme una aproximación a una obra artística nunca contemplada: mientras la herramienta es un elemento que comparte con tantos otros muchas de sus cualidades –básicamente las que llamamos esenciales–, una pintura, una escultura, una obra de teatro, son cada una de ellas, un objeto singular del que no podemos tener una idea acabada de en qué consiste si no es experimentándola. Y en esa disquisición, queda explicitada la importancia de la percepción por sobre las operaciones racionales para *saber* algo del mundo:

(...) no se trata, en presencia de un cuadro, de multiplicar las referencias al tema, a la circunstancia histórica, si la hay, que está en el origen del cuadro; se trata, como en la percepción de las mismas cosas, de contemplar, de percibir el cuadro según las indicaciones mudas de todas partes que me dan las huellas de pintura depositadas sobre la tela, hasta que todas, sin discurso ni razonamiento, se compongan en una organización estricta donde se sienta claramente que nada es arbitrario, aunque no se esté en condiciones de explicarlo (Merleau-Ponty, 2003, p. 63).

En los párrafos finales de la conferencia, Merleau-Ponty se ocupará del cine, la música y la literatura, aunque con menos intensidad con que lo hace con las artes plásticas.

Respecto del cine, hay que tener en consideración que está hablando de las producciones cinematográficas de la época, es decir, la década del '40 del siglo pasado, hegemonizada por las producciones de Hollywood y el estrellato de las figuras descollantes de la industria. Por ello sostiene que es difícil encontrar obras de arte cinematográficas, pese a que pueden señalarse buenas fotografías, diálogos interesantes, planos valorables, etc. “(...) casi no se ha visto hasta ahora un film que sea plenamente un film” (2003, p. 64), dice textualmente. Sin embargo, al igual que la pintura, o cualquier obra de arte, la obra de cine se percibe. Lo que cuenta en el filme son las relaciones entre los elementos que lo constituyen (las imágenes, los sonidos, los cortes o segmentos, los planos, los tiempos, etc.) que resultan en un cierto ritmo cinematográfico. La experiencia cinematográfica también es percepción.

Respecto del papel del cine, y apartándonos por un momento de la conferencia que estamos revisando, hay que destacar que en la etapa ontológica de la producción de Merleau-Ponty, especialmente en algunos cursos de los dictados en el *Collège de France*, va a cobrar otra dimensión: como sostiene Stefan Kristensen, el cine gana en estatus cuando la empresa filosófica vira hacia el problema ontológico porque implica no solo la dialéctica pictórica de lo visible y lo invisible que da sentido a las cosas, sino además la dimensión complementaria de la existencia. Así, afirma: “La imagen vibrante del cuadro da lo invisible de la cosa mientras que la imagen moviente del cine da lo invisible de la existencia humana” (Kristensen, 2006, p. 12).

Volviendo a la conferencia, digamos que, por su parte, la música, un arte “que no habla”, es más fácilmente ubicable como una instancia que no remite al afuera, sino a sí misma: son pocos los ejemplos musicales que podrían pretender representar alguna cosa del mundo exterior (una

tormenta, el canto de un pájaro, por ejemplo). La experiencia musical resulta, así, fundamentalmente perceptiva.

Por último, y de manera semejante a la música, está la literatura, aunque esta utilice palabras cuyo significado remite al mundo natural. Pero, siguiendo a Blanchot, dice: “una novela lograda existe no como suma de ideas o de tesis, sino a la manera de una cosa sensible, y de una cosa en movimiento que se trata de percibir en su desarrollo temporal (...)” (Merleau-Ponty, 2003, p. 67-68).

Para finalizar, y como síntesis de lo expresado anteriormente, el filósofo vuelve sobre la tesis principal de la conferencia: el mundo percibido no es solo aquello que se me enfrenta como algo opuesto a mí:

El mundo percibido no es solamente el conjunto de las cosas naturales, también son los cuadros, las músicas, los libros, todo cuanto los alemanes llaman un ‘mundo cultural’. Y, al introducirnos en el mundo percibido, lejos estamos de haber empujado nuestro horizonte, lejos de habernos limitado al guijarro o al agua; hemos recuperado el medio de contemplar, en su autonomía y en su riqueza original, las obras del arte, de la palabra y de la cultura (Merleau-Ponty, 2003, p. 68).

Actividades

- Explique, según pueda interpretarla, la frase de Cézanne que introduce Merleau-Ponty: “El pintor se apodera de un fragmento de naturaleza y lo vuelve absolutamente pintura” (2003, p. 61–62). Tome elementos de alguna de las obras pictóricas del pintor francés para apoyar su interpretación.
- Hacia el final de la Conferencia 6, Merleau-Ponty habla de una “filosofía de la percepción”. Establezca cuál sería el ámbito del que se ocuparía y por qué, según Merleau-Ponty, se habría liberado de los malentendidos que podrían considerarse objeciones. (2003, p. 68)

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W., (2004), *Teoría Estética*, Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Ediciones Akal. Versión original: *Ästhetische Theorie*, (1970), Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- Kristensen, Stefan, (2006) “Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement” en *Archives de Philosophie* 69, pp. 1–21.
- Madison, Gary Brent (1973) *La Phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*. Préface de Paul Ricoeur, París, Éditions Klincksieck.

- Merleau-Ponty, Maurice (1957) *La fenomenología de la percepción*, México-Buenos Aires, FCE.
Edición original: *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960) *Signes*, París, Gallimard. Edición en castellano: *Signos* (1964) Barcelona, Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975) “El ojo y la mente” en Harold Osborne, (compilador) *Estética*, México, FCE. Edición original: « L’oeil et l’esprit », *Art de France*, nº 1, janv. 1961
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península. Edición original: *Sens et non-sens*, París, Nagel, 1948.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, FCE. Edición original: *Causeries 1948*, París, du Seuil, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010) *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión. Edición original: *Le visible et l’invisible*, París, Gallimard, 1964.

CAPITULO 16

Didi–Huberman. La mirada crítica del arte

Silvia Solas

En el presente capítulo analizaremos algunos aspectos de la obra del historiador del arte, filósofo y ensayista francés Georges Didi–Huberman, uno de los estudiosos de la imagen más significativos en nuestros días.

Sus reflexiones giran en torno a las relaciones entre el arte y la política, la historia, la memoria; todo ello a través de una revisión de la historia del arte para la cual toma las perspectivas de filósofos como Benjamin e historiadores o teóricos del arte como Aby Warburg. También pueden reconocerse en sus escritos influencias de Deleuze y de Merleau-Ponty, entre otros.

Presentaremos, en primer lugar, una breve síntesis de sus preocupaciones teóricas más generales sobre la imagen y la historia del arte, para luego concentrarnos en sus estudios sobre “la mirada”, en los que pone su enfoque en las manifestaciones artísticas de la contemporaneidad.

Imagen y temporalidad: montaje y anacronismo

Didi-Huberman inaugura, a partir de la década del '80 del pasado siglo, un espacio inédito de reflexión sobre la imagen. Como dice Maud Hagelstein en una semblanza de nuestro autor para la Enciclopedia Universal: “Con más de una treintena de libros publicados desde 1982, es hoy uno de los teóricos más activos en el paisaje contemporáneo de las investigaciones sobre la imagen”.¹⁴⁰

En los diversos textos de Didi-Huberman se juxtaponen tanto perspectivas filosóficas y enfoques sobre la historia del arte, como ejemplos de la pintura y de las artes plásticas del pasado y del presente e interpretaciones de las prácticas fotográficas en contextos histórico-políticos extremos como los campos de concentración durante el régimen nazi en Alemania.

En todos esos recorridos puede interpretarse cierta cercanía con el pensamiento de Merleau-Ponty; por ejemplo, cuando analiza una suerte de experiencia reveladora respecto del mirar: la que ocurre en las penumbras nocturnas. En la noche, la visión se da como desestabilizada, los objetos se desdibujan, la privación de la nitidez respecto de lo visible produce una apertura a una

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman. Notice pour l'Encyclopédie universelle

On-line: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-didi-huberman/>, sin fecha; la traducción es mía.

suerte de dialéctica visual; así, remite al fenomenólogo francés: “es lo que ya dice Merleau-Ponty de toda *experiencia* fenomenológica: hace falta una privación o una ‘deconstrucción’ para que se deleve (...)”. (Didi-Huberman, 1997, p. 64-n 40; el subrayado es del autor).

La mirada debe, entonces, *deconstruirse*. Didi-Huberman encuentra dos ámbitos privilegiados para llevar adelante esta empresa: la historia del arte, que es una lectura (una mirada) sobre las imágenes artísticas desde el pasado hasta el presente; la imagen en conjunción con el tiempo, como constructora de memoria. Y la producción del arte contemporáneo, cuyas manifestaciones rompen, no solo con los cánones establecidos por facturas artísticas anteriores, sino con la misma noción de canon, poniendo de relieve que la “mirada” se constituye en una “doble distancia”, una distancia que *dialectiza*.

En 1985 escribe un texto dedicado a la novela breve de Balzac, *La obra de arte desconocida*, en la que afirma en sus primeras líneas: “La pintura piensa. ¿Cómo? Esa es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento. (...)” (Didi-Huberman, 2007, p. 9). Resulta como mínimo problemático establecer la posibilidad de un “pensamiento de la pintura” en una tradición en la que lo pensable se asocia con la palabra. Uno de sus objetivos será, entonces, interrogar las condiciones del mirar –de la mirada– estableciendo que saber y ver son dos aspectos, interdependientes, de una misma acción.

Por otra parte, una imagen está constituida por las lecturas que de manera dinámica se van entrelazando a lo largo del tiempo. La historia del arte resulta así, una lectura de imágenes portadoras de memoria articuladas por tiempos discontinuos, o en los propios términos hubermanianos, “heterogéneos”.

Uno de sus textos más conocidos –*Ante el tiempo* (2000)– se propone reivindicar a tres estudiosos críticos de la historia del arte excluidos de la academia precisamente porque han intentado repensar la tradición humanista canónica: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

Los hechos del pasado son hechos en movimiento, reconstituidos por un intérprete, el historiador que, a la manera de un coleccionista, recoge imágenes, incluso las que resultarían insignificantes para otros. Esas imágenes hilvanadas entre sí por su lectura no son cuadros imitativos de las cosas o los hechos, no son descripciones, sino instancias dialécticas que oscilan entre la representación y la presentación, entre lo fijo y lo móvil: es la “fulguración” con la que Benjamin pretende expresar lo visual y lo temporal que se reúnen en lo que llamó “*imágenes dialécticas*”.

Así, el proceso histórico, es concebido como un proceso de “montaje”: allí juegan las discontinuidades, los enlaces aleatorios, las interrupciones temporales: frente a una imagen del pasado, ocurre una reconfiguración del presente; pero, a la inversa, el pasado es también reconfigurado en las imágenes actuales. Las imágenes están, en este peculiar sentido, “sobredeterminadas”: están recorridas por tiempos heterogéneos –los propios y, también, los del receptor, o mejor, los de los paulatinos receptores a través del tiempo–. Desmontajes y remontajes continuos que constituyen una sobredeterminación dentro de una dinámica de la memoria.

Se da, entonces, un “anacronismo”, una manera de concebir los tiempos históricos que rompe con las concepciones, llamémosles ‘lineales’ o progresivas, de la temporalidad, por lo cual la

historización canónica toma al concepto de anacronismo como una suerte de herejía. Sin embargo, tal anacronismo resulta, para Didi-Huberman, productivo, en tanto promueve una lectura de orden dialéctico. La imagen no es ni un mero acontecimiento que pueda documentar un momento, ni un objeto eterno impermeable al devenir que represente un momento de lo absoluto, sino “una *temporalidad de doble faz*”, aquello que para Warburg se sintetizaba en el concepto de “polaridad” y que para Benjamin se expresaba con la fórmula de “imagen dialéctica”. Esa temporalidad de “doble faz” produce una historicidad *anacrónica* que se nutre de los detalles, de lo comúnmente no observado, de lo minúsculo, de las superposiciones. Todo ello aparece como *síntoma*, sobredeterminado y abierto a la interpretación: lo que hace el historiador es, entonces, un *montaje*, a la manera de los montajes cinematográficos, cuyo principio fundamental es, precisamente, romper la “línea” de tiempo. Y, al mismo tiempo, todo ello es lo que *sobrevive* en la imagen. La noción de “sobrevivencia” que Benjamin retoma de Warburg, es un concepto en el que se juega la propia posibilidad de la historicidad. Dice Didi-Huberman:

La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al “fundamento de la historia en general”. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una *materialidad del tiempo* a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los “despojos de la historia”, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos (...). Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la “prehistoria” (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica (Didi-Huberman, 2011, p. 161; los subrayados son del autor).

Las huellas del pasado en forma de recuerdos son imágenes, pero también hay huellas materiales en las imágenes de las cosas.

La imagen, dice Didi-Huberman, *desmonta* la historia, a la manera en que se desmonta un reloj, por ejemplo, para repararlo: suspende su funcionamiento, pero ofrece un efecto de conocimiento que sería de otro modo imposible. Tal es la operación que supone el montaje, una disociación previa de lo que se construye o se *remonta*: fundar una “historia a contrapelo”, frase utilizada por Benjamin, “es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución” (Didi-Huberman, 2011, p. 174).

Tautología y creencia

Dice Didi-Huberman en una entrevista para la RFI, llevada adelante por Santiago Rosero en 2016:

Las imágenes mismas son fenómenos a la vez fugaces y permanentes, es algo muy particular, especialmente la fotografía, por lo que no contienen un solo

aspecto de la realidad o de lo que se quiera representar. Una imagen es algo incompleto, pero al mismo tiempo, el hecho de que ellas persistan en el tiempo es extremadamente importante, porque quiere decir que incluso cuando el acontecimiento, documentado por la imagen o representado por la imagen, ha desaparecido, la imagen continúa (Didi-Huberman, 2016, sin paginación).

Es lo que, de alguna manera, permite hacer lecturas sucesivas, a veces hasta contradictorias de los sucesos del pasado. Esa “supervivencia”, dentro de la propia fugacidad de la imagen, es lo que indica, en primer lugar, que está atravesada por tiempos heterogéneos y también que pone de manifiesto el anacronismo que la atraviesa, como vimos anteriormente.

Ahora bien, si las lecturas de las imágenes son diversas y múltiples, entonces es posible considerar que hay lecturas, o para ser más precisos, ya que se trata de imágenes, miradas, más apropiadas, más productivas que otras.

En uno de sus textos más trabajados, *Lo que vemos, lo que nos mira*, de 1992, Didi-Huberman va a encarar esta cuestión a partir de un rodeo sobre lo “ineluctable”, aquello que resulta inevitable, cuando estamos enfrentados a una imagen, cuando “la cuestión del volumen y el vacío se plantea ineluctablemente a nuestra mirada” (Didi-Huberman, 1997, p. 19).

Con el propósito de “deconstruir la mirada”, propósito que ya presentamos anteriormente, va a recurrir a ejemplos de manifestaciones plásticas contemporáneas: las instalaciones o esculturas minimalistas, especialmente las de Tony Smith, tomando como referencia, particularmente, una obra 1962, *Die*, un cubo de grandes dimensiones de acero negro (183 cm de lado), aunque también hará referencia a otras esculturas del mismo artista, en distintos materiales que también son cuerpos geométricos negros (por ejemplo, *The black box*, en madera, de 57 cm x 84 cm x 84 cm).¹⁴¹

Así, plantea que podemos considerar dos grandes tipos de mirada convencionales: una a la que denomina “tautológica”, y la otra, que considera “creyente”. Ninguna constituye, en sentido pleno, una adecuada lectura de la imagen. La primera, motorizada por una suerte de supuesta evidencia de lo visible, es aquella que se atiene a la mera forma de lo que se ve y que puede sintetizarse en la expresión “lo que veo, es lo que veo”. La segunda, en un intento de superación imaginaria de aquello que se nos presenta concretamente a la mirada, es la que pretende “ir más allá” de lo que se ve, actitud que naturalmente culmina en la propuesta de un sentido metafísico y/o teológico.

La mirada tautológica, se detiene en la mera apariencia; se auto-complace en una actitud de indiferencia respecto de todo aquello que no sea inmediata y directamente visible, que “hará entonces de la tautología una manera de cinismo: ‘lo que veo es lo que veo y el resto me importa un pito’.” (Didi-Huberman, 1997, p. 22).

¹⁴¹ Para una vista de la obra de T. Smith, puede consultarse la página de internet:

<https://www.wikiart.org/es/tony-smith/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

El hombre de la tautología (...) habrá fundado pues su ejercicio de la visión en toda una serie de obligaciones con la forma de (falsas) victorias sobre los poderes inquietantes de la escisión. Lo habrá hecho todo, ese hombre de la tautología, para recusar las latencias del objeto, afirmando como un triunfo la identidad manifiesta –mínima, tautológica– de ese objeto mismo (...) Lo habrá hecho todo, en consecuencia, para impugnar la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria –o del asedio– en la mirada” (Didi-Huberman, 1997, p 21).

La otra –la mirada de la creencia– pretende superar el objeto presente ante los ojos, casi ignorándolo, en busca de una “verdad superlativa”, autoritaria en tanto pretende forzar la propia visibilidad en una pretendida superación de lo sensible y que, por tanto, significa una suerte de triunfo de lo verbal sobre el mirar:

Esta actitud consiste en hacer de la experiencia del ver un *ejercicio de la creencia*: una verdad que no es ni chata ni profunda, sino que se da en cuanto verdad superlativa e invocante, etérea, pero autoritaria. Es una victoria obsesiva (...) del lenguaje sobre la mirada; la afirmación, fijada en dogma, de que no hay allí (...) sino ‘algo Otro’ que hace revivir todo eso y le da un sentido, teleológico y metafísico” (Didi-Huberman, 1997, pp. 22-23).

Ahora bien, ninguna de esas dos maneras de constituir una mirada, en los extremos entre la indiferencia y la intrusión desmedida, resulta convincente porque en ambos casos hay una suerte de exceso: exceso por insuficiencia, en la primera; exceso por demasía, en la segunda. Pero tampoco es acertado pretender superar, haciendo desaparecer todo vestigio de cada uno de los polos, la dicotomía misma:

Los pensamientos binarios, los pensamientos del dilema son por lo tanto inep-tos para captar algo de la economía visual como tal. No hay que elegir *entre* lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber, la creencia). Hay que inquietarse por el *entre* y solo por él. No hay que intentar más que dialectizar (...) (Didi-Huberman, 1997, p. 47; el subrayado es del autor).

Imagen crítica / Imagen dialéctica

Hay que pensar, continúa Didi-Huberman, esa suerte de oscilación contradictoria en su lugar de “inquietud”, de “suspense”, de “entre-dos”. Hay que volver a un punto que él estima de “inversión y convertibilidad”, el lugar que motoriza la posibilidad dialéctica de las oposiciones. El momento, dice, en que “lo que vemos” empieza a ser alcanzado por “lo que nos mira”, “un momento

que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología)” (Idem).

Para decirlo sintéticamente: ni los datos exclusivamente visibles, lo que se agota en la mera semblanza exterior, ni las lecturas que apuntan a un más allá fuera de nuestro alcance en busca de un sentido superior o absoluto –y en ese sentido, autoritario–, constituyen realmente nuestra mirada.

Volvamos al gran cubo negro tomado como ejemplo por nuestro autor. Una mirada creyente podría encontrar en él, especialmente si también hace jugar el título de la obra (*Morir*) una gran simbología de orden metafísico o teológico. Sin embargo, la sencillez de la pieza escultórica podría más bien hacernos inclinarnos hacia una mirada tautológica: contra las especulaciones ontológicas sobre la vida y la muerte a las que podría dar lugar, el sentido común lee, tautológicamente, “ese gran cubo es un cubo”; es simplemente “lo que se ve”, que –si lo tomamos de modo literal– es mínimo.

Didi-Huberman, como ya se dijo, diluye el dilema en favor del *entre*, ya que las imágenes no son ni pura presencia, ni pura representación. En ese sentido, afirma con contundencia: “(...) las imágenes del arte –por más simples, por más ‘mínimas’ que sean– saben *presentar* la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud.” (Didi-Huberman, 1997, p. 63). En el particular caso de las esculturas de Tony Smith, “por más que *representen* un orden de evidencia visible, a saber, cierta claridad geométrica, muy pronto se convierten en objetos capaces de *presentar* su convexidad como la sospecha misma de un vacío y una concavidad en acción” (Didi-Huberman, 1997, p. 69).

Tales obras artísticas se constituyen en elementos que operan una suerte de llamado a la mirada con el fin de inquietarla, para generar aperturas hacia espacios que, si bien “no se ven” surgen ahí, en eso “que se ve”. Se produce, dice Didi-Huberman textualmente, una “poética de presentabilidad o figurabilidad”, una operatoria de generación de sentido en el que la mirada se activa sin sobrepasar el límite de aquello que se presenta frente a ella. Semejante a la consideración de Merleau-Ponty cuando afirmaba que una pintura detiene nuestra mirada y la interroga (Cf. Capítulo 15 de este volumen).

A la manera en que Benjamin hablaba, en el *Libro de los Pasajes*, de *imagen dialéctica*, para pensar la existencia simultánea del mito y la modernidad, se trata de examinar las imágenes dialécticamente: para, por un lado, refutar la racionalidad “moderna” (la “estrecha y cínica racionalidad capitalista” que, según Didi-Huberman, la ideología posmodernista reactualiza) y por el otro, la “irracionalidad arcaica”, nostálgica de los arquetipos con orígenes míticos (que, naturalmente, para Benjamin, estaba encarnada en la ideología nazi) (Cfr. Didi-Huberman, 1997, p. 74-75).

Así, las contradicciones que aparecen en las obras de la historia del arte no solo no son resueltas y diluidas, sino que se las destaca, se las “hace jugar”, se las “dramatiza”. Un arte modernista, pasible de ser interpretado como de pura opticidad e inmovilizado en ella, no resulta antitético con, por ejemplo, un arte surrealista o duchampiano, un arte de la “pulsión de

ver”. Los cubos de Tony Smith son presentados por Huberman como muestras ejemplares de esa dialéctica; no hay en ellos ilusión representativa de algo que no sean sus propios volúmenes; son cuerpos geométricos, no representan “otra cosa”. Sin embargo, nos interpelan.

En esta última afirmación volvemos a encontrar una relación directa con un fragmento de Merleau-Ponty en el que estima que la imagen de un cuadro –una pintura, por ejemplo– nos hace ver “con” o “según él”, justamente porque no está en lugar de “otra cosa” a la que representa, a la manera de una descripción o, menos, de un intento de explicación. Dice en el último texto que publicó en vida, *El ojo y el espíritu*: “la palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada” (Merleau-Ponty, 1986, p. 19).

Frente a los cubos de Smith, a su exterior, le es ineludible la sospecha de un interior; algo puede esconderse en él; es la sospecha de que falta algo que ver, de una latencia, de una suerte de dilema que interfiere la serenidad y seguridad del “veo lo que veo” de la mirada tautológica. Esa dialéctica “supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el *juego*– de la figurabilidad” (Didi-Huberman, 1997, p. 77).

Es ese cubo con su contradicción a cuestras en tanto inquieta nuestra visión, no por lo que *vemos*, sino en tanto *nos mira* haciendo “estallar en pedazos” lo visible, el que nos pone de manifiesto una “doble distancia” que es lo que, aludiendo al concepto de *aura* de Benjamin, Didi-Huberman tratará de analizar: el aura es “un paradigma visual que Benjamin presentaba ante todo como un *poder de la distancia*. (...) Una obra de la ausencia que va y viene, ante nuestros ojos y fuera de nuestra vista, (...) un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante”. (Didi-Huberman, 1997, p. 93-4)

Ahora bien, no se trata para Benjamin, sostiene Didi-Huberman, de una simple experiencia fenomenológica, de una mirada que se fascina al punto de inclinarse a la alucinación. Por el contrario, se trata de una mirada “obrada por el tiempo”, que se *despliega como pensamiento*; que no termina de franquear la distancia en tanto también opera en ella una memoria que Benjamin, retomando a Proust, considera *involuntaria*.¹⁴²

Así, lo aurático de un objeto remite a la aparición en la que superando su mera visibilidad despliega sus *imágenes* en una suerte de “constelación” (al fin y al cabo, producto inconsciente); “(...) en ella todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados.” De ahí, la afirmación de Benjamin que Didi-Huberman hace suya: “lo que una pintura ofrece a la mirada sería una realidad de la que ningún ojo se sacia”. (Didi-Huberman, 1997, p. 96-77)

Las obras minimalistas que nuestro autor ha tomado como referentes están presentadas como imágenes dialécticas pues ponen en funcionamiento esta doble distancia, en tanto son

¹⁴² Recordemos el tópico proustiano de la memoria involuntaria, aquella que surge motivada por alguna sensación; el episodio más célebre al respecto es el que narra cómo al gustar una magdalena embebida en té vienen a la memoria del narrador escenas de sus veraneos en la niñez, lo que, finalmente, desencadena la escritura de toda la novela *En busca del tiempo perdido*.

formas que, contrariamente a como se las ha calificado (elementales), resultan complejas ya que, por más simples que nos parezcan producen algo más que una transmisión de las condiciones de “meras experiencias sensoriales”. Y por ello resultan paradigmáticas.

Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso, el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios). Ahora bien, ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos” (Didi-Huberman, 1997, p. 111).

La imagen crítica, es, como pretendía Benjamin, una imagen *auténtica*. Es una “imagen en crisis”, una imagen que *crítica* la manera en que la vemos, y que, “al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para ‘transcribirla’, sino ciertamente para constituir la” (Didi-Huberman, 1997, p. 113). Por eso, la imagen crítica es aquella experiencia visual que logra superar el dilema de la creencia y la tautología:

La imagen dialéctica se convierte entonces en la imagen condensada –que nos pone frente a ella como frente a una doble distancia– de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones. De modo que no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió (Didi-Huberman, 1997, p. 115).

El trabajo de la memoria no produce, para Benjamin, un “tener”, como si pudiéramos poseer algo del pasado, a la manera en que se poseen objetos; es más bien un trabajo semejante al del arqueólogo, del excavador que va profundizando en su búsqueda el proceso por el cual atraviesa las distintas capas que el tiempo fue yuxtaponiendo una sobre otra. Así, la imagen dialéctica de Benjamin es, a la vez, forma y transformación, conocimiento y crítica del conocimiento. No es ni una imagen puramente mental ni algo que se cosifique como un cuadro (o como un poema). Es la ocasión de motorizar dialécticamente a la creación como conocimiento y al conocimiento como creación: “una [la creación] sin el otro [el conocimiento] corre el peligro de quedarse en el nivel del mito, y el segundo [el conocimiento] sin la primera [la creación] el de quedarse en el nivel del discurso cósmico (positivista, por ejemplo)” (Didi-Huberman, 1997, p. 119).

El pasado, entonces, *se produce*: no se reproduce, ni se representa. En ese sentido, la imagen es origen (en el sentido benjaminiano del término). La historia resulta, entonces, *anacrónica*: la imagen dialéctica es la imagen de la memoria producida en ese anacronismo, la figura de un “presente reminiscente”: “el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado. Ni devoción positivista por el objeto, ni nostalgia metafísica del suelo inmemorial” (Didi-Huberman, 1997, p. 117).

Los estudios sobre la imagen de Didi-Huberman dan cuenta de la potencia de lo imaginario en la constitución de nuestra realidad, y, al mismo tiempo, de lo problemático de su análisis; especialmente en nuestros días en que la virtualidad ha invadido de imágenes incluso nuestra más elemental habitualidad cotidiana. Lo que, como dice nuestro pensador, tiene sus facetas dilemáticas:

(...) nunca (...) la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto (...) la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes. (Didi-Huberman, 2013, p. 2).

Actividades

- Busque, a través de internet (u otro medio), obras minimalistas que son las que toma como ejemplo Didi-Huberman (de Tony Smith, Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris) y realice un análisis de qué podría decirse sobre ellas desde una mirada tautológica y desde una mirada creyente.
- Explique la noción de “doble distancia” propuesta por Didi-Huberman para dar cuenta de una mirada “crítica”.
- Reconstruya en qué sentido utiliza Didi-Huberman la noción de “origen” con referencia a las imágenes.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges, (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Manantial
- Didi-Huberman, Georges (2007) *La pintura encarnada* seguido de *La obra maestra desconocida* de H. de Balzac, trad. Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Ante el tiempo*, trad. A. Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Didi-Huberman, G. y Cheroux, C. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf (Fecha de consulta: 5/01/2017).
- Didi-Huberman, Georges, (2016) “El pesimismo no puede tener la última palabra”, entrevista por Santiago Rosero. Publicado el 20-10-2016. Disponible en:

<http://www.rfi.fr/es/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra> (Fecha de consulta: 20/4/24)

Hagelstein, Maud, “Georges Didi-Huberman. Notice pour l'Encyclopédie universelle”, Disponible en:

<https://www.universalis.fr/classification/arts/photographie-art/> (Fecha de consulta: 18/04/24)

Merleau-Ponty, Maurice (1986) *El ojo y el espíritu*, traducción Jorge Romero Brest, Barcelona.

Las autoras

Coordinadoras

Solas, Silvia

Doctora y Profesora de filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de Introducción a la filosofía y Profesora Adjunta a cargo de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la UNLP. Publicaciones recientes: *Imagen. Verdad. Tiempo. Dilemas sobre la expresión*, (FaHCE–UNLP, en prensa); “El arte como pensamiento”, 2020; “La philosophie est partout”, 2017. Dirige un proyecto de investigación sobre Filosofía de la Imagen en la perspectiva de Merleau–Ponty, en la FaHCE–UNLP. Ha dirigido proyectos sobre la misma temática desde 2010. Ha dictado cursos, conferencias, seminarios de grado y posgrado en la UNLP y en universidades del exterior (Brasil, Ecuador, Francia). Directora del Departamento de Filosofía de la FaHCE–UNLP (2014–2022). Directora del programa de extensión PEPAM dependiente de la FaHCE–UNLP (2010–2014).

Bertucci, Alejandra

Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adjunta de Introducción a la Filosofía y de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE). Adjunta de Problemas Filosóficos Contemporáneos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS – UNLP). Últimas publicaciones: Bertucci, A; Ferrari L. (2025). Body, freedom and recognition in the beginnings of Paul Ricoeur Philosophy en Arrien, S–J.; Contreras Tasso, B. (edits). *From Vulnerability to Promise: Perspectives on Ricoeur from Women Philosophers*. Lexington Books; (2024) Coordinación e Introducción del Dossier Paul Ricoeur: Las ciencias sociales y humanas en diálogo. *Revista De Filosofía* (La Plata), 54(2); (2023) Existencialismo y hermenéutica en Paul Ricoeur y Mario Presas. *Revista De Filosofía* (La Plata), 53(2). Miembro del Centro de Investigación en Filosofía (CleFi–FaHCE).

Autoras

Estévez, Eva Delfina

Estudiante del último tramo de la carrera del Profesorado de Filosofía en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Fue adscripta alumna de la materia de Estética en los períodos 2022–23 y 2023–24; en calidad de tal organizó diversas actividades extracurriculares con los asistentes al curso. Presentó la muestra del fotógrafo platense *Fotografías de la nada. La obra de Juan José Esteves*, en la II Jornada sobre la imagen y en la “Semana de la filosofía”, ambas en 2024 (FaHCE–UNLP).

Hlebovich, Ludmila

Licenciada y Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). ADR en Estética en la Facultad de Humanidades (FaHCE–UNLP). Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Filosofía del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET). Sus temas de investigación son la filosofía de la danza y la filosofía de Walter Benjamin. Publicaciones recientes: “Danza, prostitución y montaje en la *Obra de los pasajes* de Benjamin” (2024, *Tópicos*) y “Percepción y cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin” (2022, *Anthropology and Materialism*). Ha sido becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico, de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y del CONICET. Integra equipos de investigación sobre filosofía contemporánea y artes escénicas.

Kruk, Milagros

Licenciada en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y realizadora audiovisual. Se desempeña como co-laboradora en un grupo de investigación sobre la imagen (FaHCE–UNLP) y ha sido adscripta a la cátedra de Estética (FaHCE–UNLP). En 2022 participó en la muestra colectiva *Sin tiempo de Salida* en Galería Acéfala (Buenos Aires, Argentina) con *Autorretrato N°1* (video + performance). En 2024, su cortometraje *Self-portrait N°1* fue incluido en el festival internacional Experimental Loop (New York, Estados Unidos). Actualmente es asistente de dirección en *Lo que queda de las cosas*, proyecto audiovisual que cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

Solas, Silvia

Miradas filosóficas sobre el arte : algunos temas de estética / Silvia Solas ; Alejandra Bertucci ; Coordinación general de Silvia Solas ; Alejandra Bertucci. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2026.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2728-6

1. Estética. 2. Arte. 3. Filosofía del Arte. I. Bertucci, Alejandra II. Solas, Silvia, coord. III. Bertucci, Alejandra, coord. IV. Título.
CDD 100

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2026
ISBN 978-950-34-2728-6
© 2026 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA