

***Rigel* ∞**

**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**



II_nTÆ

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

Número Especial 2020

Recordatorio 15 años de Revista Rigel

Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades

– ISSN 2525-1945 –



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

Revista Rigel

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Viviana Inés Pascual (UNCA)

Traducción y corrección del alemán: Maximiliano Gonnet.

Comité Científico y Asesor

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)

Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)

Diego Sánchez Meca (UNED, España)

Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)

Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)

Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)

José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)

José Francisco Zuñiga (Universidad de Granada, España)

Mariela Vargas (UNSa. – Argentina)

Peter Dews (University of Essex, Reino Unido)

Robert Holub (Ohio University, Estados Unidos)

Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)

Silvia Solas (UNLP, Argentina)

Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Indexada en: *Philosopher's Index*, ERIH PLUS, REDiB.

En directorio: LATINDEX, LATINRev, FLACSO.

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel

ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700, San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

Revista Rigel

Editorial

Sobre el primer número de *Rigel*

A quince años de la primera publicación de *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, compartimos con toda la comunidad académica aquel número impreso que significó el inicio de nuestro actual proyecto editorial. En un contexto en el que las revistas científicas todavía no habían visto su momento de digitalización y estandarización, *Rigel* se posicionaba como una revista específica en el campo de la estética. Su iniciativa era publicar los trabajos que se llevaban a cabo en el marco de las Jornadas de Estética y Filosofía del Arte realizadas en la Universidad Nacional de Catamarca y organizadas por el Instituto de Investigación de Teorías del Arte y Estética (IIInTAE).

Tiempo después, la revista no pudo consolidarse con la continuidad deseada. Numerosos problemas como limitaciones de orden académico, llevaron a esta iniciativa a quedar suspendida. Con el impulso de las condiciones de la digitalización y la canalización de preocupaciones investigativas como de transferencia del conocimiento se logró reflotar aquella primaria iniciativa que vio la luz en 2005 y que aquí compartimos.

Los trabajos que el lector encontrará responden a un momento particular de la investigación en el campo de la estética. Creemos que tienen un valor histórico como un interés para la investigación en las líneas de trabajo que docentes e investigadores han dejado durante mucho tiempo en las cátedras de estética y filosofía del arte de nuestro país.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

Revista Rigel

Finalmente, debemos expresar nuestro más sentido reconocimiento para todos aquellos que participaron del primer número y que todavía hoy siguen contribuyendo con su trabajo a este campo del saber filosófico.

Naím Garnica

Director de *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*

RIGEL

REVISTA DE ESTÉTICA

ISSN N° 1668-8457

AÑO I - NÚMERO I

SEPTIEMBRE 2005

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Catamarca

RIGEL

REVISTA DE ESTÉTICA

1

Editor Responsable:

Instituto de Investigación en Teorías del Arte
y Estética. (IINTAE)

Belgrano 300 (4700) Catamarca

e-mail: iintae@yahoo.com.ar

Director:

Horacio Tarragona.

Comité Editor:

Marcelo G. Pérez Mediavilla,

Silvia Ruibal,

Omar Quijano,

Héctor Ariel Feruglio.

Comité de Referato:

Dr. J. Moran y Dra. S. Barei se sumaron
para esta tarea la Dra. A. Boria (UNC) y el
Lic. L. Reyes (UNCa).

Colaboraron:

Silvia Barei - Julio César Moran - Ximena
Ávila - Paula Bein - Cecilia Broilo - Ariel
Arturo Herrera Alfaro - Griselda Osorio - Luis
Alberto Reyes - Carolina Romano - Silvia
Solas - María Matilde Soria.

Ilustración de tapa:

Amado Santos.

Diseño de tapa y diagramación:

Eduardo Román Gordillo.

Ciro César Carrizo

Armado e impresión:

Editorial Científica Universitaria

Secretaría de Ciencia y Tecnología

Universidad Nacional de Catamarca.

SETIEMBRE 2005

ISSN: 1668-8457

CONTENIDO

2 Nota Editorial.

ESTUDIOS

5 Texto artístico y cultura. Reflexiones en/ desde América Latina. (Silvia Barei.)

13 Por los caminos de Proust. (Julio César Moran.)

ARTÍCULOS

29 Arte y caricatura: Las fronteras entre lo culto y lo popular. (Ximena Ávila.)

33 Nicolás Olivari: Carnaval urbano, lumpen y marginación. (Paula Bein.)

37 Ojo con los Orozco: La lengua es un juego. (Cecilia Broilo.)

41 La discontinuidad epistemológica en estética: El arte como sistema simbólico. (Héctor Ariel Feruglio.)

46 Virgilio, fundador de una estética que perdura. (Ariel Arturo Herrera Alfaro - María Matilde Soria.)

51 José Bedia: Dibujante de espacios transi- torios. (Carolina Romano - Griselda Osorio.)

57 Hábito e interpretación. (Marcelo Gabriel Pérez Mediavilla.)

63 De lo infinito a lo ilimitado en la inter- pretación. (Omar Quijano.)

67 La abstracción en la plástica indígena. (Luis Alberto Reyes.)

74 Los objetos del arte y la recepción estéti- ca. (Silvia Ruibal.)

79 Concepción pictórica en la *Recherche*. (Silvia Solas.)

84 Racionalidad y realidad estéticas. (Horacio Tarragona.)

NOTA EDITORIAL

Desde la cátedra de Estética de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca, hemos comenzado a realizar investigaciones desde hace algunos años y con el correr del tiempo se sumaron diversas actividades relacionadas con las teorías del arte, la estética y el arte mismo. Finalmente hemos podido crear el Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética que al organizar institucionalmente actividades de investigación, docencia o transferencia y divulgación facilita un poco las cosas. Para la creación del IINTAE fue inestimable la predisposición y colaboración del Sr. Decano de la Facultad de Humanidades Lic. Eduardo Segura y de la Secretaria de Posgrado e Investigación Lic. Patricia Breppe.

En este caso, hemos visto conveniente publicar periódicamente una revista específica de estética que constituya un espacio abierto de divulgación no sólo para nuestra provincia. Para este primer número hemos tenido el gusto de recibir la colaboración de la Dra. Silvia Barei de la UNC y del Dr. Julio Moran de la UNLP ambos investigadores y docentes en estética. Pero no sólo deseamos agradecer el trabajo que cada uno desinteresadamente nos ha hecho llegar, sino la disposición y colaboración permanente de ambos para con las actividades del instituto.

También hemos recibido trabajos de docentes e investigadores de universidades de diversos puntos del país. Algunos de los trabajos publicados en este número se desprenden de comunicaciones realizadas en las Jornadas de Estética y Teoría del Arte que tuvieron lugar en Octubre del 2003 en nuestra Facultad.

Por último deseamos agradecer encarecidamente al comité de referato que ha evaluado estos trabajos: a los mencionados Dr. J. Moran y Dra. S. Barei se sumaron para esta tarea la Dra. A. Boria (UNC) y el Lic. L. Reyes (UNCa).

Horacio Tarragona

ESTUDIOS

TEXTO ARTÍSTICO Y CULTURA

REFLEXIONES EN/DESDE AMÉRICA LATINA

Silvia Barei

«Los vecinos proclaman que es indispensable custodiar el destino de Occidente. ¿Acaso no has pensado que Occidente podría estar en la dirección opuesta?»

Diamela Eltit

1. Discusiones

En este trabajo me atrevo a exponer en alta voz algunas reflexiones provisorias acerca de las posibilidades actuales de articular los estudios del arte y las esferas de la cultura en tanto sistema productor de textos, abriendo de este modo el campo a las vinculaciones posibles entre discursos estéticos y textos culturales.

La complejidad de los procesos artísticos y socio-culturales que se producen en América Latina, nos hace pensar que la reflexión teórica del arte puede inscribirse en un campo interdisciplinar. Y puede incorporar además, una reflexión sobre la relación múltiple entre lo cultural, lo intersubjetivo y los mecanismos y factores históricos que determinan la producción y recepción de los textos en nuestro continente, particularmente en esta época de «flujos culturales globales» (Appadurai, 2002).

En un escenario de cambio histórico como el que estamos viviendo, de crisis y de guerras, podemos percibir una multiplicidad de procesos que -más allá, o sobre todo, con base en lo político y lo económico-, han manifestado en las últimas décadas del siglo XX, un trastrocamiento de los campos del saber.

En las teorías estéticas encontramos procesos similares a los que se han dado en las teorías del conocimiento y en las metateorías: pasamos del reduccionismo y el inmanentismo al reconocimiento de un nuevo paradigma al que podríamos llamar «intercultural»- categoría que indica a las claras el deslizamiento y desclausuramiento de un saber tradicionalmente ligado a la descripción del texto artístico.

Lo que se ha conformado disciplinariamente como el campo de la «comunicación intercultural» a partir de una aproximación interdisciplinar, puede brindarnos importantes aportes a la estética.

Distinguiéndola de la «comunicación transcultural», de la «comunicación internacional» y de la comunicación de masas comparada, dice Gudykunst, que la comunicación intercultural

«es la comunicación interpersonal entre pueblos con diferentes sistemas socioculturales y/o la comunicación entre miembros de diferentes subsistemas -por ejemplo grupos étnicos o de artistas «diferentes»- dentro del mismo sistema sociocultural»

Y añade al problema estético una dimensión ética:

«...cuanto mayor respeto se tiene hacia las diferencias culturales, más minorías se incorporan al debate público y adquieren visibilidad» (en Alsina: 1999: 25-26)

Desde esta teoría se postula que la realidad es una construcción cultural, que las interpretaciones son siempre intersubjetivas, que la verdad no puede ser más que relativa porque está arraigada en convenciones colectivas y que el conocimiento o el balizamiento de un campo de saber, es un hecho político.

Esto último es fundamental ya que reconocer la pluralidad cultural, es reconocer que no hay relaciones de igualdad real inter o intraculturales, sino relaciones jerárquicas y

asimétricas, resultado de operaciones históricas signadas por lo político y lo económico.

La idea núcleo en esta perspectiva es la comprensión de la importancia que revisten para toda actividad cultural, las relaciones entre las condiciones históricas de producción de los textos y la construcción de la subjetividad, o mejor, en términos bajtinianos, de la intersubjetividad, es decir del contenido ideológico de la conciencia.

En este sentido, los aportes de los teóricos latinoamericanos son fundamentales, aunque sabemos que a veces han sido malinterpretados, o más aún, su perspectiva ha sido reducida a una mirada «regional».

2. Articulaciones estéticas intra e interculturales

Tanto las operaciones del saber como los mismos textos culturales que se producen en América Latina -es cierto que también en otras regiones del tercer mundo- tienen demandas diferentes de las europeas y sus realizaciones estéticas del pasado y del presente devienen, por una parte del contacto con procesos culturales del mundo occidental y hoy, concretamente con formas masificadas e hipermediatizadas, pero por otra, hunden sus raíces en la configuración histórica y cultural de sus pueblos.

En Argentina la doble vertiente eurocentrismo/americianismo, acompaña desde sus comienzos al discurso letrado, ya que la apropiación y transformación del discurso extranjero prestigioso es constitutivo de nuestro campo intelectual. Este construyó la base de las «estructuras de pensamiento criollas», según la expresión de Ana Pizarro, cuyo fin explícito era la «redefinición del discurso metropolitano y la construcción de un discurso propio» (1996:84)

Si esto es necesariamente así y los teóricos latinoamericanos de los 60 y 70, lo advirtieron sobradamente (Ángel Rama, Antonio Cándido, Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, etc), y los teóricos de los 80 y 90, lo analizaron en pos de la búsqueda de categorías nuevas (García Canclini y la noción de culturas híbridas, Walter Dignolo y la teorización de la diferencia colonial o diferen-

cia sexual según Iris Zavala, la memoria narrativa de Jesús Martín-Barbero, la noción de diáspora resemantizada por Stuart Hall, creo que en la actualidad estamos en otra etapa de interacciones e interdependencias.

Ya no se trata solo de advertir de qué manera una potencia colonialista -como lo fue la Europa de la modernidad- produce una vasta serie de textualidades que llevan a la homogeneización cultural sobre la borrada de las culturas vernáculos, sino que se ha hecho necesario pensar la dinámica por medio de la cual las interacciones globales producen un «sistema mundial de imágenes» (Appadurai; 2003) como componente clave del nuevo orden global.

Sistema de imágenes que se sobreimpone a los «mundos imaginados» vernáculos.

El problema central deviene entonces, no una tensión entre lo nacional y lo extranjero, sino una tensión entre la homogeneización cultural y la heterogeneización cultural, disyunciones entre economía, cultura y política que recién empiezan a considerarse teóricamente, (Cfr. Frederic Jameson Cornelius Castoriadis o Arjun Appadurai) y que superponer la «imaginación histórica» (tal como le llama Zulma Palermo; 2002) con la «imaginación tecnológica».

La primera supone una inmersión en la memoria diacrónica, y en los modelos culturales según los cuales los pueblos se constituyen; la segunda, una nueva dimensión del espacio y del tiempo, ligados a las formas fluidas e irregulares de las manifestaciones intra e interculturales.

Es decir, que por un lado, las culturas intentan mantener redes relativamente estables que las definen, pero por otro, la urdimbre de estas estabildades está entrelazada no solo con la trama del movimiento humano (migraciones, exilios y desterritorializaciones), sino fundamentalmente con los paisaje mediáticos y tecnológicos de una nueva escena mundial, que diluye las fronteras creando una comunidad de locaciones vinculadas por las tecnologías de comunicación y por la economía de mercado internacional.

Y en esta problemática, me parece que los estudios sobre el arte tienen un gran aporte

te por brindar.

Es por ello que no solo se ve como necesario proponer una ampliación del campo teórico y del objeto de las teorías del arte, tampoco solo un desplazamiento del enfoque estético hacia otras esferas de la cultura, sino más allá de esto, un cambio en toda la perspectiva.

En primer lugar, y ya lo hemos dicho, el punto de vista eurocentrista tradicional, asumido históricamente como «natural», ha mostrado sus limitaciones para la comprensión de fenómenos estéticos «diferentes» (entendiendo la categoría en el sentido derridiano de «distintos» y de «diferidos»).

Por otra parte, las nociones de «diferencia», de «conflicto», de «descolonización», de «contrastación», han surgido como herramientas teóricas que circulan en un campo necesariamente interdisciplinar -con aportes de la antropología, la historia, la psicología social, la sociosemiótica, etc- que permiten instaurar diálogos nuevos y necesarios entre los textos artísticos de nuestra cultura.

En tercer lugar, y en consonancia con el nuevo escenario al que señalamos ligado a flujos culturales globales, las reflexiones sobre el arte latinoamericano y aún los textos en sí mismos, pueden brindar herramientas teóricas y modos de producción novedosos que dan cuenta del espectáculo intercultural de lo heterogéneo.

3. Arte y esfera extra-artística

Podemos definir a nuestras sociedades como «sistemas culturales complejos» (Lotman, 1995), es decir, sistemas conformados por una multiplicidad de lenguajes diversos en los que nuestra propia comunidad de vida, nuestras convenciones sociales, nuestros sistemas signícos, resemantizan permanentemente hasta la realidad cotidiana más inmediata.

Entendemos desde la semiótica del arte (Lotman) que el texto artístico es un dispositivo pensante: su memoria carece de homogeneidad interna, trabaja a partir de discursos que recupera o borra y sus sentidos dependen de la variación de los contextos culturales en los

que el texto se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga:

«El mínimo generador textual operante no es un texto aislado -señala Lotman- sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico» (1995:90)

A partir de este modelo interactivo en el que todo texto cultural «trabaja» en función de relaciones múltiples, pueden pensarse las articulaciones entre arte y fenómenos extra-artísticos en tanto relaciones que incluyen las experiencias histórico-culturales de productores y lectores y su capacidad activa para crear nuevos textos y borrar otros: mecanismos de memoria (como creación) y de olvido (como desplazamiento), constituyen el dispositivo impulsor de las transformaciones culturales.

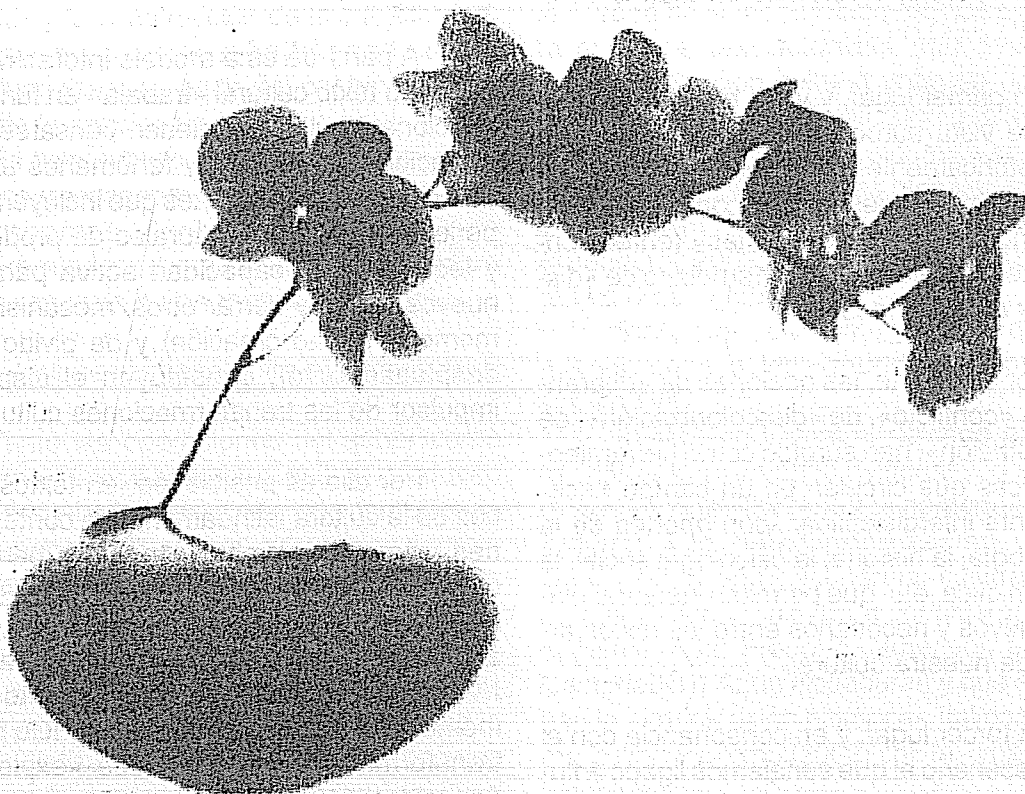
Por ello es posible leer en textos artísticos de la cultura latinoamericana contemporánea, cómo la activación de zonas periféricas del sistema o los fenómenos de conversión o de interferencias de un texto con otro, hacen al proceso dinámico de nuestra cultura.

La introducción de nuevos textos en la memoria del arte, sirve como estímulo para su transformación, según modos «explosivos» (los textos de la revolución cubana, por ej.) o graduales (las culturas resultantes de las diásporas, por ej.) .

La complejidad y la multiplicidad de los componentes participantes en estas interacciones textuales complejas conducen a la alternancia de los mecanismos de memoria y olvido que diseñan el mapa de una cultura determinada. Asimismo, desdibujan sus fronteras señalando los lugares en los que la periferia se hace zona intensa de tránsito y diálogos intersemióticos.

Hablando de olvido, probablemente ninguno de nosotros haya olvidado el horror que nos produjo la transformación de Gregorio Samsa, el personaje de *La metamorfosis* de Kafka, (1916), texto en el que el trasfondo social de la gran guerra europea y el inminente ascenso de los totalitarismos, puede leerse en la metáfora de la angustia existencial de un personaje convertido en monstruo y asesinado por su padre.

Sin embargo, probablemente muchos de



Robert Mapplethorpe, *Orchids*, 1985
 Ilustr. <http://mapplethorpe.org>

nosotros no recordamos que la misma metáfora cruza el texto de Clarice Lispector, *La pasión según G.H* (1964), en la que la narradora termina reconociendo en la figura de la cucaracha que la horroriza, la imagen de los oprimidos. Entre los escombros de una cultura construida sobre la destrucción de los humildes -como para Kafka lo era la destrucción de los valores modernos-, G.H. termina identificándose con la cucaracha -que aparece en el texto asociada al cuerpo de la sirvienta- y mirando el mundo patas arriba, es decir, desde la inversión ideológica de un sujeto subalterno y de un yo colectivo estigmatizado:

«Yo, cuerpo neutro de cucaracha... Cada vez más yo asisto a mi transformación de crisá-

lida, en larva húmeda... colgando de la puerta del armario... miro de arriba abajo»

Cabe recordar que el golpe de estado de 1964 contra Joao Goular puso fin a los movimientos contestatarios de las clases populares y obreras en Brasil y aunque no puede establecerse una correlación directa entre texto artístico y fenómenos extra-artísticos, no deja de ser notable que la cuestión social se cuele entre los intersticios del texto, un locus crucial de encuentro entre los hechos culturales y las porciones de memoria que el texto archiva.

La novela propone modos de inteligibilidad que activa la reflexión colectiva y produce una serie de subjetividades que eluden las

ideologías dominantes: no hay acontecimientos sociales explícitos que den consistencia a la ficción; sí hay cuerpos y subjetividades conectados con núcleos de conflicto social que involucran de manera general a los sujetos dominados y de manera particular, a las mujeres.

La estética de la novela suministra una formulación de la razón y de la política que trata de armar nuevas significaciones entre las grietas del mundo sensorial: desde los cuerpos y los referentes sociales, late el conflicto entre el pasado personal y la visión crítica de los acontecimientos históricos. Tal vez no sea necesario aclarar que en la escritura de Clarice Lispector, el conflicto está claramente marcado por la sexualidad, el género y los espacios de poder.

En 1976, el pintor Carlos Alonso inaugura una de las primeras «instalaciones» que se conocieron en la Argentina. En una sala de Buenos Aires monta una escena terrible que no alcanza a abrirse al público por amenazas de bomba contra el local y de muerte contra el artista, que poco tiempo después -y como tantos otros- partirá hacia su exilio romano primero y español después.

Realizados en tamaño natural y en papel maché pintado con acrílico, restos de cuerpos despedazados, de animales y personas cuelgan como en el gancho de una carnicería ante la mirada borrada o amenazante de personajes siniestros. El ámbito familiar -la sala de una casa- se ha convertido en el escenario donde impera la muerte. Sabemos con Freud que lo siniestro adviene cuando lo familiar se torna no-familiar, y por lo mismo incomprensible o más aún, amenazante.

Obviamente, la información que brinda la metáfora de la «casa tomada» por decirlo en términos cortazarianos, es la alusión más clara y directa que podía hacer un artista a lo que estaba sucediendo en el país. Texto artístico y contexto histórico-político constituyen un espacio sin transición donde, contrariamente a lo que sucede en la novela de Lispector, no hay lugar posible para la razón: la misma sinrazón que el poder oculta, el arte explicita.

Por esos años, toda América Latina inaugura uno de los períodos más crueles de su historia. En la Argentina resurge una vez más la consigna que parece atravesar nuestra his-

toria desde que Moreno mandara a fusilar a Liniers: «Liquidar al disidente».

La justificación que Mariano Moreno publicara en *La Gazeta de Buenos Ayres*, el jueves 11 de octubre de 1810, parece una premonición del futuro de casi dos siglos teñidos de sangre: «Cubierta la tierra de cadáveres y teñida con la sangre de tantos inocentes inmolados al osado empeño de esos conspiradores contra la patria, quién podría figurarse el horrible aspecto que presentaría a la historia de América el cuadro espantoso de la desolación de esta región inmensa!»

Lo que la instalación de Alonso exhibe es justamente esa política de los cuerpos destruidos y desaparecidos, que es a la vez una política de la representación artística enunciada de una manera compleja:

- * como liberación de la autoridad del lenguaje canónico del arte y de las formas genéricas hegemónicas (pintura o escultura «instalados» en espacios nuevos y en nuevas relaciones intertextuales);
- * como desestabilización del universo ideológico que apuesta al borramiento de la conciencia crítica;
- * como puesta en escena -como evidencia- de que el lenguaje del arte es **material**, es decir, es a la vez la materia y la constitución formal del texto artístico: en su forma exhibida y objetivada está materializando el sentido.

La legibilidad de este texto se integra en las condiciones de todo un sistema semiótico que vincula el arte con la esfera extra-artística: el artista desmonta códigos vigentes y lee en ellos una serie de procesos simbólicos que, desde un suelo familiar, un orden de los signos, ahora resemantizados, denuncia la violencia del poder.

Si bien está claro que en este caso, el texto artístico se presenta como el lugar de un compromiso social, más allá de ello, la decisión de su puesta es un acto social simbólico, registra su capacidad de diferenciación y revela las oposiciones y contradicciones en todo un programa utópico que ofrece un modelo de micropolítica contra el estado de terror.

El entonces «nuevo estilo» artístico -la instalación- pone al descubierto una estrategia diferente de representación: trae un afue-

ra del texto y hace suya la distancia traumática entre el lenguaje del arte y su referente real.

Leído desde el hoy, el texto exhibe una información necesaria y una memoria dolorosa de aquello «que queda», que interpela desde los fragmentos.

En una entrevista publicada recientemente, Carlos Alonso señala a propósito de texto artístico y memoria:

«Nunca fui un documentalista, nunca me interesó algún tipo de realidad para documentarla, aunque sí para hacer memoria... La memoria insobornable del arte fija las heridas que la realidad deja en nosotros» (La Voz del Interior, Córdoba, 25/09/03)

En este mismo sentido, el escritor chileno Pedro Lemebel ha destacado en sus últimas novelas la tendencia al olvido como mecanismo cultural. A ella se enfrenta el poder reparador de la memoria del arte:

«...pareciera a estas alturas del siglo que la memoria del dolor fuera un videoclip con un paquete de papas fritas. Pareciera que en este mismo film, rodaran juntos desaparecidos, judíos, mujeres, negros y maricas pisoteados por las suelas orugas de bototos, zapatillas Adidas y tanques para aplastar...» (1995:42)

Tomo como tercer ejemplo y ya de nuestros días, la canción del grupo chicano Molotov denominada «Voto Latino» en la que puede leerse una imagen dinámica de un sistema cultural que se enriquece con los aportes exógenos pero que a la vez los escande, desarrollando proyectos donde la «diferencia» se explicita en formas mixtas, híbridas, contaminadas y hasta paródicas, expresiones emergentes de un discurso con señas de identidad, pero marcado por una alteridad que resiste las apropiaciones hegemónicas de la memoria histórica.

Al tomar canciones, el primer problema que se nos plantea, es si hemos de considerarlas objetos estéticos.

El segundo es cómo teorizar acerca de música y lugar.

Con respecto al primer problema solo diremos que son productos masivos cuyo consumo es estético y sería trabajo de otra investigación ver estas formas de recepción en los

cruces de lo popular y lo masivo.

El segundo problema ha llevado a los estudiosos de la música (Middleton, 1990; Claudio Díaz; 2000; Shuhei Hosokawa, 2002, etc.) a señalar que los objetos musicales, por más integrados que estén con prácticas sociales particulares, siempre llevan en sí una especie de «marca de origen» por un lado, y por el otro, la posibilidad de existencias potenciales, aún en textos de culturas muy lejanas. La marca de origen deja leer en el texto una especie de genealogía cultural; en el segundo aspecto tienen mucho que ver las nuevas tecnologías de grabación, las corporaciones multinacionales de distribución y publicidad, los videos transmitidos por canales de cable, las giras y presentaciones internacionales de los propios grupos y por supuesto, los nuevos usos y formas de consumo mediatizados por lo tecnológico.

Desde una zona de la semiosfera cultural que no dudo en denominar como «masiva», el texto resiste sin embargo, los intentos totalizadores asociados con el poder oficial y presentan una alternativa a las apropiaciones hegemónicas de la memoria histórica.

Como contexto propio, en la canción emerge la cultura chicana, cuya textualidad está conformada en las mezclas y cruces entre lo sajón y lo latino. Y más aún, cultura de una zona geográfica donde los angloamericanos, los afroamericanos, los asiáticos y latinos trasplantados comparten transacciones culturales a la vez que luchan por el poder en un espacio geográfico que ha sufrido los cambios más dinámicos desde los años 90: múltiples articulaciones multinacionales, multiétnicas y multiculturales.

La política de la identidad chicana se ha construido en una «heterogeneidad de matrices» como les llama Jesús Martín-Barbero (2000). Aunque muchos van y vienen a México o mantienen relación con sus parientes, los sujetos culturales han desarrollado un nuevo espíritu de pertenencia a este espacio-otro, tal vez porque, como señala George Yúdice con respecto a los latinos en Estados Unidos, «la tendencia de la cultura y de la economía a fusionarse, encarnada en la propia industria del entretenimiento, proporciona mayores oportunidades para (la gente) bicultural y bilingüe» (2002:353)

Los chicanos han construido un sistema cultural complejo definido por múltiples sistemas signícos en interacción. Han producido una lengua particular, sus propios códigos estéticos, una nueva imaginaria visual, una literatura, una música y una cinematografía renovadas y originales, y en la vida cotidiana, al mismo tiempo, formas de resistencia y de asimilación. Por lo tanto, constituyen en nuestros días un sujeto cultural, un yo colectivo, que puede definirse en la heterogeneidad de los cruces culturales e intersubjetivos.

En la canción con la que ejemplificamos puede leerse fundamentalmente en el uso del «spanglish» (opción ideológica fuerte en tanto que el spanglish es en sí mismo una forma de resistencia a la hegemonía del inglés), y en el motivo del texto que es una denuncia contra el racismo y la discriminación.

Dice por ejemplo: *«I'll kick your ass yo mismo/por supporting el racismo./.../Qué sentirás si muere en tus brazos/a brother who got beaten up by macanazos/asesinos yeah es lo que son/es la única race I hate de corazón...»*

Como ya dijimos, se han activado zonas periféricas de las dos -o varias- culturas en contacto y el texto artístico se exhibe mediante fenómenos de interferencias con otros textos, no necesariamente artísticos. La introducción de nuevos textos en la memoria de la cultura, sirve como estímulo para su transformación.

Por ello y como hemos señalado también con Lotman, los tres textos artísticos se comportan como dispositivos pensantes: su memoria no es repetitiva sino creativa y sus sentidos dependen de las articulaciones con los contextos culturales en los que el texto se semantiza y de los diálogos múltiples entre diferentes conciencias históricas.

4. Tres propuestas y tres preguntas

Pienso que, a partir de esto ejemplos y en sede teórico-metodológica, se podrían proponer tres aspectos a considerar para la ampliación del estudio de los textos artísticos desde una perspectiva cultural:

- * En primer lugar, la reflexión acerca de lo que cada época entiende por texto artístico: es decir producciones estéticas coetáneas, vinculación y posicionamiento en el

campo de los sujetos productores y sujetos receptores y las formas de funcionamiento del poder en relación con estas posiciones.

- * Luego, la confrontación entre estos y otros textos culturales, no necesariamente estéticos que conforman un caleidoscopio difícil de discernir y al mismo tiempo, difícil de describir fuera de su interacción: textos artísticos, textos masivos, textos que circulan como estéticos en la vida cotidiana, textos que provienen de la oralidad, del folklore o de las culturas ágrafas, hipertextos y tejidos digitales, etc.

- * Por último, la relación entre lo intercultural y lo intersubjetivo, en tanto sustento ideológico que constituye a los sujetos culturales y los imaginarios epocales que pueden ser leídos en los intersticios de los textos de la misma o de diferentes culturas, o aún más, de culturas globales mediatizadas, o ciberculturas.

Los tres aspectos se sustentan sobre una (o varias) teoría/s de la cultura ya que los textos se inscriben necesariamente en un paradigma donde se articulan texto artístico/sociedad: prácticas discursivas y/o estéticas, como prácticas sociales.

Tomando diferentes períodos de la historia latinoamericana, hemos considerado tres textos artísticos -literario, plástico y musical- que establecen una relación irónica e inestable con el pasado, dismantelan la autoridad de los modelos, traducen dimensiones -muchas veces violentas y radicales- de la experiencia intercultural y trabajan en las fronteras de una semiosfera en perpetuo movimiento.

Preguntas:

¿Son estas formas de comunicación estética -intra e intercultural-, una manera de mostrar el conflicto entre tradición y nuevas textualidades, entre reorganización geográfica y constitución de subjetividades diferentes?;

¿qué lógica del arte rige la dialéctica entre consumo cultural e identidad estética y qué desafíos ensayan frente a las disposiciones sociales violentas?

Por último: ¿nos sirven las apuestas teóricas sobre la cultura y el arte para reflexionar sobre estos fenómenos?

Me parecen más importantes las preguntas que las certezas teóricas, por ello en estas reflexiones he tratado de pensar, no una respuesta segura, sino una breve aproximación a las posibilidades de respuestas a estas complejas interrelaciones textuales.

El texto artístico y los textos críticos sobre el arte en América Latina, no solo interpe- lan sino que revelan clausuras sociales como crítica del sujeto cartesiano, centro del logos y productor de discursos monológicos.

Nuestras teorías trabajan siempre con restos, retazos y fragmentos, con «lo que queda», como dice el crítico uruguayo Hugo Achugar:

«Aquello de lo que no podemos dar cuenta. Lo que no queremos o no podemos explicar. Lo que está ahí frente a nuestros ojos, eso que no sabemos ver, que no nos han enseñado a ver, notemos palabras o conceptos para ver y dar cuenta. Aquello que otros, el otro/la otra, en cambio sí pueden ver. Lo inexplicable, aquello que las macro o micro teorías dejan de lado, desplazan, marginan, porque complica o contradice lo que se entiende como fundamental...» (1992:95)

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo: 1992 *La balsa de la Medusa. Ensayo sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Ediciones Trilce, Montevideo.

ALSINA, Miguel R.: 1999 *Comunicación intercultural*. Ed. Anthropos, Barcelona.

APPADURAI, Arjun: 2002 «Disyunción y diferencia en la economía cultural global» en Revista *Criterios*, No. 33. (Trad. y Comp. Desiderio Navarro). Casa de las Américas, Cuba.

BAREI, Silvia: 2000 «Teorías del arte y estu-

dios de la cultura», en Revista *Bitácora*. No 8. Fac. de Lenguas, UNCórdoba.

GARCIA CANCLINI, Néstor: 1995 *Culturas híbridas*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

HALL, Stuart: 2003 *O diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMG; Brasília, UNESCO.

LEMEBEL, Pedro: 1995 *La esquina de mi corazón*. Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

LISPECTOR, Clarice: 1988 *A paixão segundo G.H.* Brasília, CNPy.

LOTMAN, Iuri: 1979 *Semiótica de la cultura*. Ed. Cátedra, Madrid. (comp. Jorge Lozano)

—————: 1994 *Cercare la strada*. Marsilio Ed. Venezia.

—————: 1995 *La semiosfera I* Ed. Frónesis, Valencia

MARTIN-BARBERO, Jesús y HERLINGHAUS, H.: 2000 *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Ed. Iberoamericana, Vervent.

MIGNOLO, Walter: 1992 «La colonización del lenguaje y de la memoria» en ZAVALA, Iris (comp.) *Discursos sobre la invención de América*. Ed. Rodopi, Amsterdam.

MORENO, Mariano: 2002 *Cartas, anécdotas y testimonios*. Ed. Clarín, Buenos Aires.

PALERMO, Zulma: 2002 *Texto cultural y construcción de identidad*. CEPIHA, Univ. Nac. de Salta.

PIZARRO, Ana: 1985 *La literatura latinoamericana como proceso*. CEAL, Buenos Aires.

YUDICE, George: 2002 «La globalización de la América Latina: Miami» en Revista *Criterios*, No. 33. (Trad. Desiderio Navarro). Casa de las Américas, Cuba.

POR LOS CAMINOS DE PROUST¹

Julio César Moran

Entre las múltiples lecturas posibles que la *Recherche* solicita, pues el lector tiene derecho a su propio cristal para aproximarse a esta novela no sustancial, puro campo de posibilidades frecuentemente contradictorio, abierta a la mirada de todas las conciencias, se halla una que nos recuerda los caminos infantiles separados, las múltiples perspectivas hipotéticas, la metamorfosis de los personajes, los escorzos de las recepciones infinitas de las obras artísticas imaginarias e históricas, la perplejidad del palimpsesto de ficciones dentro de las ficciones, el espacio monadológico en el que transcurren. Pero así como los caminos infantiles parecían irreconciliables y sin embargo se comprueba más tarde su comunicación, sostengo que esta proliferación virtuosa de ópticas permite, cualquiera sea el atajo que se tome, desde cada uno de los costados de su producción, iluminar la misma visión artística, descubrir aspectos de los mismos principios estéticos, la idéntica concepción del arte, de la obra y del artista y que además ello concierne, con las diferencias considerables propias del desarrollo de una génesis y por tanto de trabajos de distinto valor artístico, para toda la producción proustiana, con la percepción de que lo que, desarrollado en forma magistral en la *Recherche*, es apenas insinuado en ensayos, crónicas, *pastiches*, obras ficcionales juveniles, anteriores versiones de la *Recherche*. Llamaré a esta posibilidad de acceso, por cada uno de los costados de su producción, a la misma visión artística y a las interrelaciones genéticas que supone, la unidad de la estética proustiana.

Por ello no resulta convincente la

posición de Blas Matamoro², que sin mayor fundamentación, se ocupa sólo de la *Recherche*, mucho menos a esta altura de las investigaciones proustianas, después del desarrollo del método genético por Claudine Quémard y Bernard Brun, la edición con esbozos, variantes y reproducciones de los manuscritos de Jean-Ives Tadié, la posibilidad de consultar la totalidad de la versión originaria de *El tiempo recobrado*, las ediciones de Clarac, Ferré y Sandre de los *Ensayos y artículos*, *Contre Sainte-Beuve*, *Los placeres y los días*, *Jean Santeuil*, de los *Pastiches* por Jean Milly, de la correspondencia proustiana por Kolb, de *Matinée chez la princesse de Guermantes* y la importancia otorgada a los trabajos juveniles y al proceso de génesis de la *Recherche*³. Pero es necesario decir que estas búsquedas tienen origen en los primeros comentaristas y críticos proustianos y se han desarrollado con una continuidad en la que se obtuvieron nuevos aportes, con lo que se conformó así una especie de recurso a la

²Matamoro, Blas. *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos, 1988, Preliminar.

³*Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pléiade, 1971. *A la recherche du temps perdu*. texto establecido y anotado por P. Clarac y A. Ferré, 1954, 3 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade. Prólogo de André Maurois. *A la recherche du temps perdu*, versión de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, 4 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade, que reproduce esbozos y manuscritos de la Biblioteca Nacional. *A la recherche du temps perdu*. Edición dirigida por Jean Milly. París, Flammarion, 1986. En especial los tomos I y VII, editados por Bernard Brun. *Le carnet de 1908*. Texto establecido y presentado por Philip Kolb. París, Gallimard, 1976. *Matinée Chez la Princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. París, Gallimard, 1982.

Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pléiade, 1971.

¹ Materiales de este texto fueron utilizados en una ponencia no publicada presentada en el Congreso Internacional Ética y Estética, de Grecia a la Modernidad, UNLP, La Plata, 2003. Esta es una versión más desarrollada y original.

totalidad de la obra.

Para comprobar esta unidad de la estética proustiana se puede empezar en forma indistinta por cualquier capítulo, no necesariamente por el principio o por la obra maestra, que es la conclusión que da sentido retrospectivo a todo el trabajo proustiano, una unidad a lo Wagner o preferentemente a lo Balzac, a quienes Proust gusta invocar en la *Recherche*.⁴ Presentaré pues algunas muestras de estos caminos de apertura e interrelaciones.

Los comienzos azarosos podrían ser, el lector, el crítico, el parodista, el cronista y devoto de la música y la pintura, el biógrafo simbólico, el sentencioso corrosivo, el admirador de la fantasía, el sueño y la locura, el recreador artístico de la enfermedad y recordador del tiempo, el buscador de los secretos de la realidad, el cultor de la unidad artística retrospectiva, el pasajero que transita de la realidad a la fantasía, el amante de una hipótesis imaginaria, el teórico que cultiva la ficción, la novela que reflexiona artísticamente, el crítico de la razón ficcional. Pero Proust y la *Recherche* son escépticos, no en un sentido técnico filosófico como imposibilidad de pronunciarse sobre el conocimiento humano, sino en el sentido de que son escépticos el museo del Louvre o la ciudad de Berlín: su carácter inagotable hace absolutamente patente la imposibilidad de la plenitud de nuestro conocimiento. Pero el viajero de los mundos proustianos, perdido en laberintos entrecruzados sabe al menos que habrá una intuición recurrente que lo llevará a otros lugares queridos que le brindaran su saludo, pero la obsesión por la permanencia en los recovecos de esos recorridos no lo dejará escapar, aunque después de todo, la imaginación ha reconstruido la realidad y la vida no es representada por el símbolo, sino que ella misma es un símbolo intermitente.

El lector, dice Proust en la *Recherche*, es lector de sí mismo y también en "Jornadas

de lectura"⁵ sostiene que lo que para el autor son conclusiones para el lector son incitaciones y el arte no puede enseñarse con las conversaciones de los maestros y ni siquiera con las obras, con lo que Proust va más allá de su fuente filosófica, Kant y Schopenhauer, pues la obra no es siquiera un ejemplar por el que la naturaleza revela al genio, sino un mero impulso, un primer paso hacia un trabajo interior del espíritu.

El crítico, según el paradigma ruskiniano, reconstruye, el mundo las obras y la vida del autor como el novelista la vida del héroe de la *Recherche*. No debiera ser importante en sí mismo, ni tampoco su gloria, sino el descubrimiento preciso de un matiz.⁶ El crítico es un peregrino no sólo de catedrales sino de universos artísticos que conviven con los mundos reales y que interpreta siempre desde un a-priori y cuya recepción es recreadora de una obra que sin ella no sería tal pues no es mas que virtualidad, que necesita actualización. Esta concepción artística de la obra proustiana puede relacionarse, como lo he hecho en otro trabajo, con Jauss, Isser y la escuela de Constanza⁷, además de seguir un recorrido en la estética contemporánea que va de la validez para el arte del ser es ser percibido que propone Hartmann, a la insularidad virtual de Ortega, los grados de apertura de la obra y del lector propuestos por la misma obra de Eco, la distinción entre valor artístico y valor estético de Ingarden y la importancia de la ejecución, representación, lectura y otras concreciones para la posibilidad misma de la obra en Gadamer, con las debidas diferencias

⁵ "Jornadas de lectura" en *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sancre. París, Pléiade, 1971.

⁶ Analía Melamed "Nota a pie de página sobre la conciencia recreadora de crítico". Ponencia ante el X Congreso Nacional de Filosofía. Año 1999.

⁴Para todas las referencias a la *Recherche* remito a mi Tesis Doctoral: *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust* de Moran, Julio C.. La Plata, Serie estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades y Cs. de la Educ., UNLP, año 1996

⁷Julio Moran "Fellini, Proust y la estética de la recepción" *Revista de Filosofía y Teoría política*. Departamento de Filosofía, Humanidades. UNLP. 1993. N° 30.

entre estos autores.⁸ De todos modos el crítico proustiano es un artista que configura y anuncia su propia obra en la comunicación con las mónadas que son los mundos de los otros artistas. Este crítico es también un traductor, reconstructor artístico de una obra y como el artista no tiene la libertad del lector, sino también traduce sus descubrimientos, como expone Proust en la *Recherche* a propósito del septeto de Vinteuil.

El irónico parodista es a la vez crítico, lector y artista. Los *pastiches*⁹ permiten comprender estas conjunciones y fundamentalmente una cuestión básica de la estética proustiana. Remiten de un lado, a la ansiedad del lector de otros mundos y autores, pero de otro, a la producción artística del texto crítico. Su dilema podría expresarse así: si el lector es lector de sí mismo se posesiona de la obra de otro autor, pero sin embargo esta sigue siendo no la obra propia, sino la del escritor leído. Proust manifiesta de esta forma que la lectura artística podría ir acompañada con la pérdida de la posibilidad de la condición de artista. La respuesta a este dilema quizás sea que el lector, aún cuando alcanza cierta densidad artística, no cumple con un requisito fundamental del artista, esto es el poder de generar lecturas para otros.

El cronista se debate en otra tensión. El carácter metafísico y artístico de las crónicas musicales frente a la pérdida de lo artístico en lo mundano, es un tema recurrente en el Proust ficcional desde *Los placeres y los días*, cuyo prototipo es "Violante o la mundanidad"¹⁰ a la inmensa galería de

personajes de la *Recherche* como la duquesa de Guermantes, quienes dotados para el arte se deslizan hacia los trabajos mundanos. El cronista es también un crítico, un traductor, un parodista y un historiador de una sociedad que en Proust, si bien como dice Benjamin,¹¹ no presenta nunca el mundo de la producción material, en cambio, creo, muestra los efectos de la alienación técnica en los hechos, relaciones, objetos y hasta amores de la vida cotidiana.

Como artista de las artes, Proust construye imaginariamente, música, pinturas, catedrales, ensayos ficcionales, ficciones poéticas. En la música nos deja trabajos con componentes ficcionales acentuados como "Un dimanche au conservatoire", donde ocurre la transfiguración hipnótica que produce la ejecución de la quinta sinfonía de Beethoven en el público y hasta en el mismo narrador.¹² Aquí donde la influencia de Schopenhauer es nítida hay una recepción artística considerablemente diferente de la de los conciertos sociales desde algunas crónicas a la *Recherche*, incluido el mismísimo septeto de Vinteuil, donde hay pasajes de una introspección que trata de alcanzar lo insondable, los límites de todo saber, combinados con regresos a la observación social y preocupaciones sentimentales. Hay siempre en Proust la misma reunión de artistas, teóricos, filósofos, en el sentido de que reaparecen algunos de ellos en muchas de sus obras, como los personajes de Balzac, aunque por supuesto la galaxia más rica es la de la *Recherche*. Es significativo que Proust no dedicara ningún artículo a Wagner, aunque hay referencias sobre él en su trabajo "Sainte-Beuve y Balzac"¹³ y en la correspondencia donde destacan sus cartas a Jacques Rivière, dada la importancia, no sólo en sus preferencias musicales y como personaje que juega episodios imaginarios en la ficción, sino

⁸ Me refiero a obras ya clásicas de estos autores como la *Introducción a la Filosofía* de Hartmann, "Meditación del marco" de Ortega (en *Obras Completas*), *Obra abierta* y *Lector in fabula* de Umberto Eco; *Verdad y método* de Gadamer; "Valor artístico y valor estético" de Roman Ingarden en *Estética*, Compilación de Harold Osborne y otros autores ya clásicos a los que considerado brevemente, además de mi trabajo anteriormente citado, en "La transformación del receptor y la ontología de la obra artística" en *Revista de Filosofía y Teoría política*. Departamento de Filosofía, Humanidades. UNLP. 1986. N° 25-27.

⁹ Todas las referencias a los *Pastiches* corresponden a la edición crítica de Jean Milly.

¹⁰ Remito a la edición *Les Plaisirs et les jours* de Clarac y Sandre, anteriormente citada.

¹¹ Walter Benjamin, "Para una imagen de Proust" en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.

¹² "Un dimanche au conservatoire" en *Essais et articles*, ya citada.

¹³ En *Contre sainte-Beuve*. Edición de P. Clarac, ya citada.

fundamentalmente en la estructura misma de la obra maestra.¹⁴

Los pintores a los que dedica artículos de un artista que se busca y encuentra a sí mismo en estas excursiones son Monet, Watteau, Rembrandt, Chardin, Moreau,¹⁵ pero no Turner ni Whistler aunque hay menciones a ellos en la obra ensayista y por supuesto de ficción. Es conocida la identificación de Proust con el impresionismo y el simbolismo, en especial con el prerafaelismo (Proust tiene un peculiar trabajo sobre Dante Gabriel Rossetti)¹⁶. La percepción de estos pintores introduce un espacio disyunto monadológico resquebrajado desde múltiples perspectivas y metamorfosis y que a la vez por esta sucesión de escorzos introducen una duración, mientras que también libran la batalla del descubrimiento de la realidad, que reconstruyen artísticamente, pues se trata de las luchas entre dos visiones: la específica de la pintura contra la de la convención abstracta habitual. Para oponerse a esta última es necesario un intento de absoluto despojamiento del saber previo, una especie de reducción de todo posible saber y tradición, para poder pintar lo que se ve y no lo que se sabe o como el Monet de *Jean Santeuil* que pinta que no se ve.¹⁷

Este presentar la percepción y no el orden lógico y los efectos en vez de las causas que los producen es desarrollado en la *Recherche* en la presentación perspectivista y por ello temporal de los personajes por Dostoievsky, en el costado Dostoievsky de Madame de Sevigné que conforma una fantasmagoría de un claro de

luna y en el pintor imaginario prototípico Elstir que construye metáforas visuales en sus pinturas y en su concreción de la intimidad de la idea y lo sensible.

Proust es también un biógrafo simbólico. El epígrafe de *Jean Santeuil* se pregunta si el libro puede llamarse o no una novela. Y se responde que es mucho más y mucho menos que una novela, pues ha sido cosechado de su propia vida. *Jean Santeuil* pretende el relato puro de las reminiscencias, que para esa época Proust ya había descubierto, pero cosecha la huella de la autobiografía y por eso oculta la condición y la génesis del artista, aún cuando se encuentran allí los temas, personajes, atmósferas y autores de la *Recherche*, pero a pesar de sus diferencias con la obra maestra, puede verse con André Vial en ella el nacimiento de una estética.¹⁸ Sin embargo, *El tiempo recobrado*¹⁹ declara en oposición a *Jean Santeuil*, que la vida del héroe puede y no puede llamarse la historia de una vocación, pues si la literatura no ha desempeñado ningún papel en su vida, en cambio, ha sido la fuente, la materia para su reconstrucción narrativa, desde la pureza de un relato omnipresente, pues todo lo conocemos a través de él y nada en sí mismo. Es posible una comprobación en el caso Dreyfus, pues lo que es presentado como hechos en *Jean Santeuil*, es conocido sobre la base de declaraciones de personajes que el narrador nos trasmite de la misma manera que toda la historia de Swann, reconstruida a través de fuentes diversas que convergen en el dominio del relato.

La posición de Maurice Blanchot²⁰ para quien el mayor mérito de Proust, en el caso, es la asombrosa paciencia de no haber publicado este libro, se contrapone a la de P. Clarac que por su parte considera que *Jean Santeuil* y no *Contre Sainte-Beuve* es el

¹⁴Marcel Proust et Jacque Rivière, *correspondance* (1914-1922), presentada y anotada por Kolb, París, Plon, 1955.

¹⁵En los artículos "Rembrandt", "Watteau", "Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau" "Le peintre.- Ombres.- Monet", "Chardin et Rembrandt" en *Essais et articles*, ya citada.

¹⁶"Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal" *Op. cit.*

¹⁷*Jean Santeuil* en *Op. cit.* Para las referencias que siguen sobre el epígrafe se consulta la misma versión.

¹⁸André Vial. *Proust. Ame profonde et naissance d'une esthétique*. París, Nizet, 1971.

¹⁹Cf. *La música como develadora del sentido del arte*, ya citada y la doctrina estética en la versión de Jean Ives Tadié, IV.

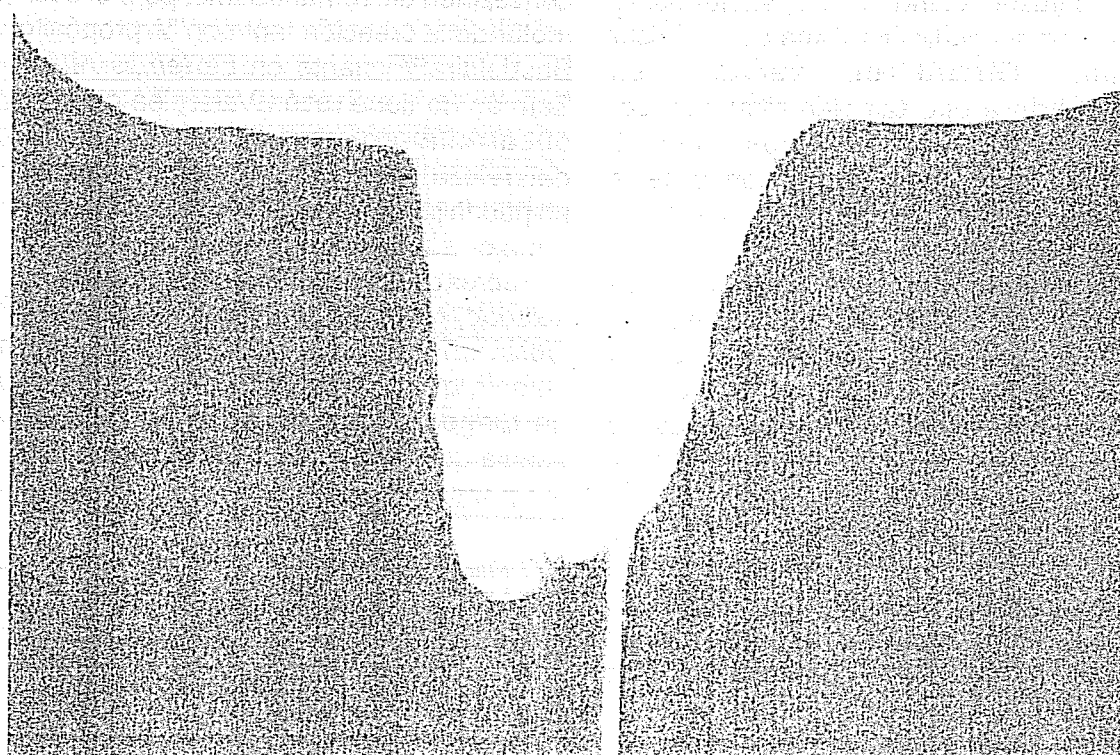
²⁰Maurice Blanchot "L'expérience de Proust", *Le livre à venir*. París, Gallimard, 1959.

verdadero antecedente de la *Recherche*²¹. Me refiero a estas hipótesis no concordantes pues ellas en cierta medida ofrecen la posibilidad de mostrar las discusiones sobre las relaciones entre el Proust juvenil y la obra maestra. Pero también deseo aclarar un poco más el sentido de mi tesis básica sobre la unidad de la estética de la obra proustiana. En efecto, este tránsito a una misma estética desde los diversos ángulos de la producción proustiana no implica la inexistencia de dudas, perplejidades y posiciones contrapuestas en

las obras y en las ideas de Proust, que se advierten por ejemplo en el *Carnet de 1908*.²² Por el contrario la génesis de los descubrimientos estéticos que llevan a la obra capital sigue el camino de esta última, es decir el de *Parsifal*, según Proust explicara a Jacques Rivière: la iluminación supone el desconocimiento y la síntesis la contradicción y estos son recursos de la ficción.

Los placeres y los días nos muestra al sentencioso corrosivo. Esta obra muy valorada por algunos autores (Vial, Gide²³)

Robert Mapplethorpe, *Calla Lilly*, 1988
Ilustr. <http://mapplethorpe.org>



²¹Sostenida en el estudio que acompaña su versión de la novela. *Jean Santeuil précède de Les Plaisirs et les jours*. Op. cit. Pg. 980 y sgs.

²²*Carnet de 1908*, versión ya citada.

²³André Gide. "Releyendo *Los placeres y los días*. Tras la muerte de Marcel Proust" en Marcel Proust. *cartas a André Gide*, Bs. As. . Perfil. 1999.

ofrece sentencias separadas todavía de los recursos ficcionales, pues como afirma Tadié, la ley se distingue de la poesía. Para Blanchot es una obra menor, pero creo que presenta un tormento singular y una tensión narrativa entre construcción y destrucción. Su angustia de lo convencional se fundamenta en la corrosión y la desfiguración de los sentimientos, la desviación del tiempo y de la vida, en la descomposición de máximas ambiguas, donde el vocabulario espiritualista se enfrenta con la proximidad de la nada, la locura, la culpa, el refuerzo del subjetivismo. Así como emerge la locura clásica detrás de las apariencias según "Sentimientos filiales de un parricida"²⁴ y donde la banalidad de la vida cotidiana es descompuesta por un crimen absurdo e impensable. Las catedrales de máximas de La Bruyère y La Rochefoucauld son carcomidas por esta gratuita pulsión del no ser tan presente en la *Recherche*, donde se debate con la hipótesis del ser y la respuesta del arte y donde también sobrevienen los famosos episodios de Vinteuil y la señoritas Vinteuil, de Charlus y Morel y otros tantos.

Fantasía, sueño, locura, subjetivismo excesivo son la condición misma de un artista admirado, Gerard de Nerval²⁵, en contraposición a otro también muy querido, Balzac, quien enseña secretos sobre la realidad, aún con fuertes irrupciones de la fantasía y, como en Dostoievsky de la patología psíquica. *Silvie*, que es el sueño de un sueño lleva hacia la duración las memoraciones, el tiempo, como las reminiscencias de Chateaubriand, la reaparición de personajes de Balzac, la multiplicidad de catedrales y nenúfares de Monet, los motivos conductores wagnerianos, las históricas y artísticas recepciones de las catedrales, las reminiscencias más voluntarias de Baudelaire, la sencillez del recurso del reconocimiento de un antiguo compañero que trae consigo todo un pasado en la educación sentimental de Flaubert y claro, las

insinuaciones intermitentes de reminiscencias, la fragmentación de yo, los secretos de la música de Vinteuil y la *Recherche* toda con su dilema final: la extratemporalidad fugaz del arte frente al baile de máscaras del tiempo destructor y la inminencia de la muerte.

En el modelo de auto comprensión de su propio arte, Proust acentúa en *Le temps retrouvé* la importancia del dolor. Aunque ya en 1902 escribe a su madre sobre el don del sufrimiento.²⁶ El asma, la inmanencia de la muerte ha sido relacionada muchas veces (para nombrar un filósofo, por Benjamin con su escritura). Proust es un recreador artístico de la enfermedad, de la de Dostoievsky²⁷ obsesionado por las patologías sociales, que en una prisión siberiana podía por su imaginación aislarse de todo y de todos, menos de sus trastornos corporales; y justamente allí descubrió, según Proust, su mundo interior y comenzó, como Balzac, a preocuparse por la gloria. Proust es en esto concluyente y no se limita siquiera a determinados periodos históricos, aunque parece referirse a la época moderna. Puede discutirse esta concepción producto de esta concepción del romanticismo, pero el dolor es motor de la creación tanto en "A propósito de Baudelaire"²⁸ cuanto en *Le temps retrouvé*. Es más no tiene razón Valéry en que el arte desarrolla en poco tiempo siglos de naturaleza, pues una raza de artistas sanos no podría jamás construir lo que un Baudelaire o mejor aún un Dostoievsky. La enfermedad es recreada artísticamente, despojada de su soledad, redimida por la producción del arte. Quizá en este aspecto tenga razón Michel Otten²⁹, que en las discusiones del congreso de Liege sobre Sainte-Beuve y la crítica señala que esta es tributaria de una estética

²⁴ Marcel Proust. *Correspondencia con su madre (1887-1905)*. Bs As, Perfil, 1998.

²⁷ "Dostoievsky" esbozo de ensayo en la versión de Clarac y Sandre en *Essais et articles*.

²³ En *Op. cit.*

²⁹ Michel Otten "Proust et Sainte-Beuve" en *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*. Actes du colloque tenu à Liège du 6 au 8 octobre 1969, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

²⁴ "Sentimientos filiales de un parricida" en *Pastiches et Melanges*, Op. cit.

²⁵ "Gerard de Nerval" en *Contre Sainte-Beuve*. Versión de Pierre Clarac, ya citada.

y rasgos ideológicos de una época y por ello Sainte-Beuve puede comprender a los siglos XVII y XVIII, mientras que Proust al simbolismo y al romanticismo. Es de recordar que las preferencias generales de Proust fueron el impresionismo pictórico, la música wagneriana, la filosofía alemana. Pierre Bourdieu sostiene en *Las reglas del arte* que el *Contre Sainte-Beuve* de Proust es el modelo de una crítica que convierte a la obra en independiente de sus condiciones de producción. Sin embargo, importantes críticos de nuestra época dan interpretaciones no convencionales de Proust y lo reconocen: Blanchot, Deleuze, Kristeva, Barthes, Genette, Paul De Man, con lo que un estado de la cuestión favorece nítidamente a Proust. Harold Bloom por su parte sostiene que el mejor crítico de Proust hubiese sido Walter Pater, por su comprensión del romanticismo como mezcla de sorpresa y belleza, por sus momentos privilegiados, por su relación similar con Ruskin y, en fin, por su esteticismo.³⁰

Si Proust busca los secretos de la realidad en Balzac, a pesar de la ampulosidad, exceso de explicaciones innecesarias, mal gusto, vulgaridad, afán de demostrar conocimiento de la vida social de la aristocracia, como ironiza Proust en el *pastiche* dedicado al escritor y en el que curiosamente se advierten coincidencias con las objeciones que formula Sainte-Beuve, pues en ninguna parte como en las parodias Proust se parece mas, aunque sólo sea en un aspecto al crítico al que se opone (y esto ocurre no solamente en la parodia de Sainte-Beuve sobre el relato de Flaubert).³¹ Este género que Proust trata tan sorprendentemente le otorga por su esencia humorística misma una libertad que sabrá aprovechar para producir desconcierto en la *Recherche*.

Sin embargo nada de esto impide su admiración profunda por Balzac, por su toma de conciencia retrospectiva de la unidad de

su obra y la reaparición transmutada por el tiempo de sus personajes.

Por eso en "Sainte-Beuve y Balzac"³² adopta un registro emocional diferente que se desarrolla en los comentarios de Charlus sobre el Balzac de la *Recherche*. En ambas obras, como también en las parodias se realizan pasajes de la realidad a la ficción y viceversa, confluencias de personajes imaginarios extemporáneos e históricos con lo que Proust reconoce el origen de este recurso de la *Recherche* en Balzac. La obra maestra tiene, ella misma, muchos *pastiches* y de distinto tipo, pero sobre todo hay uno que E. Eelles denomina la rapsodia de Albertina, donde esta se expresa como el narrador, lo que según la autora es una parodia de Proust sobre sí mismo, una suerte de *Anti- Recherche*.³³

Las experiencias dolorosas de Vautrin, Luciano de Rubempré y Rastignac en *El tío Goriot* e *Ilusiones perdidas* son especialmente reconstruidas por la expresión de Oscar Wilde, autor fundamental y traumático para la generación de Proust, sobre que la mayor tristeza de su vida había sido la muerte de Luciano de Rubempré. De este dolor se sigue Charlus, su esbozo en *Matinée chez la princesse de Guermantes* y las tristezas de la homosexualidad y de la pederastía, a propósito de la escena en la que los viajeros recorren las ruinas del castillo de Rastignac. Y nuevamente, los textos proustianos se intercomunican. Pero sobre todo resalta la importancia para la relación entre vida y arte de que la mayor tristeza de una vida puede haber sido la muerte de un personaje de ficción.

Mas Proust presenta también desde sus escritos juveniles como *El indiferente*³⁴, *Melancólicas vacaciones de Madame de Breyves*³⁵ a la *Recherche* una concepción del amor como equívoco, visión engañosa y

³²En *Contre Sainte-Beuve*, versión ya citada.

³³E. Eelles "Proust à sa manière" en *Littérature*, N° 46 mai, 1982.

³⁴*L'Indifférent*, París, Gallimard, N.R.F., 1978. Prefacio de Phillip Kolb.

³⁵En *Les Plaisir et les jours*, versión citada.

³⁰Harold Bloom. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 13, 240, 410, 445, 454, 456, 469, 535.

³¹Para estas parodias se sigue como es habitual la edición de Jean Milly, ya citada.

enfermedad, mas también como construcción artística que no se concreta en obra, pero anticipa la obra. No se ama a una mujer sino a una hipótesis, que en un extrañamiento de la realidad habitual se ha construido. Nunca puede el amante conocer a su amada pues su óptica no es la del saber, sino la de la ilusión artística. Y de este modo las mujeres amadas que tienen un estilo común, en sus relaciones con el escritor posan para él, como modelos de un artista plástico. Ello provoca que el dolor que produce el amor en el posible artista pueda conducir a la concreción de su arte. Las principales críticas sobre el amor y su relación con el arte se hallan en el desvío paradigmático de Swann y en *La prisionera* pero *El tiempo recuperado* sostiene la concepción de que el amor es un posible mediador hacia la creación. Por otra parte el amor tienen características en común con el arte: es una construcción ficcional, subjetiva, perspectivista, temporal, que altera las leyes pragmáticas del hábito y ofrece una visión trastornada de los objetos.³⁶

¿En que consiste el carácter de teórico de Proust? Aún en sus trabajos más teóricos como los de Ruskin, Sainte-Beuve, Baudelaire y Flaubert siempre Proust es ante todo una amante de la ficción, un cultor del arte que está construyendo su propia obra. Así los artículos y ensayos debilitan las posibles diferencias con la *Recherche* y la obra de ficción pues también en algunos de ellos se encuentran la génesis y el acceso a la obra, las historias personales de los artistas, las recepciones de lectores artísticos, las justificaciones de la vida y se fortalecen las coincidencias porque en ellos las obras artísticas invierten las relaciones de causa y efecto pragmáticas, descartan la lógica convencional y abstracta, tienen cierto alcance metafísico no teórico sino de impulso que llega al corazón de las cosas y en estos trabajos se mantienen los mismos criterios de popularidad, de progreso en el arte, de importancia en el descubrimiento artístico, de reconstrucción de la vida y la realidad y de

posibilidad de la extratemporalidad (relación tiempo perdido-tiempo recuperado). Hay pues una unidad subyacente que puede ser comprendida sólo retrospectivamente desde la *Recherche* de manera que en cuanto hay una presencia de la ficción en los ensayos y por otra parte la ficción toma propuestas, perspectivas y materiales de los ensayos, se concluye que no hay oposición, sino nexos y continuidad entre teoría y ficción porque hay una expansión de la ficción sobre los demás géneros, así como hay una expansión sobre la vida en la *Recherche*.

De esta manera la novela proustiana reflexiona artísticamente pues la presencia de sentencias y abstracciones en los escritos juveniles es abolida por el triunfo de la ficción poética en la obra maestra. En el *Carnet de 1908*, Proust quiere ser a la vez filósofo y novelista pues le produce dificultad concebir al razonamiento y a la demostración como mundos contrapuestos. Ramón Fernández sostuvo la conjunción proustiana de novelista y teórico y Ernest-Robert Curtius³⁷ la importancia de la construcción de una novela estética que aporta categorías para un cierto saber de la reconstrucción artística de la vida y de la realidad. Proust se liga con una genealogía de artistas y movimientos artísticos que reflexionan sobre la obra en el acto mismo de crear. Por otra parte ha admirado a los artistas que desarrollan pensamientos artísticos como Wagner, Balzac y Tolstoi.

Esta relación entre teoría y ficción también concede unidad a la estética de toda la producción proustiana. Pero es posible dar un paso más y concebir a la *Recherche* como una crítica de la razón ficcional, es decir una expansión de la ficción que examina sus propias condiciones de posibilidad pero desde el punto de vista de la ficción misma. Es la condición hipotética y trascendental de una obra que se critica a sí misma en búsqueda de las condiciones de posibilidad del arte y que como dice Paul De Man deconstruye todo lo que construye.

En consecuencia, la unidad de la

³⁶ Sobre este tema se han presentado diversos trabajos correspondientes al proyecto de investigación "La concepción del amor y la concepción del arte en Marcel Proust" de la UNLP.

³⁷ Ramón Fernández. *Proust ou la généalogie du roman moderne*. París, Grasset, 1979. Ernst Robert Curtius. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires, Losada, 1941.

estética proustiana que postulo resulta de un proceso de génesis y desarrollo, de una concepción del arte donde la ficción que se expande sobre teoría y vida, fuertemente crítica de sí misma y por ello trascendental, que encierra en sí un combate irresoluble entre el poder del arte y su fugacidad ante el tiempo destructor que le es inmanente. Al subsumir Proust la argumentación lógica en la narración poética reflexiva muestra una vez más como caminos diversificados tienen una confluencia, aunque comprendida tardíamente, como el descubrimiento del héroe de aquella unión al fin de la novela por el relato de Gilberta. La posibilidad de la unidad de la estética proustiana es producto de una génesis, de una trabajosa búsqueda estética, iluminada por la obra maestra: la *Recherche*, que a la vez destaca, por último, la conciencia proustiana de esta unidad retrospectiva en el modelo de autocomprensión de su propia producción, que para los viajeros de los mundos proustianos se atisba en cualquier región del ser del arte de Proust.

Bibliografía para consultar distintos aspectos de la obra proustiana

1. TEXTOS DE MARCEL PROUST:

A la recherche du temps perdu, texto establecido y anotado por P. Clarac y A. Ferré, 1954, 3 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade. Prólogo de André Maurois.

A la recherche du temps perdu, versión de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, 4 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade, que reproduce esbozos y manuscritos de la Biblioteca Nacional.

A la recherche du temps perdu. Edición dirigida por Jean Milly. París, Flammarion, 1986. En especial los tomos I y VII, editados por Bernard Brun.

Du côté de chez Swann, edición presentada establecida y anotada por Antoine

Compagnon. París, Folio Clasique, Gallimard, 1988.

À l'ombre de jeune filles en fleurs, edición presentada establecida y anotada por Pierre-Louis Rey. París, Folio Clasique, Gallimard, 1988.

Le côté de Guermantes, edición presentada establecida y anotada por Thierry Laget et Brian G. Rogers. París, Folio Clasique, Gallimard, 2000.

Sodome et Gomorrhe, edición presentada establecida y anotada por Antoine Compagnon según la versión de Jean Ives Tadié. París, Folio Clasique, Gallimard, 1989.

a prisonnière, edición presentada establecida y anotada por Pierre Edmond Robert. París, Folio Clasique, Gallimard, 1989.

Albertine disparue, edición presentada establecida y anotada por Anne Chevalier. París, Folio Clasique, Gallimard, 1999.

Albertine disparue, éd. Jean Milly, Champion, 1992.

Albertine disparue. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, GF-Flammarion, 2003

Le Temps retrouvé, edición presentada por Pierre-Louis Rey Pierre, establecida por Edmond Robert y anotada por Jacques Robichez con la colaboración de Brian G. Rogers. París, Folio Clasique, Gallimard, 1999.

Le carnet de 1908. Texto establecido y presentado por Philip Kolb. París, Gallimard, 1976.

Matinée Chez la Princesse de Guermantes. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. París, Gallimard, 1982.

Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pléiade, 1971.

Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pléiade, 1971

John Ruskin. *La bible D'Amiens*. Traducción ,

notes, et preface par Marcel Proust. Paris, Mercure de France, 1904. El prefacio del traductor incluye: I Avant-propos, II Ruskin a Notre Dame D'Amiens, III John Ruskin, IV Post-Scriptum (Para la lectura del texto de Ruskin).

Contre Saint-Beuve. Suivi de Nouveaux Melanges. Paris, Gallimard, N.R.F., 1954. Prefacio de Bernard de Fallois.

Lettres de Marcel Proust a Reynaldo Hahn, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966. Décima edición. Presentadas, fechadas y anotadas por P. Kolb. Prefacio de Emanuel Berl.

Cartas a la condesa Mathieu de Noailles en *Correspondance générale*, publicada por R. Proust; P. Brach y S. Mante-Proust, 6 volúmenes, Paris, Plon, 1930-1936.

Lettres a la N.R.F., Cahiers Marcel Proust, n° 6, Paris, Gallimard, 1932. edición de Ph. Kolb, 21 volúmenes, Paris, Plon, 1976-93.

2. OBRAS SOBRE MARCEL PROUST:

ABRAHAM, Pierre: 1930, *Proust*, Paris, Les Editions Rieder.

BATAILLE, Georges: 1971, "Proust" en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.

BLONDEL, Charles: 1932, *La psychographie de Marcel Proust*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

BOLLE, Louis: 1967, *Marcel Proust au le complexe d'Argus*. Paris, Grasset.

BONNET, Henri: 1949, *Le progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris, Vrin.
- *Proust de 1907 a 1914*. Paris, Nizet, 1959.
- *Alphonse Darlu: (1849.1921). Le maître de philosophie de Marcel Proust. Suivi d'une étude critique du Contre Sainte-Beuve*. Paris, Nizet, 1961.

BRÉE, Germaine: 1950, *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris, Les Belles Lettres.

CATTAUI, Georges: 1972, *Proust y sus metamorfosis*, Paris, Nizet.

COMPAGNON, Antoine: 1989, *Proust entre deux siècles*, Éd. du Seuil.

Curtius, E. R. *Marcel Proust y Paul Valery*. Bs As, Losada, 1941.

de Souza, Sybil, *L'influence de Ruskin sur Proust*. Montpellier, Faculté des Lettres, 1932.

Descombes, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987

Fernandez, Ramon, *Proust et la généalogie du roman moderne*, Paris, Grasset, 1979.

Ferré, A. *Les années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.

Fraisse, Luc. *L'œuvre-cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Corti, 1990.
- *L'Esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995.

J. Van de Ghinste, *Rapports humains et communication dans A la recherche du temps perdu*. Paris, Nizet, 1975.

Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985.

Henry, Anne, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983.

- *Marcel Proust; théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

- *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.

Hier, Florence, *La musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, New York, Institute of french studies, 1932.

Levin, Harry, *El realismo francés, VII Proust*, Barcelona, Laia, 1974.

Malagarriga, Carlos, "La música en la obra de Proust" en *Nosotros*, año XXIV, Noviembre-Diciembre 1930, n°s. 258-59.

Matamoro, Blas, *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos, 1988

May, Derwent, *Proust*, México, F.C.E., 1986.

Miller, Milton, *Psychanalyse de Proust*, Paris, Fayard, 1977.

Milly, Jean, *Proust et le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970.

- *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, librairie Larousse, 1975.

Nabokov, Vladimir, *Lecciones de literatura. Marcel Proust. Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Emecé, 1984.

Nattiez, Jean - Jacques, *Proust musicien*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984.

Painter, George D., *Marcel Proust. Biografía*. Barcelona, Editorial Lumen, 1967.

Piroué, George, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.

Pommier, Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Gênéve, Droz, 1939.

Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humaine*, Tomo I, Paris, Plon, 1950.
- *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963.

VV.AA., *Proust*, Editorial Jorge Alvarez ,Buenos Aires, 1969.

Pierre-Quint, Leon, *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, edición completada, Paris, Sagittaire, 1935.

Quenell, Peter y otros, *En torno a Marcel Proust. En el centenario de Proust, 1871, 1922*. Madrid, Alianza, 1974.

Revel, Jean-François, *Sobre Proust*, México, F.C.E., 1988.

Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine. Actes du Colloque tenu á liège du 6 au 8 de octobre 1969, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

Rousset, J. *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962

Seznec, Jean, *Marcel Proust et les Dieux*, London, Oxford University Press, 1962.

Steiner, Georges, *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1982.

Tadié, Jean-Ives, *Proust et le roman*. Paris, Gallimard, 1971.

- *Proust*. Paris, Pierre Belfond, 1983.

- *Biographie*. Paris, Gallimard, 1996, 2 tomos.
Versión en inglés: *Marcel Proust, a life*, New York, Viking, 2000.

Vial, André, *Proust, structures d'une conscience et naissance d'une esthétique*, Paris, Julliard,

1963.

Bellemin-Noël "Psychanalyser le rêve de Swann", *Poétique*, n° 8, 1971

Ellen E. Frank, *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition*. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1979.

a) Interpretaciones desde el punto de vista fenomenológico:

Biemel, Walter, "Sobre Marcel Proust" en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973.

Merleau Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde Sensible*. Paris, Editions du Seuil, 1974.

Simon, Anne, *Proust et le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000.

b) Interpretaciones desde el punto de vista de la hermenéutica:

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*. II, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1987.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

c) Interpretaciones desde el punto de vista posestructuralista:

Barthes, Roland, "Un tema de investigación", "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" y "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 1987.

- "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973.

Barthes, Roland, Leo Bersani, Raymonde Debray-Genette, Serge Gaubert, Gérard Genette, John Porter Houston, Philippe Lejeune, Marcel Muller, Joan Rosasco, Jean Rousset. *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Deleuze, Gilles, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

Génette, Gerard, "Proust palimpsesto" en

Figuras. Córdoba, Nagelkop.

- *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- *Figures IV*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1971.

Kristeva, Julia, *Time and Sense. Proust and the experience of literature*. New York, Columbia University press, 1996.

d) Otras obras dedicadas o que hacen referencia a Proust:

Beckett, Samuel, *Proust por Beckett*. Madrid, Nostromo, 1975.

Benjamin, Walter, "Para una imagen de Proust" en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.

- "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.

Bucknall, Barbara, *The religion of art in Proust*. Urbana, University of Illinois Press, 1969.

Citati, Pietro, *La paloma apuñalada*. Norma Ed., Bogotá, 1988.

Ghislain de Diesbach, *Marcel Proust*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Laget, Thierry, *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1992.

Louria, Ivette, *La convergence esylistique chez Proust*, Paris, Nizet, 1971.

Maurois, André, *A la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949. Versión española: *En busca de Marcel Proust*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958.

Études proustiennes, Paris, Gallimard, en especial volumen II, 1975.

Bonnet, Henri *Les amours en la sexualité de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1985.

Ortega y Gasset, José, "Ideas sobre la novela" en *Obras completas*, Madrid, Revista de

Occidente, cuarta edición, Tomo 2.

- "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 3.

- "Proust y Dostoyewsky" en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 3

Santayana, George, "Proust y las esencias" en *Diálogos en el limbo*. Buenos Aires, Losada, 1941.

Gomez Pin, Victor, *Proust el ocio y el mal*. Barcelona, Montesinos, 1985.

Picon, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1995

e) Algunos artículos y revistas dedicados a Proust:

Jeanne Bem: "Le juif et l'homosexuel dans A la recherche du temps perdu: fonctionnements textuels" en *Littérature*, Nº 37, février 1980.

Benoist-Méchine. "Une visite à Marcel Proust" en *Nouvelle Revue Française*, septiembre de 1971.

Bianco, Jose, "Proust y su madre" (1955) en *Ficción y Realidad*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1977.

Bolle, Louis, "Structure, perspective et duré chez Proust" en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier-mars, 1959, Nº 1.

Butor, Michel, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Repertoire II*. Paris. Les éditions de minuit, 1964. Versión española: "Las obras de arte imaginarias en Proust" en *Sobre literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

Chevalier, Anne "Notice" de *Albertine Desparue* en Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. Ed J.I Tadié.

Rey, Pierre Louis y Rogers, Brian, "Notice" de *Le temps retrouvé* en Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. Ed J.I Tadié.

Costil, Pierre, "La construcción musical de A la Recherche du Temps perdu" en B.A.M.P., 1958.

Wilson, Edmund, "Marcel Proust" en *Axel's Castle: A Study in the imaginative literature of*

1870-1890, New York, 1931.

Duren, Brian, "Deuil, fétichisme, écriture: la 'Venise de Proust' en *Littérature*. N° 37 février 1980.

Fraisse, Luc, "Les églises de Marcel Proust: un modèle retrouvé de Saint-André-des-Champs" en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Novembre-Décembre, 1989.

Hiroshi Iwasaki. "Le côté de Madeleine: François le Champi dans *La recherche du temps perdu*" en *Littérature*, N° 37, février 1980.

Karuyoshi Yoshikawa, "Vinteuil ou la genèse du septuor" en *Etudes proustiennes III*. Paris, Gallimard, 1979.

Rey, Pierre Louis y Jo Yoshida, "Notice" en Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1987. Ed J.I Tadié.

Kasell, Walter, "Proust the pilgrim: his idolatrous reading of Ruskin" en *Revue de littérature comparée*. Paris, Oct. dic. 1975.

Pratt, Michel, "Proust et la lanterne magique de Schopenhauer" en *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1981, n° 2.

Sigbret Swahn, "Proust en Suède. Echos du monde de la critique" en *Revue de littérature comparée*. Paris, Tomo LV, N°1, 1981.

Morris "Pedro Salinas et Marcel Proust" *Revue de littérature comparée*, Paris, Tomo XIV, 1970, N°2

H. Èchova "Perdydurke et Proust?" *Revue de littérature comparée*, Paris, Tomo LXVI, 1973, N°4

Eisenzweig, Uri, "La recherche du référent: l'église de Combray" en *Littérature*, n° 20, décembre 1975.

de Lacretelle, Jaques, "Les clefs de l'oeuvre de Proust" André Gide: "En relisant Les Plaisirs et les Jours"; Albert Thibaudet: "Marcel Proust et la tradition française"; en *Hommage a Marcel Proust*, número especial del primero de enero de 1923, reeditado por Gallimard, 1927, de la N.R.F.

Presas, Mario, "La re-descripción de la realidad en el arte" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XVII, N° 2, 1991.

Thiebaut, Carlos, "Las intenciones de la ficción", en María Herrera Lima (coord.) *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, Unam, 1998.

Equinoxe. Revue internationale d'études françaises, N° 2, Automne 1988. En especial: Bernard Brun: "Les Incipit proustiens et la Structure profonde du Roman"; Antoine Compagnon: "Le dernier écrivain du XIXe. et le premier du XXe. siècle"; Takaharu Ishiki: "Proust et Vermeer: églises au bord de l'eau, amour et mort"; Anne Henry: "Faut-il psychanalyser Marcel Proust?"; Françoise Sakai-Bloch: "Sur le 'coté Dostoïevsky de Madame de Sévigny' a travers la Recherche du temps perdu";

Europe, N° 496-497, Agosto-septiembre 1970, año 48. En especial: Annie Barnes, "Proust et Pascal"; Giorgetto Giorgi: "Proust et Senancour", Roger Bordier: "Sur Zola et Proust"; Jean-Noël Vuarnet: "Proust, Dostoïevski et le nouveau roman"; Victoria Acaheres: "La peinture et le décor de la vie"; Patrick Gauthier: "Proust et Gustave Moreau".

"*Hommage a Marcel Proust*" en Nouvelle Revue Française, 1ro. de enero de 1923. En especial: André Maurois: "Actitude scientifique de Proust"; Charles du Bos; "Points de repere"; Louis Martin-Chauffier: "Marcel Proust analyste"; Jacques Riviere: "Marcel Proust et l'esprit positif"; *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, setiembre-diciembre 1971, año 71 n° 5-6. Magazine littéraire, n° 144, janvier, 1979. En particulier: "Proust et les philosophes", entretien avec François Vezins, par Agathe Malet-Buisson

L'Arc. Número especial dedicado a Marcel Proust. Contiene los siguientes artículos, entre otros: Jean Pfeiffer, "L'approche d'une oeuvre"; Georges Bataille, "Marcel Proust"; Georges Poulet, "Proust et la répétition"; Jean Roudaut "Par qui nos yeux sont déclo"; Michel Butor "Les sept femmes de Gilbert le Mauvais"; Roger Kempf "Sur quelques véhicules"; France Berçu, "L'icône ou le tryptique de l'imaginaire"; Michelle Gourmelon, "l'amateur de musique". *La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922*.

ARTÍCULOS

ARTE Y CARICATURA: LAS FRONTERAS ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR

María Ximena Ávila

El humor es un atributo de la condición humana, como tal proporciona datos sobre lo que es verdaderamente importante en una sociedad y en una cultura. El humor refleja las percepciones sociales más profundas, ofreciéndonos así un poderoso instrumento para entender las formas de pensar y sentir lo que la cultura ha modelado.

Históricamente, el humor ha servido para relativizar las rutinas más asentadas de la vida cotidiana someténdolas a un examen minucioso, a veces ridiculizante, otras fuertemente crítico por medio de la agudeza, el ingenio y la imaginación.

Las prácticas estéticas en relación con el humor tienen una larga tradición, lo que evidencia que la risa o la comicidad, constituyen una dimensión antropológica fundamental y se encuentran en la base del surgimiento de las culturas y del modo de constitución de sus esferas.

Por ello vemos al humor circulando por diferentes zonas: la cultura popular, el arte, los medios de comunicación, etc. y manifestándose a través de diferentes géneros: la sátira, la parodia, las formas de la caricatura.

La caricatura existe desde siempre, desde que los hombres supieron y quisieron manifestar sus cualidades gráficas e intelectuales, algunos de ellos tuvieron una visión no realista de sus semejantes; una visión irónica, deformadora o humorística.

Leonardo da Vinci acuñó el término "caricatura", al utilizarlo explícitamente en algunos de sus dibujos. Pero casi todos los grandes pintores han sido, en mayor o menor medida, caricaturistas. Excluyendo, por supuesto, a aquellos que estaban desprovistos de sentido del humor. En cuanto un pintor lo poseía —aunque el humor puede ser negativo, pesimista, negro, serio, sin dejar de ser humor—, una cierta forma de caricatura quedaba implícita en sus obras. Y en esta apreciación incluimos desde Velásquez a Picasso, pasando por Brueghel y Goya.

A propósito de Goya, este artista abrió en España nuevos horizontes en lo cómico introduciendo el elemento fantástico. Aúna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española

de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias.

Muchos artistas han reflejado en sus obras un carácter verdaderamente goyesco. En Francia, por ejemplo, Daumier quien, además de ser una de las personalidades artísticas más importante del siglo XIX dedicó gran parte de su obra a las caricaturas políticas. A pesar de las represiones a la prensa, Daumier colaboró en muchos periódicos humorísticos, siempre ofreciendo su visión del mundo.

En Inglaterra hay que destacar a Hogarth (1697-1704) en cuyas pinturas se mezclan lo siniestro, lo grotesco, lo violento y lo cómico. En materia de caricatura los ingleses son especialistas, basta mencionar a Seymour, con sus admirables caricaturas sobre la pesca y caza, y a George Cruikshank cuya obra es inmensa: colección innumerable de viñetas, largas series de álbumes cómicos, cantidad de personajes, situaciones, fisonomías, etc. Lo grotesco se refleja en toda su práctica.

Italia ha encontrado su expresión cómica no solo en las caricaturas de Leonardo Da Vinci, auténticos retratos, sino también en las escenas costumbristas de Pinelli o Bassano.

Entre los Flamencos y Holandeses podemos destacar a Brueghel el Loco en cuyos cuadros fantásticos se pone de manifiesto toda la potencia de la alucinación.

Este tipo de caricatura artística se diferencia por supuesto de aquella hecha específicamente como tal y nacida con la aparición de los medios gráficos de reproducción. Baudelaire las diferencia diciendo que en la caricatura, en mayor medida que en otras ramas del arte, existen dos clases de obras preciosas y recomendables por razones diferentes y casi opuestas. Unas solo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del

filósofo; deben ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros biográficos del pensamiento humano. Lo mismo que las hojas sueltas del periodismo, desaparecen llevadas por el soplo incesante que trae las noticias; pero las otras, contienen según el un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas. (Baudelaire, 1988:15)

El desarrollo de la caricatura en la prensa

Como mencionamos anteriormente, el caricaturista especializado nace con el desarrollo de los medios de reproducción gráfica. En Alemania se practicó la caricatura durante las guerras de religión; en Francia bajo los Luises y en plena Revolución, hasta que la llegada de Napoleón limita su desarrollo.

A mediados del siglo XIX empiezan a aparecer por toda Europa las publicaciones humorísticas o satíricas periódicas. Ello permite que se desarrolle toda una generación de caricaturistas propiamente dichos. Entre ellos, se citará como precursores, además de Daumier, a Gustave Doré, Bertall y André Gill, colaboradores todos ellos de *Le journal pour rire*, dirigido por Charles Philippon.

La Caricature, semanario fundado en 1832 por el mismo Philippon, puede ser considerado como el adelantado "glorioso" de toda una serie de publicaciones similares que le seguirían en los años inmediatos.

Por entonces, en todos los países aparecieron multitud de publicaciones humorísticas con abundantes caricaturas personales. Se puede citar a la alemana *Fliegenden Blatter*, a la inglesa *The Humourist*, las francesas *Le Triboulet* y *Le Nain Jaune*, la italiana *Il Travaso delle Idee*... Algunas son verdaderas pioneras y otras son más recientes; pero todas contribuyeron a que se renovasen sin cesar los equipos de caricaturistas especializados como Busch,

Caran d'Ache y hasta pintores como Toulouse-Lautrec hicieron y publicaron incisivas caricaturas personales.

En España —donde se puede considerar como un adelantado en la profesión a Ortego— se dieron también muchas publicaciones de este tipo con matices diversos. Entre las de Madrid, pueden citarse *El Mundo*, *El Fisgón*, *Madrid Cómico*, *El Sainete*, *Gedeón*... Entre las de Barcelona, *La Bomba*, *La Campana de Gracia*, *L'Esquella de la Tortaza*...; más recientes son *Gutierrez*, *Cu-cut*.

Paralelamente, la caricatura personal tenía entrada en las revistas de información y en la prensa diaria. No se puede dejar de nombrar a especialistas como Bagaría, Apeles Mestres, Fresno, Bon, Tovar. Muchos de ellos compaginaron la caricatura personal con el dibujo de humor.

Siguiendo el modelo español, a fines del siglo XIX, en Argentina aparecen toda una serie de diarios y revistas de neto corte humorístico-satírico que hacen de la caricatura —en un momento en que todavía eran mayoritarias las masas populares analfabetas o de origen aluvional— su modo principal de mostrar vicios sociales a los fines de la oposición política.

Durante estos años finiseculares en nuestro país ya había muchos temas de qué reírse: ferrocarriles que no siempre iban por la vía adecuada, políticos excesivamente ambiciosos, proyectos que fracasaban... Todo fue muy bien aprovechado por los dibujantes de los distintos periódicos de humor político que circulaban en la época.

El primero y más importante periódico de humor político editado hasta ese momento en América del Sur apareció el domingo 24 de mayo de 1863. *El Mosquito*, periódico semanal «satírico-burlesco con caricaturas», era una versión nacional de *Le Charivari* de París y del *Punch* de Londres, los más importantes magazines de entonces.

Si bien *El Mosquito* significó la afirma-



ción de la caricatura como el lenguaje gráfico de carácter popular por excelencia de la segunda mitad del siglo XIX, corresponde a *Don Quijote* el haber representado el cenit de la caricatura política, llevándola al límite de sus posibilidades: su fuerza expresiva expuso la crisis política de su tiempo, y superó el juego lúdico y hasta ingenuo en el que se enfrascaban los otros periódicos satíricos. Pocas manifestaciones gráficas volverían a hacer un ejercicio de denuncia tan descarnada desde entonces, y la caricatura difícilmente volvería a ser tan militante.

Don Quijote apareció en 1984, fundado por el español Eduardo Sojo, cuando en Buenos Aires hervía un clima político sin precedentes alrededor de Julio A. Roca y Miguel Juárez Celman. El dispendioso estilo de vida de la década del 80, dejó paso en los 90 a la desvalorización del peso y la fuerte crisis económica. La fiebre bursátil conmovía la moral social y pronto se advirtió que la vida nacional carecía de solidez. Todo era un espejismo creado por el poder.

Además de su director Eduardo Sojo (Demócrito), los dibujantes Manuel Mayol (Heráclito), José María Cao (Demócrito II), Damián, etc., escribían -entre otros- José Sixto Álvarez (Fray Mocho) y Manuel García. Desde esta publicación, ellos hicieron del epígrafe «Este periódico se compra, pero no se vende» una causa y se planteó al humor como un arma poderosa.

El realismo grotesco en el arte de la caricatura política

Si consideramos a la caricatura como una rama del arte diríamos entonces que la presencia en estas caricaturas de ciertos elementos como la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la deformidad, el contenido de elementos materiales y corporales claramente destacados y exagerados y el encontrarse apartadas considerablemente de las reglas estéticas de la época entendidas como «lo bello», adhieren a las formas de lo que se denomina realismo grotesco.

«Se designa convencionalmente como *realismo grotesco* al tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones» (Bajtín, 1999).

El tema de la máscara resulta uno de los elementos más importantes para definir al género. Según Bajtín, la máscara es una expresión de las transferencias, de las

metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. El complejo simbolismo de la máscara es inagotable. Manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Por ello, lo grotesco se manifiesta en su forma más acabada a través de las máscaras.

Desde la caricatura de un periódico como *Don Quijote*, los personajes públicos adquieren una máscara. A través de ella ingresan plenamente en el terreno de la teatralidad, de la transfiguración y representación que constituye una de sus características más notables. En *Don Quijote* se originaron los apodos a los principales políticos: «El Pavo», al presidente Roque Saenz Peña; «El Zorro», a Julio A. Roca, dibujado con el cuerpo y la cola peludos; Miguel Juárez Celman (concuñado de Roca) tuvo dos apodos, «El Burrito Cordobés» y «Celemín»; «Cangrejo», al presidente José Evaristo Uriburu; Carlos Pellegrini fue bautizado como «Pelelegringo»; el coronel Alberto Capdevilla, «Cabo de Vela» y muchos otros. Todos ellos eran representados mediante caracterizaciones grotescas y a través de máscaras, ya sea de fisonomía animal como los que hemos nombrado u otras formas como el uso del antifaz, la ridiculización de los anteojos, el bigote, el peinado, la ropa, etc.

A modo de ejemplo

El principio de la risa también sufre en la caricatura una transformación muy importante. La risa subsiste por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras «serias»; pero en el realismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de ironía y sarcasmo.

Así el arte de las caricaturas de *Don Quijote* se convirtió en una lanza temible para el gobierno de la época y sus grotescos dibujos jamás dejaron de ser su principal instrumento de denuncia, como lo vemos por ejemplo, en la caricatura publicada el día domingo 9 de mayo de 1897.

En el dibujo se encuentran caricaturizados los siguientes personajes: el por entonces presidente de la república Evaristo Uriburu quien se disputa un partido

de naipes con Pelegrini y Roca. Al pie del dibujo se lee: *Tresillo político – Jugándose la futura*

Pele- paso
Evaristo- me retiro
Zorro- voy al robo

La caricatura hace alusión a la situación que se vivía en aquel momento en el país. Se vislumbraban ya las nuevas elecciones, convocadas para el 10 de abril de 1898 y tres ex presidentes de la Republica se disputaban los primeros planos del acontecer en los años finales del siglo: Bartolomé Mitre, debilitado al fracasar su intento de alianza con sus antiguos correligionarios de la Unión Cívica; Carlos Pellegrini, quien no había cumplido periodo completo, sino que había completado el de Juárez Celman; y Julio A. Roca, quien desde comienzos de la década del 80 había sido actor principal, a veces público, a veces oculto, en el panorama político. Fue Roca quien finalmente sería postulado por el Partido Autonomista Nacional.

El dibujo muestra a un presidente débil, Uriburu, apodado por *Don Quijote* como el "Cangrejo" el cual solía ser caricaturizado de modo grotesco con los labios asegurados con un candado, en alusión a su poca disposición a discursos o declaraciones públicas, lo que el periódico de Sojo atribuye a un sometimiento a las directivas de Roca. Sumisión que se ve representada en la caricatura por la posición que se le asigna en el juego y reforzada por su afirmación en la postura que le queda asumir cuando expresa "me retiro".

También se disputa la futura (presidencia) Carlos Pelegrini, cuya caricatura acentuada por los rasgos grotescos (exageración del bigote, cuello alargado, mano quebrada en una supuesta pelea) deja de manifiesto la imagen que se tiene de él y el lugar que ocupa en el juego (incapaz de competir con Roca) también se refuerza en el diálogo que acompaña su jugada: "paso".

Finalmente, Julio A. Roca es representado como el Zorro. La metamorfosis que encarna la máscara de este personaje en la caricatura se manifiesta de cuerpo entero y como tal se lo dibuja con el cuerpo y la cola peluda del mamífero carnívoro aludiendo a su manera de comportarse políticamente. El mote de Zorro también le vale por la astucia que lo caracteriza y que en este caso se refleja en el juego de naipes. En definitiva es él el único que gana la partida y roba a los demás, como

lo reafirma la respuesta que dice: "voy al robo".

El juego mismo también simboliza el principio del juego de la vida y establece una relación entre la realidad y la imagen pública de dicha situación. De esta forma la realidad que vive el país (la proximidad de las elecciones a presidente y sus candidatos) se construye en una imagen que muestra justamente los vicios y trampas de esa misma situación.

El otro lado de la moneda, sin embargo, es algo que el pueblo conoce, pero es a través del humor que se puede desenmascarar y criticar más fácilmente haciendo uso de la ironía, la sátira y del arte de la caricatura.

Bibliografía

BAJTIN Mijail: 1994, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Estudio. Buenos Aires.

BREMMER J. -- ROODENBURG, H.: 1999, *Una historia cultural del humor*. Ediciones Sequitur, Madrid.

BOUDELAIRE, Charles: 1988, *Lo cómico y la caricatura*. Ed. La balsa de la Medusa. Madrid.

DELL'ACQUA, Amadeo: 1960, *La caricatura política argentina*. Buenos Aires, Eudeba.

LUNA, Felix: 1996, *Soy Roca*. Madrid, Altaya.

MATALLANA, Andrea: 1999, *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba, UBA.

PALACIO, Jorge (Faruk): 1993, *Crónica del humor político en Argentina*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires.

PASTECCA: 1977, *Dibujando Caricaturas*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona - España.

NICOLÁS OLIVARI: CARNAVAL URBANO, LUMPEN Y MARGINACIÓN

Paula Bein

"El lirismo que preconizo para mis poemas, debe ser tan hondo como un estupefaciente y lo sueño tan rotundo, áspero y concluyente que de cada pieza labrada en el metal del idioma, dentellado por los ácidos inspirados del numen redivivo, saldremos ahogados y cegados como del más profundo pozo de una mina".

(Nicolás Olivari. Prólogo a *La Musa de la Mala Pata*, 1926)

¿Qué otra cosa que vida, intensidad, lo descarnado, lo sangüíneo está presente en esta concepción de la lírica en Olivari? Y todo eso es lo que encontramos en su poesía. En ese deambular por la Buenos Aires de principios del siglo XX, pretende dar cuenta y luchar contra la crisis de identidad, la crisis cultural, la crisis política. Los inmigrantes, los hijos de éstos y los nativos. En el alma del poeta existe la lucha por romper los estamentos dados, lo hace a través de distintos procedimientos: su alma (la del poeta) se disuelve en cada personaje de la ciudad, cada uno tan marginal como él mismo; la ironía y el humor sangriento, un lenguaje que cruza todas las barreras le servían de herramientas. Pretendo realizar una lectura de Nicolás Olivari, partiendo de ciertos conceptos bajtinianos, que me permite leer las expresiones populares puestas en uso en los textos literarios.

* * *

Los ritos y espectáculos del carnaval, decía Bajtin, en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1988), organizados de manera cómica ofrecía una visión diferente del mundo, del hombre y de las relaciones humanas; era una mirada no oficial, donde las jerarquías se trastocaban, dejaban de tener su fuerza y valor. El carnaval: situado en las fronteras del arte y la vida, cuyos participantes lo son, en tanto lo viven (y no como meros espectadores). El pueblo - en el juego paródico del carnaval, donde se presenta un mundo al revés - se siente incompleto.

*¡Cómo han mutilado mis ilusiones!
¡Cómo me han deshecho el optimismo!
Han abierto el grifo oscuro de las cavilaciones*

Y me han perdido de mí mismo.

(Cuadro sinóptico de mi existencia: 61)

En esta fiesta, la única ley que existe es la libertad. Muchas veces esto se representa mediante el lenguaje familiar. Éste, en la fiesta popular, se convierte en el lenguaje propio de la misma: uso de groserías, expresiones injuriosas, a veces largas y complicadas.

*Me animalizaste a tu nivel y te bendigo
porque la coraza orinada de mi cultura
aflautaba mis pulmones en el grito ocarinesco
del pedagogo. (Mi mujer. op.cit.: 49)*

Cuando habla del realismo grotesco, afirma que éste tiende a degradar, corporizar y vulgarizar.

*¿Cómo referirse a la fresa ex tinta en
tus encías para el decoro mate de tus dientes
postizos? (La musa en el asfalto op.cit.: 62)*

La parodia moderna también degrada, agrega Bajtin, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora.

*Al fin hastiados de las quimeras
de esta vida nos deslizaremos
por un suicida escape de gas
(El matrimonio del poeta: op.cit.: 51)*

* * *

Luego de este rescate de ciertos conceptos de Bajtin, entraré en algunos pensamientos de Nicolás Olivari sobre la actividad artística.

Sostenía que el arte debía tener un

sustento realista, no como copia, sino desde el compromiso verbal (la palabra, siempre la palabra) con la problemática humana existente.

En el momento de su producción, hay en la Buenos Aires de entonces la polémica estético – política denominada Boedo y Florida. En el primero, interés en la vertiente social que el arte debía sostener y ciertos presupuestos estéticos desgajados del naturalismo. En el segundo, procedimientos vanguardistas, el arte por el arte, lo social fuera de lo literario y, sobre todo, el modo de renovar el lenguaje poético a partir de la metáfora.

Olivari sostenía las dos posturas al mismo tiempo. Tenemos, entonces en este poeta el cruce de ambas corrientes, tanto que fue fundador del grupo Boedo y luego pasará al grupo Florida. La insistencia del primero en el verismo y en un enconado naturalismo, hizo que se apartara de éste. No era para Olivari esa la forma de expresión del arte. Prima en el poeta, no una pose de un populismo que solo busque un efecto, sino una actitud vanguardista que permita explorar todas las aristas del lenguaje (sin pedir permiso). Unir el compromiso verbal a la problemática del hombre. Convocar al vocabulario vulgar, popular, a la despreocupación por la métrica, usar expresiones provenientes de lo oral, que a veces resultaban algo herméticas.

En un reportaje que le hicieran en la revista "Literatura Argentina" dijo: *"Yo creo que debemos escribir para decir algo a nuestros semejantes. ¡Qué le vamos a ir con palabras bonitas a quien está rabiando y blasfemando por el puerco oficio de vivir!"*

La única literatura por venir era, para el poeta, la evocación de todo el dolor del mundo, la tristeza y la ternura de la vida, odio a lo que estaba considerado como normal y coherente sin serlo, odio a lo neutro.

En su escritura podemos advertir una búsqueda por recuperar para la literatura la ironía, la exaltación carnavalesca y lo grotesco. Hace aparecer en escena personajes urbanos, mutilados, degradados. Todo se fusionará con un deseo de belleza.

Se puede leer en Olivari que el grotesco funciona como la articulación inquietante entre la vida y la muerte, lo humano y lo animal, lo entero y lo mutilado. A través de los distintos personajes que deambulan por su obra, por la Buenos Aires que él construye, se ve pasar el carnaval urbano. Olivari hace suya, de esta manera, una de las principales

manifestaciones de la cultura popular: palabras, tango, seres cotidianos. Degrada lo sublime para que se renueve, para criticarlo.

Se ha mencionado en el presente trabajo el uso del lenguaje que lleva a cabo Olivari, y acá nuevamente me suenan las palabras de Bajtin cuando dice, en el contexto del carnaval, que a lo largo del tiempo, esta fiesta originó una lengua propia, rica, capaz de expresar las formas y símbolos de la misma, a la vez que daba cuenta de la cosmovisión carnavalesca (compleja) del pueblo.

La Buenos Aires que vivía Olivari (y no sólo él, pero parece que Olivari era uno de los pocos que la percibían) era compleja: había un Otro que para algunos era ajeno o era pintoresco o era un extraño; a veces, aparecía como amenaza al orden social. Olivari va a reconocer a este Otro como un ser propio de esta ciudad, lo va a vincular a valores (morales desde una perspectiva literaria), se acercará al suburbio, a los que quedaron fuera, unirá el tiempo del presente, pasado y futuro (a veces con una visión pesimista o extremadamente realista): en Olivari cambia la forma de percibir el mundo y, en consecuencia, se cambiará el modo de llevar a las palabras estas nuevas percepciones. Observar lo complejo y dar cuenta de ello.

Análisis a La Musa de la Mala Pata (1926)

Ya he hablado de lo marginal, el lenguaje, lo grotesco, el carnaval. Bajtin, parodia, deshumanización. Es momento de traer las pruebas que sostengan estas afirmaciones.

En el texto mencionado, la historia empieza con la *Musa*: representa la cultura alta, los juglares que la invocaban para que los ayudara a terminar el relato que iban a iniciar; y *Mala Pata*: frase cotidiana, vulgar, registro de lo popular (tener mala pata = mala suerte o llegar a destiempo). En el libro de poemas encontramos versos rengos, mal medidos, que no siempre riman (Olivari consideraba este trabajo de la rima como *"una labor de afeminamiento indigno, era para acariciar el oído de los haraganes"* Nicolás Olivari, Prólogo *El gato escaldado* 1966:11). Historias de desgracias y privaciones.

Esta Musa, a veces nombrada como *Nuestra Buena Señora de la Inspiración* es tuerta, tuberculosa; a veces prostituta, a veces estéril.

Si el carnaval necesita un espacio, en Olivari es la ciudad. Pero esta ciudad degradada, nos despoja de eso que nos hace ser humano, invierte todos los roles, y termina matando: "... Detalles hay: Tu amor a la naturaleza, / eminentemente urbana: ...", luego esta Musa sufre los avatares de la Ciudad: "En un mismo sino la vida nos entierra: / la amada enferma por la ciudad, la flora que nunca florecerá; / y mi taciturnidad... / ay, dura tierra...". Y como si siguiéramos esta historia, le reprocha el poeta: "¡Buenos Aires, cuna del mundo, cuna / de mi sensibilidad...! / Ella era como una luna / pequeña / en mi vida / y tú, ofendida, / la mataste, joh, mi ciudad!" (N. Olivari. *Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo* en Op.Cit.: 13)

Lo urbano está representado en Olivari como el lugar de la tristeza, del fracaso (sobre todo representado en la oficina), es el espacio del que no hay salida salvo la prostitución (la oficinista entregarse a un burgués; el poeta, al periodismo).

Los personajes que pululan en este espacio amenazador sufren, padecen también el ataque de la Gran Señora de la Inspiración. Son cosificados, animalizados, degradados. Como procedimiento para alcanzar este efecto, utiliza las metonimias, las comparaciones más inquietantes y todo el juego metafórico que le permite el lenguaje.

Así la mujer negra que es olvidada en la lechería (juego de opuestos, muy opuestos) será señalada como *pobre cosita negruzca y exótica, un injerto del Congo*, o en el juego metonímico, al referirse a su cuerpo, lo presente como *nebuloso mirar de antílope cegado, cuya lengua es ofídica*. (*La negra olvidada en la lechería*, op. cit.:35)

Cuando describe a *La rezagada* (op. cit.:86), la presenta como *mariposa chamuscada*, y en una estrofa dirá *Se le está pelando el trasero de su tapado sin pelo / igual que a las monas viejas / de tanto rascarse en las orejas / acechando al que pasa*.

La mujer es tal vez, la que más sufre estos avatares degradatorios: es la prostituta, la trotacalles, si es la oficinista, su única salida es prostituirse (en *Canto a la dactilógrafa* le recomienda entregarse a un burgués).

El otro que se prostituye es el poeta "... y yo les daré mi cochino nombre prostituido en el periodismo pobre." (Mi mujer op. cit.: 49). Y también se animaliza en un juego de comparaciones, llegando a

conformar una lista (que podría prolongarse): "*Era feo y miserable el pobre poeta de la urbe... / ...más feo que un caballo hinchado... / ...que una mosca verde... / ...que un perro sarnoso...*". (¿Sabes compañero? op.cit.:46) Este juego de identificación entre La Mujer, Musa de la Mala Pata y Poeta se sostiene a lo largo de todo el libro de poemas. Cada uno existe en el otro y por el otro..

La dactilógrafa tuberculosa (op. cit.:12): si leemos el inicio de las tres primeras estrofas nos presenta a la Musa como: *Esta doncella tísica y asexuada / Esta pobre yegua flaca y trabajada / Esta pobre nena descuajeringada*. A esta suerte de paralelismo de la estructura en cada verso, hay que agregar la evolución en la lectura al relacionar: *doncella* (la virginidad que es *asexuada*) con *yegua* (animalización, el sentido vulgar y soez del término, sumado al concepto de *trabajada*) y con *nena* (una vuelta a la ingenuidad pero cosificada, ya que le agrega el término *descuajeringada*).

En los ejemplos anteriores, puede verse el juego del lenguaje que incorpora Olivari: cruce de términos de lo alto, lo culto, con lo vulgar, lo cotidiano, lo bajo. Llega a escribir en una misma estrofa términos como *comulgo en la rima* y cerrar el mismo con *poeta que anda de capa caída*. (*Cuarteto de señoritas*, op.cit.:26). O en *Los amores albinos* (op.cit.:43) "*¡Eres la única musa de tan alto rango / y dignificas hasta los orinales!*".

O nos ataca con metáforas del tipo "*fatalismo geométrico*" (*Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo*, op.cit.: 13) , *cavernosa tos* (en *Omnibus de doble piso voy en tu busca*, op.cit.: 26), *musa amarilla, barro de puertos* (*Los amores albinos*, op.cit.:43), *tengo mil sarcasmos y mil murciélagos tuertos / bailando en las estalactitas de mi cráneo* (*Canción de amor*, op.cit.:100)

El Mundo, La Argentina, La Buenos Aires de principios del siglo XX

Bajtín planteaba en el texto ya mencionado, que las fiestas siempre tenían en sus bases una concepción determinada del tiempo (no sólo histórico, sino cósmico y biológico). Y que no estaban ajenas a los momentos de crisis: trastorno y resurgimiento. Entonces, cabe preguntarme qué ocurría en

el momento de escritura de Nicolás Olivari.

En el Mundo: se salía de la Primer Guerra Mundial, Mussolini en Italia, sucesivas guerras internas que daban como resultado la disolución de algunos estados (como el imperio austro-húngaro o el turco). Otro mapa, otra realidad.

En Argentina: la huelga de la Patagonia y la represión que sufrieron los obreros en aquella región, el proyecto de país de Marcelo T. De Alvear, que hace perder la esperanza en una verdadera democracia.

En Buenos Aires, la huelga en la fábrica Vasena, que dará inicio a la denominada Semana Trágica (1919), los inmigrantes, cambios en la fisonomía de los barrios (Roberto Arlt ha dado cuenta de ellos con el mismo tono pesimista que Olivari), las nuevas ideologías (el anarquismo que confrontará con el conservadurismo de la época, la conformación de sindicatos, la clase social acomodada y venida a menos luchando contra los nuevos modelos sociales).

Hay, entonces, un proceso en general donde el hombre se siente frustrado, no se considera partícipe de los acontecimientos (mas bien es su víctima), parece no haber salida, los proyectos se ven amenazados antes de surgir.

Esta sensación de estar muertos antes de nacer es lo que se puede leer en la obra de Olivari:

¿Sabes, compañero, lo que es no tener horizonte?

- ¡y a los veinte y tantos años!

Las manos se crispan en el vacío de los ideales

y alargan las brazadas de la fe.

Tendido en el lecho miro el hilo de humo que consuela.

Nuestra juventud es un hilo de humo que se agita

Sin razón.

(*¿Sabes, compañero?* Op. cit.:45)

Conclusión

Si Olivari se había planteado que su poesía debía transmitir todo lo sanguíneo, descarnado que una ciudad como Buenos Aires ofrecía entonces (¿y ahora?), lo logró: a través de la transgresión: por la elección de los temas, el uso de la burla, la ironía, el choque entre un lenguaje vulgar y el culto, los personajes que eligió. Con todo esto no hace más que sacarle la careta a esta ciudad

que vive de la simulación, en una aparente fiesta permanente.

Si la estética que él pregonó tenía que ver con volcar en la letra "hasta la última arruga del cerebro", traer la voz del pueblo, sin falsos artilugios, sin groseros adornos que nada dicen: puedo afirmar nuevamente que lo logró.

Vaya uno a saber qué fue de la vida de la Musa de la mala pata

Bibliografía:

BAUTIN, M.: 1988, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Universidad. Bs. As.

KOREMBLIT, B.: 1957, *Nicolás Olivari poeta unicaule*. Decualión. Bs. As.

MIZRAJE, M^a G.: 2000, *La pertinencia con monóculo en El hombre de la baraja y la puñalada* de N. Olivari. Adriana Hidalgo. Bs. As.

ROMANO, E.: 1990, *Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari*. En: *Las huellas de la imaginación*. Puntosur. Bs. As.

SARLO, B.: 1988, *Vanguardia y Utopías/ Marginales: la construcción del escenario*. En: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión. Bs. As.

Bibliografía del Autor:

OLIVARI, Nicolás:

- *El gato escaldado*. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1966 (prólogo)

- *La musa de la mata y El gato escaldado*. Centro Editor de América latina. Bs. As. 1986

OJO CON LOS OROZCO: LA LENGUA ES UN JUEGO

Cecilia Broilo

Introducción

*"Nosotros no somos como los Orozco,
yo los conozco, son ocho los monos,..."*

Así comienza la letra de una canción de León Gieco. Llama inmediatamente la atención el hecho de que se trata de un texto construido exclusivamente con la vocal 'o'. Sabemos que la distribución de las vocales en la lengua es aleatoria, por lo tanto un ejercicio estético como éste supone forzar el carácter prácticamente azaroso de la distribución de las vocales en las sílabas del español, para construir un objeto estético en el que el mensaje no está sólo en el contenido o significado sino justamente en ese juego con el sistema vocálico de nuestra lengua.

Este trabajo se propone una indagación acerca de las posibilidades de recurrir, con fines estéticos, a los mecanismos que ofrecen las reglas internas del código lingüístico, específicamente del subsistema fonológico en relación con la distribución de los fonemas vocálicos.

Hasta fines del siglo XIX la reflexión metalingüística, desarrollada fundamentalmente desde el campo de la filosofía, había concebido al lenguaje como representación del pensamiento, y de un pensamiento lógicamente organizado. Podríamos decir que se consideraba que la lengua funciona como un espejo del pensamiento o como un vehículo que permite acercarse a él. *"La frase da o apunta a dar determinada imagen de una idea, que la representa en el sentido en que el cuadro representa su modelo"* (Ducrot 1971:17) La organización de la sintaxis es una copia de la organización del pensamiento. Desde los griegos y hasta los Neogramáticos, pasando por los gramáticos de Port Royal, la estructura de la idea constituye la estructura profunda y necesaria de los enunciados.

A comienzos del siglo XX Ferdinand

de Saussure presenta una visión completamente distinta de la relación lengua – pensamiento, para él las ideas no son más que una 'masa amorfa' o una 'nebulosa' a la cual los distintos subsistemas del código lingüístico le dan forma. La forma fónica organiza el significante, y los mecanismos morfo-sintácticos y léxico-semánticos estructuran el significado. Lo extralingüístico o prelingüístico no tiene forma hasta que la lengua no lo ordena. *"Cada lengua, arbitrariamente, instituye un orden que no es impuesto ni sugerido desde el exterior."* (Ducrot 1971:59)

Esta concepción rompe abiertamente la imagen tradicional de la lengua como representación, es una nueva forma de verla, ligada íntimamente a su consideración como instrumento de comunicación entre los individuos. El valor de la lengua no está tanto en su carácter representativo sino en su función dentro de la interacción humana. Las nuevas corrientes de reflexión metalingüística ponen énfasis en las funciones del lenguaje.

Posteriormente, tanto desde la lingüística como desde la filosofía se comenzó a pensar a la lengua desde otras perspectivas. Por un lado tenemos las teorías de la lengua como acto, que ponen el acento en las cosas que hacemos cuando hablamos, que van desde los juramentos a las fórmulas mágicas que permiten cambiar el mundo a través de las palabras. Por otro lado apareció, desde Louis Hjelmslev en adelante, la visión de la lengua como un juego al que los hablantes pueden jugar entre sí porque conocen sus reglas. La lengua es una combinatoria y el lingüista tiene la tarea de descubrir sus reglas internas, su código; ya los ejemplos que Saussure tomaba del ajedrez nos habían sugerido esa similitud lengua – juego. *"Las relaciones intersubjetivas particulares se establecerían no sólo gracias al intercambio de informaciones permitido por la lengua, sino por la manera misma en que el*

lenguaje reglamenta ese intercambio." (Ducrot 1971:92)

El texto de la canción de León Gieco *Ojo con los Orozco*, en el que se utiliza únicamente la vocal 'o', es un claro ejemplo de hasta qué punto es posible jugar el juego de la lengua, en este caso llevando el trabajo poético a un plano en el que se explotan al máximo las regulaciones internas del sistema. Nos recuerda esas canciones – juegos en las que el texto se va presentando en forma sucesiva organizado exclusivamente con cada una de las vocales.

Desarrollo

Este análisis necesita acercar las teorías lingüísticas a las teorías estéticas por cuanto la producción de significado está ligada, en este caso, al juego interno de los subsistemas lingüísticos puesto que "*La práctica literaria se revela como exploración y descubrimiento de las posibilidades del lenguaje*" (Kristeva 1966:233)

Para Roman Jakobson el primer problema de que la poética debe ocuparse es en qué consiste la naturaleza artística de determinados mensajes verbales. Y, si la lingüística es la ciencia que se ocupa de la estructura verbal, "*la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística*" (Jakobson 1985:348) por cierto que considerando a la lingüística en un sentido amplio, no restringida sólo a la gramática oracional o al campo de lo estrictamente denotativo.

La obra que se está citando de Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística General* es la misma en la que él propone el análisis de las funciones del lenguaje a partir de los seis elementos de la comunicación, y en la que hace su famoso estudio del eslogan electoral 'I like Ike', allí también dice: "*el estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética*". (Jakobson 1985:359). Considera que la función poética del lenguaje debe ser objeto de estudio de la lingüística ya que la poética puede definirse "*como aquella parte de la lingüística que trata de la función*

poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje". (Jakobson 1985:363).

Su análisis de la función poética interesa en dos de sus aspectos. Al tratar el problema de la primacía, en la literatura, de la función poética sobre la función referencial, se plantea la cuestión de la referencia, para Jakobson la literatura no elimina la referencia, pero la hace ambigua. La otra cuestión interesante es la definición de la función poética como la proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación, es decir, como el entrecruzamiento de las relaciones sintagmáticas y asociativas o paradigmáticas; la selección se asienta sobre el principio de equivalencia y la combinación se basa en la contigüidad.

La presencia de una figura fónica que se repite es una de las formas posibles de definir el verso, obviamente no es la única, pero es la que interesa en este caso. La secuencia fónica que se produce en un texto con una sola vocal establece una situación de similitud y contigüidad que se traslada al campo del significado. Dice Jakobson: "*Las palabras con sonoridad semejante se aproximan en su significado*" (Jakobson 1985:383) es decir que aparece una relación de tipo paronomástico entre las unidades fonicamente semejantes. La relación se establece asimismo entre la sensación visual y la acústica y surge así un simbolismo acústico que se basa en esa conexión fenoménica. Entonces, cuando el significado surge del juego fónico, la cuestión de la referencia pierde relevancia. Esto se produce independientemente de la denotación y connotación transmitidas por el plano del contenido del texto que, en el caso del texto de León Gieco, está vinculado con el campo de la política y el delito.

Catherine Kerbrat Orecchioni en *La connotación* (1983) se ocupa del simbolismo fonético, es decir del valor expresivo de los sonidos, llega a tres conclusiones: a) los sonidos poseen intrínsecamente ciertas virtualidades de significación cuyo origen está en sus propiedades físicas y sobre todo acústicas; b) sin embargo, las palabras del código son en su mayoría fonéticamente arbitrarias, repartidas de manera aleatoria; c) pero el habla poética lucha contra ese azar y

trata de limitar esa arbitrariedad (Kerbrat Orecchioni 1983:41).

En la misma obra la autora polemiza con Jean Cohen, quien en *Estructura del lenguaje poético* opinaba que los efectos sonoros son ornamentos cuya función es puramente decorativa o estética, que no influyen en el significado, para Kerbrat Orecchioni los efectos fónicos son hechos de connotación puesto que su significado está implicado, es decir que su función no es accesoria u ornamental sino que son también productores de significado, "*refuerzan y concretizan el sentido denotativo ... engendran valores semánticos adicionales específicos*" (Kerbrat Orecchioni 1983:49).

Asimismo destaca el carácter de 'objetos sonoros' de las palabras, concepción rechazada por el racionalismo positivista de la lingüística de principios del siglo XX. Esa característica hace de las palabras objetos con los que se puede jugar, dice incluso que las palabras juegan entre sí por iniciativa propia, se rechazan y se atraen, son maleables y se pueden trabajar.

Cuando se ocupa de la paronomasia, definida como semejanza entre dos significantes léxicos, reconoce que no hay una

definición lingüística rigurosa de la paronimia, por lo cual es muy difícil establecer el límite entre semejanza y diferencia de significantes; de modo que, más allá del simple caso en que dos palabras se opongan sobre la base de un solo fonema, es difícil determinar la cantidad mínima de elementos comunes que deben poseer dos palabras para poder ser consideradas parónimos.

Al margen de las consideraciones teóricas, indudablemente este procedimiento ha tenido mucho éxito, no sólo en la poesía sino también en los juegos infantiles, en los slogans publicitarios y políticos, tal como el famoso 'I like Ike' analizado por Jakobson, otro ejemplo el caso de pelado / peludo en español, de modo que, si la semejanza fonética no conlleva necesariamente semejanza semántica, al menos en el plano denotativo, es tarea del codificador reunir los parónimos en el discurso de modo que, mediante la connotación aparezca el vínculo semántico soportado por el fónico; y corresponde al decodificador percibir dichas vinculaciones.

Cuando Kerbrat Orecchioni habla del anagrama y el retruécano dice que en ambos se manifiesta una manipulación del emisor



con la materia fónica que puede o no tener correspondencia semántica, y es necesaria, por cierto, una agudeza perceptiva por parte del receptor para captar esos juegos.

Se destacan entonces estos dos procesos: el del codificador que trabaja con la materia fónica de la lengua, en dependencia o no con el plano del significado; y el del decodificador, que reconoce estos mecanismos adjudicándoles valor como mero juego sonoro o como soporte semántico.

El juego creado por León Gieco incluye efectos de paronomasia y se acerca a los juegos de palabras como anagramas y retruécanos, a los trabalenguas y canciones infantiles, que son repetidos más por su valor fónico que por su significado denotativo, puesto que justamente son los efectos fónicos los que comunican el significado.

León Gieco explota este mecanismo, acumula vocablos con 'o', y organiza oraciones con ellos; salvo la inclusión de 'stop', todas las palabras pertenecen a la lengua española. El hecho de que existan varios pronombres, preposiciones y adverbios de uso muy frecuente que contienen sólo la 'o' le permite este procedimiento; 'yo', 'los', 'nosotros', 'con', 'por', 'no', 'como' y muchas formas verbales como 'son', 'somos', 'conozco', 'tomó', 'robó', etc., combinadas con sustantivos comunes y propios, le dan la posibilidad de armar un número realmente asombroso de frases únicamente con la vocal 'o'.

Una teoría lingüística sólo tiene pertinencia cuando expresa ciertas posibilidades y ciertas imposibilidades de agrupación o de combinación. De alguna manera la estructura lingüística, al ser descripta como un juego entre lo permitido y lo prohibido, se acerca a la estructura matemática, ambas son juegos con sus reglas que establecen qué es lo que se puede y lo que no se puede hacer. En este contexto, cuando se transgreden las reglas con intención estética la función poética manifiesta la tensión entre los dos polos de lo lícito y lo ilícito. La estructura fonológica del español, con su sistema vocálico y sus reglas para la construcción de la sílaba, constituye un código de funcionamiento y, además, una normativa de uso; mientras que la textura fónica lograda a partir de la alteración de las reglas de

distribución de las vocales en la sílaba, representa una violación en la que reside, manifiestamente, la función poética.

Es necesario agregar una observación casi obvia, un texto de este tipo es prácticamente intraducible; puesto que su sentido surge de un juego con el significante, encontrar equivalentes en otra lengua que, además de reproducir la misma coincidencia fónica, pudieran transmitir el mismo mensaje es virtualmente imposible.

Conclusión

Este análisis ha mostrado que el trabajo con el plano fónico de la lengua constituye un nivel del texto que excede la comunicación concebida como la transmisión de significados codificados, y apunta a una valoración del lenguaje, más específicamente del significante, por su materia, por lo fónico en sí mismo, al margen de la preocupación por el significado. Es posible afirmar entonces que el significado último de esta práctica poética es el juego, y que, aún en los casos de mayor 'sin sentido' hay un sentido más profundo que es la posibilidad de jugar con los sonidos y las palabras. La idea de que el lenguaje también es un juego es, en última instancia, el gran mensaje que transmiten textos como *Ojo con los Orozco*, y por cierto que es un mensaje muy saludable, que nunca se debería olvidar.

Bibliografía:

DUCROT, O.: 1971, *El estructuralismo en lingüística*. En: *¿Qué es el estructuralismo?* AAVV. Losada, Buenos Aires.

JAKOBSON, R.: 1985, *Lingüística y poética*. En: *Ensayos de Lingüística General*. Ariel, Barcelona.

KRISTEVA, J.: 1966, *Semiótica I*. Madrid.

KERBRAT ORECCHIONI, C.: 1983, *La connotación*. Hachette, Buenos Aires.

LA DISCONTINUIDAD EPISTEMOLÓGICA EN ESTÉTICA: EL ARTE COMO SISTEMA SIMBÓLICO

Héctor Ariel Feruglio

A los ojos de otros, mis obras son como las nubes ante el relámpago y las estrellas: inútiles. Expulsa tu realidad de tu canción, porque es vulgar, lo único que debe hacer el poeta es laborar misteriosamente, con los ojos puestos en la nuca.

Mallarmé

El proyecto frustrado de una estética general como disciplina epistemológicamente autónoma recae en los diferentes desplazamientos que su especulación teórica ha sufrido desde su aparición en el siglo XVIII (Baumgarten y Hamann) hasta nuestros días, en relación con las dificultades implicadas en la construcción de una teoría del arte cuyo objeto de estudio sigue siendo una de las principales encrucijadas frente a la dispersión disciplinar.

La idea de postular al arte como un "sistema simbólico" (Bourdieu 2000) nos permitirá operacionalizar dicho término en función de dos momentos analíticos que revisten una importancia crucial en sus objeciones al proyecto ilustrado y la pretensión de establecer un orden gnoseológico sin depender de fuerzas desconocidas:

- a) El *modus operandi* (estructuras subjetivas) sobre la actividad productora de la conciencia. El arte como instrumento de conocimiento y construcción del mundo objetivo. (Formas simbólicas)
- b) El *opus operatum* (estructuras objetivas). El arte como medio de comunicación. (objetos simbólicos)

El primer momento refiere al surgimiento de la estética como crítica a las tradiciones racionalistas del siglo XVIII y las inmediatas consecuencias con las que se enfrenta ante la posibilidad de establecerse como una rama independiente de la filosofía sobre el tópico de la autonomía estética. En este contexto Kant aparece como el punto de inflexión necesario y el principal nutriente para

que la tradición neokantiana representadas en figuras como Ernst Cassirer reconozca el aspecto activo del conocimiento en la construcción de "formas simbólicas".

El segundo momento presupone la posibilidad de elaborar un instrumento metodológico (análisis estructural) que sea capaz de llevar a cabo el ideal neokantiano de aprehender la lógica que regula al arte como forma simbólica. Dicha aspiración esta "centrada en el hecho de que la estética romántica haya utilizado el término símbolo para designar esa unidad inescindible de expresión y contenido que es la obra de arte" (Eco 1998). Los aportes teóricos de Schelling en torno a la reducción del lenguaje a una articulación de "diferencias abstractas y formales" son el fundamento necesario para despertar el interés sobre las estructuras objetivas del lenguaje en autores como Saussure y la posibilidad de llevarlo a cabo en un proyecto literario como el movimiento del "arte por el arte".

***La autonomía estética:
la búsqueda del *modus operandi* sobre la
actividad productora de la conciencia.***

La importancia de la autonomía estética comienza a explicitarse en la *Aesthetica* de Baumgarten (1º en 1750 y 2º en 1758) y la *Aesthetica in Nuce* de Hamann (1758) que aun en sus diferencias, acuñan el principio contestatario hacia la "incapacidad de las tradiciones racionalistas del siglo XVIII para explicar satisfactoriamente esa inmediatez de la relación sensorial del individuo con el mundo que es parte del placer estético" (Bowie 1999:16). El planteo abierto por Kant, funda un espacio reflexivo a partir del cual la



teoría estética se enfrentará al problema de dilucidar la totalidad donde la particularidad pueda operar y tener significado, una vez abandonados los garantes divinos. Sobre este fondo epistémico es donde Baumgarten y Hamman podían ostentar la *multiplicidad de la particularidad sensible* donde cada caso en particular celebra su propio significado sobre la mathesis universal del ordenamiento divino.

No resulta difícil de entender entonces porque Baumgarten afirma que las reglas del arte son diferentes a las reglas de la lógica, en tanto y en cuanto las ciencias Naturales exigen *claridad intencional* como inquiría Descartes, y el arte demanda *claridad extensional*. El surgimiento de la estética moderna supone la revisión en torno a la verdad que se le asignan a las percepciones individuales. La posible incompatibilidad entre la verdad de la particularidad sensible y el orden metafísico del mundo es resuelta por Baumgarten en la infinita multiplicidad de lo particular y lo individual, en la mira de *la infinidad de significados*. La verdad estética será por tanto, lo verosímil, que aparece como verdadero aun bajo la sospecha de que no lo es, minando de esta manera la pretensión racionalista cuyo fundamento se sitúa en la autoconciencia escindida del orden divino.

Hamman comparte con Baumgarten *la infinita multiplicidad del mundo*, diagrama que se ordena sobre la base de una teología que ve en el creador la unidad fundamentada desde *“la conciencia de nuestra dependencia con el lenguaje”* (Bowie 1999) en su infinito proceso de traducción que nunca alcanza la comunicación total de un individuo a otro. Un dispositivo donde la música y la autopresencia del significado y el significante, como instancia de identidad, no constituye el ideal filosófico. La pretensión de poder privilegiarse la existencia de lo abstracto sobre lo

inmediato, conduce a Hamman a la idea de que la razón depende del lenguaje, aunque este no logre plasmarse nunca en su totalidad como una entidad independiente de la sensibilidad. Lo que coloca de algún modo a la ciencia en un paréntesis impreciso, en el que las abstracciones como la matemática por ejemplo, apelan al lenguaje adhiriendo a su aspecto inteligible un elemento sensorial inherente.

El modo de pensar ilustrado a los ojos de Kant refleja una concepción de la razón como aquello que nos proporciona *“una cierta unidad colectiva para el beneficio de las operaciones del intelecto y esta unidad es el sistema”* (Entel 1999). Por lo que pensar en estos términos implicaría la producción de un orden científico unitario por medio del establecimiento de principios que pueden ser entendidos como axiomas arbitrarios de los cuales se deduce el conocimiento. Bajo esta concepción *el intelecto pondría su impronta a la cosa como cualidad objetiva, aun antes que ésta entre en el yo* proporcionándonos un carácter intelectual de la percepción. Planteo que nos sitúa a luz de un razonamiento que alude al conflicto no resuelto entre el yo trascendental y el yo empírico conforme a la imposibilidad de encontrar el vínculo que

conecte la necesidad natural con los seres autónomos. Este problema se traducirá en la *crítica del juicio* de Kant mediante su intento por comprender la belleza natural y la belleza artística. La idea de que el arte posee un límite que nos impide pasar más allá, nos conduce en la *Crítica del juicio* a un último aspecto como es el concepto de lo sublime. La distinción decisiva entre lo sublime y la belleza "*Lo sublime tiene que ver con la naturaleza, no con el arte. Mientras la belleza natural tiene que ver con la forma del objeto, lo sublime tiene que ver con lo ilimitado, incluso con lo informe de la naturaleza*" (Bowie 1999). Lo sublime apunta específicamente a las limitaciones de la *representación sensorial*, problema que análogamente se produce en "*el reino del arte a propósito de la música*" (Bowie 1999).

He aquí la oposición de Kant a Hamann que propone la infinita revelación de lo divino en lo sensible, el hecho de que la representación se vea imposibilitada de adecuarse a lo suprasensible nos conduciría a una aporía en nuestro intento por representar algo que es más que lo sensorial. Por otro lado el fracaso de Kant se hace explícito al no poder establecer de manera convincente la dicotomía entre lo sensorial y lo inteligible conformando así el principal núcleo especulativo de las filosofías post-kantianas que intentan revocar aquellas falsas dicotomías (apariencia y cosa en sí, lo sensible y lo inteligible, la naturaleza y la libertad). La "música absoluta" cuyos orígenes pueden rastrearse hasta Nicolaus Listenius "*que en su tratado de música de (1537) utiliza el término opus operatum para indicar que la música en ya una obra en sí misma aún antes de ser interpretada*" (Tarragona 2003) despierta el interés de los románticos que ven como en la música que es de hecho un medio sensible *no puede comprenderse en término de representación*. La música aparece ligada así la noción de *autonomía estética* conviviendo con el desarrollo con otras nociones como las de *poesía pura* que dan lugar al surgimiento de teorías románticas del arte como lirismo o como inefabilidad: "*La música se une al verso para formar desde Wagner la poesía*" (Fatone 1994) cuestión a la que la tradición neokantiana por medio de figuras como las de E. Cassirer se opone, en

la medida en que le otorga mayor importancia a "*las formas del arte, como elementos esenciales de la objetivación artística*" (Calabrese 1995).

Si el pensamiento científico-racional desde Kant había sido una capacidad intrínseca del sujeto, los planteos neokantianos amplían el repertorio de las posibilidades mentales. Cassirer "*llego a la convicción de que estas construcciones racionales no surgían hasta más adelante en el curso de la historia humana, y siempre lo hacían en conmixción con otras formas de pensamiento de orientación menos racional. El estudio de la mente humana debe tomar en consideración una gama mucho más amplia de formas de pensar*" (Gardner 1997) por lo que la construcción de la realidad implica la puesta en juego de una amplia gama de concepciones mentales o formas simbólicas. Una idea que pone en jaque al empirismo al eliminar la presunción de una realidad independiente de las formas simbólicas bajo la concepción de que nuestra realidad es creada por las mismas y que el lenguaje, de hecho constituye, no refleja, la realidad (Gardner 1997). Cassirer intenta por tanto superar las categorías apriorísticas de Kant, proponiendo que cada forma simbólica respondía a una lógica diferente que responden a diferentes tipos y niveles de simbolización.

Si el hombre vive en un universo simbólico, presuponiendo que existen diferentes universos simbólicos (arte, religión, lengua, mito, ciencia), estos constituirían verdaderos instrumentos (sistemas simbólicos) de conocimiento y construcción de la realidad, es decir modos de conocer, lo que implicaría reconocer el aspecto activo del conocimiento como estructuras estructurantes.

El símbolo romántico: opus operatum – estructuras estructuradas

El núcleo central del romanticismo ha sido la búsqueda de una síntesis que permita superar las contradicciones, la reconciliación con la realidad, la identidad de sujeto y objeto, es decir la vuelta al paraíso. El retorno a un

"mundo de leyenda". implicaba necesariamente abolir los medios realistas en pro de una conciencia apagada donde se imponen los sueños a través de una nueva teoría del arte. Novalis dice:

"Narraciones sin conexión alguna con las asociaciones, como los sueños; poemas simplemente melódicos, llenos de palabras que suenen bellamente, pero sin significado ni conexión: solo unos cuantos versos comprensibles, como máximo; todo debe ser fragmentos de cosas absolutamente diferentes."
(Fischer 1999)

La estética romántica ha utilizado el término símbolo para referirse a esa unidad inseparable de expresión y contenido conocida como obra de arte. La importancia que se le otorga a *"la idea de coherencia interna del organismo artístico: la obra se significa a sí misma, significa su armonía interna y orgánica, y por eso resulta intraducible, indecible, intransitiva"* (Eco 1998). El carácter orgánico de la obra producto de la alianza entre expresión y contenido, donde el contenido es la obra misma en su posibilidad de provocar infinitas interpretaciones, nos conduce directamente a profundizar cada vez más en la naturaleza de la obra (Kant). Schelling denomina directamente símbolo a la obra de arte *"en el sentido de hipotiposis, presentación, analogía, en virtud del cual es simbólica la imagen cuyo objeto no solo significa la idea, sino que es la idea misma, de manera que el símbolo es la esencia misma del arte"* (Eco 1998). Si en el esquema de pensar iluminista lo general nos permite llegar a lo particular (símbolos científicos) y en la alegoría lo particular conduce a lo general, en el símbolo estético hay una presencia simultánea de ambos procedimientos.

Schelling considerado como un elemento de transición entre Fichte y Hegel se constituye en un franco tirador de la estructura arquitectónica de la razón ilustrada. Si bien en primera instancia adopta la perspectiva trascendental de Fichte, se distancia inmediatamente visualizar que *"pese a sus ventajas como filosofía de la libertad*

difícilmente puede excluir la exigencia de un sistema de la necesidad" (Schelling 1985). El *"Yo absoluto"* no se compaginaba con la exaltación romántica de la naturaleza debido a que la reducía al campo de acción del Yo. La filosofía de la naturaleza de Schelling al tanto de los avances científicos, se aparta de los mismos para construir una física especulativa donde la naturaleza se postula como un organismo que emerge mediante un proceso gradual en el que se enfrentan fuerzas contrapuestas, la conciencia humana. La unidad de sujeto objeto y edificada desde el objeto.

La alternativa inmediata sugerida por Schelling, refiere a que esta unidad puede también ser construida en dirección opuesta desde la perspectiva trascendental. El Sistema del Idealismo Trascendental presenta cómo se generan desde el sujeto el mundo natural y el mundo de la libertad, y cómo ambos se unen en la obra de arte. Sin embargo dicho planteo no clausura el problema, era necesario el movimiento para llegar al Sistema de la Identidad: El absoluto no es objeto ni sujeto sino la identidad e indiferencia entre ambos, que subyace tanto al mundo natural -bajo el predominio cuantitativo de lo objetivo- como al mundo humano -bajo el predominio de lo subjetivo- (Schelling 1985). El saber se sitúa en esta indiferencia absoluta por medio de una "intuición intelectual" determinada desde la abstracción del que intuye. Rompiendo los lazos que lo ataban al sujeto trascendental fichteano.

La estética romántica explicita la relación del trinomio entre lo simple, lo estético

¹ Es importante recordar que Goethe elabora una distinción entre el símbolo y la alegoría "lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este designa indirectamente, aquél directamente" poniendo de relieve el carácter transitivo de la alegoría frente a la intransitividad del símbolo, la arbitrariedad y convencionalidad de la alegoría frente a la inmediatez y motivación del símbolo. La alegoría utiliza lo particular como ejemplo de lo general mientras que el símbolo aprehende lo general en lo particular "el símbolo transforma la experiencia en idea y la idea en imagen, para que la idea obtenida en la imagen permanezca infinitamente activa e inalcanzable, para que, aunque se exprese en todas las lenguas, permanezca inexpressable. La alegoría transforma la experiencia en un concepto, el concepto en una imagen, pero de manera tal que en la imagen el concepto este siempre definido, contenido, y siempre expresable" (cf. Eco 1998)

y lo inexpresable (infinitamente interpretable), cuestión que urde su propósito en el lenguaje como en Schelling, que quizás inducido por Hamann (recordemos la idea de que la razón depende del lenguaje) afirma que "muy pocos reflexionan sobre el hecho de que incluso el lenguaje con el que se expresan es la más completa obra de arte. La razón inmediata de esto es que el lenguaje es *"la expresión directa de algo (conocimiento, pensamiento, sentimiento, voluntad, etc) en algo real y, como tal, una obra de arte: el lenguaje tiene que manifestarse como fenómeno sensible, pero a la vez tiene que ser inteligible"* (Bowie 1999). Su ideal gira en torno al intento de elaborar una lectura tautegórica que se opone a la lectura alegórica¹ donde lo simbólico es coextensivo a lo estético, como un intento de asir la lógica de lo que tradición neokantiana llamará luego "formas simbólicas" o "formas del arte" que mantiene una íntima relación con su Sistema de la Identidad por el hecho de que toda diferenciación es solo relativa en el interior de una identidad absoluta. Cuestión que se relaciona con los planteos de Saussure a la hora de considerar al lenguaje como "sistema de diferencias sin términos positivos", es decir, si la lectura propiamente tautegórica que *"no refiere al mito a otra cosa que a sí mismo, el análisis estructural apunta a desprender la estructura inmanente de cada producción simbólica"* (Bourdieu, 2000).

A diferencia de la tradición neokantiana que hacía hincapié en el *modus operandi* sobre la actividad productora de la conciencia, el planteo de la tradición estructuralista, cuya raigambre teórica puede rastrearse en Schelling, pondera el *opus operatum*, las estructuras estructuradas (Bourdieu, 2000). Algo que se explicita en Saussure, en referencia a la representación que hace de la lengua como sistema estructurado. Ahora bien el arte como sistema simbólico puede ser considerado como un instrumento de conocimiento y de construcción de la realidad (formas simbólicas) pero que no podría ejercer un poder estructurante (como instrumentos de comunicación) sino porque están estructurados" (objetos simbólicos).

De este modo podríamos decir que la especulación estética, ha sufrido desde sus

inicios múltiples desplazamientos teóricos que subyacen al proyecto ilustrado de una autonomía, consecuencia de un objeto (arte) transformado en el romanticismo en "objeto simbólico" y redefinido en el siglo XX desde la noción de "formas simbólicas" para constituir en su interrelación algunos de los fundamentos esenciales de una teoría disposicional del gusto.

Bibliografía:

- BOURDIEU, P.: 2000, *Sobre el poder simbólico. De Intelectuales, política y poder*. Eudeba, Buenos Aires.
- BOWIE, A.: 1999, *Estética y Subjetividad*. Visor, Madrid.
- CALABRESE, O.: 1995, *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona.
- ECO, U.: 1998, *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona.
- ENTEL, A. et al.: 1999, *La escuela de Frankfurt. Arte, razón y libertad*. Eudeba, Buenos Aires.
- FATONE, V.: 1994, *Filosofía y poesía*. Biblos, Buenos Aires.
- FISCHER, E.: 1999, *La necesidad del arte*. Altayana, Barcelona.
- GARDNER, H.: 1997, *Arte, mente y cerebro*. Paidós, Buenos Aires.
- SCHELLING, F.W.J.: 1985, *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Orbis, Buenos Aires.
- TARRAGONA, H.: 2003, *Problemas introductorios de estética*. Sec. de Ext. Univ. UNCa, Catamarca.

VIRGILIO, FUNDADOR DE UNA ESTÉTICA QUE PERDURA

Ariel Arturo Herrera Alfaro

Maria Matilde Soria

I. La vigencia de los clásicos en la cultura occidental ha sido y es hasta el presente, notoriamente reconocida. Entre ellos, Virgilio es, sin ninguna duda, el más grande poeta de la humanidad, lo que llevó a T. Haecker (1946) a considerarlo "*Padre de Occidente*", mientras que para otros ha sido "*uno de los maestros del pensamiento universal*" (Guillemin /1968:9).

Las noticias conocidas acerca de su popularidad datan desde época temprana: se dice que fue muy admirado y leído, y que a poco de su muerte, sus libros ya eran texto de lectura en las escuelas, al punto que en los graffiti de Pompeya, se encontraron inscripciones con versos de la Eneida, que algún estudiante debió de haberlos dejado registrados en su camino.

Tampoco es casual que Tácito lo haya consignado en su *Diálogo de los Oradores* para recordar un episodio relacionado con su fama, ni el relato de su biógrafo Donato, según el cual se tuvo que ocultar en una casa vecina para escapar de sus admiradores, o el de que sus *Bucólicas* eran recitadas con frecuencia por los cantantes en escena.

Durante la Edad Media fue tenido como un vate. Comentarios alegóricos y proféticos renovarían las interpretaciones virgilianas; consultas al azar de sus versos de mago, son tenidas como oráculos hasta convertirse en un rito o un juego con las "*sortes virgilianae*".

Por otra parte, Dante le realiza un homenaje en la primera parte de la *Divina Comedia*, al convertirlo en su guía a través del Infierno y del Purgatorio, hasta llegar a las puertas del Paraíso. Mas la devoción de Petrarca por el estilo virgiliano, fue tal, que lo convirtió en un referente constante para el humanismo, hasta nuestro tiempo.

No vamos a entrar en detalles acerca de las huellas del Mantuano a través de las escuelas y movimientos literarios que se han sucedido a lo largo de los siglos. Pero sí vamos a afirmar que en todas y cada una de ellas ha estado presente por muchos o algunos de sus rasgos.

El planteo que cabe en este punto, es examinar cuál o cuáles son esos rasgos por los que su permanencia ha sido una constante, y nos aventuramos a sostener que en primer lugar, Virgilio es una permanencia porque es un clásico, por muchas razones que vamos a analizar.

II. ¿Qué es un clásico? Un clásico es algo que perdura en el tiempo, porque se produce en un momento determinado de la cultura de un pueblo. Así el clasicismo por excelencia se dio en Roma, en el período augusteo, conocido como el Siglo de Oro, cuando la escritura había llegado a la cumbre por su madurez y perfección.

Se considera un clásico:

- a quien consigue el equilibrio estable de los elementos que coexisten;
- a quien le otorga a su quehacer literario el sentido cabal de su oficio;
- a quien alcanza madurez en la lengua, por la pureza en la expresión y la serenidad en el pensamiento.
- Finalmente es un clásico quien posee cualidades de claridad, orden y equilibrio. Una imperturbable *serenitas*.

Hechas estas consideraciones, puntualizaremos algunos rasgos de Virgilio. Primeramente, logra con maestría sin par, fusionar las tendencias literarias que coexistían en ese momento: la tradicionalista, representada por Lucrecio, y el alejandrismo, cultivado por el círculo de los *poetae-noui*, a cuya cabeza encontramos a Catulo. Así su poesía sintetiza el "justo medio" como decía Horacio, con el uso del hexámetro

¹ En su libro titulado de esa manera: *Virgilio, Padre de Occidente*.

tradicional en toda su obra, cultivado por sus antecesores Enio, Pacuvio, Lucrecio y la inserción de algunas formas trabajadas por los alejandrinos: el epyllion², el epigrama³ a través del canto amebico de los pastores, el refrán⁴ o estribillo, para imprimir movimiento a su verso. Ha sabido también fusionar con admirable arte los elementos de las escuelas pastorales en boga hasta ese momento: la de la Magna Grecia, o siciliana, con Dafnis como héroe protector, las invocaciones a las Musas Sicilianas, *Sicelides Musae*, (IV, 1) o a la ninfa *Arethusa* en la Bucólica X, y recrear una Arcadia con nuevos elementos, y la de la Grecia Continental, donde se erigía el Liceo y merodeaba el dios Pan con su caramillo, seguido de una corte de ninfas. Y señalaremos una tercera fusión: la de los elementos de estas escuelas con los netamente romanos. Así podemos destacar que son romanos los pastores, sus asuntos, muchos de los paisajes que describe, entre los que se destaca con nitidez su Mantua, con el río Mincio que mansamente ondea por entre las suaves colinas que apenas se perfilan⁵.

De esta manera, con tacto y delicadeza, inaugura una nueva poesía en la que asienta sus dos pilares: el amor al terruño, y el compromiso con lo social. A esto se agrega una actitud de recogimiento frente a la naturaleza familiar, a la que considera como un templo⁶, a los horizontes suaves, y un sentimiento del paisaje incorporado al trabajo de la tierra y a la frugalidad de la vida campesina⁷, sobre todo en las Bucólicas y en las Geórgicas.

En la Eneida, emprende nuevos rumbos: en el poema épico – mitológico

nacional, cantará a los héroes, se instalará en el pasado, y desde allí proyectará la gloria de Roma, a lo largo de los doce libros que componen la obra. Aquí ha llegado a la cumbre de su quehacer poético. Inspirado en los poemas homéricos, hace una *contaminatio* de ellos, pero supera a su modelo. Su Eneida es la epopeya del Destino: el destino del héroe, el de los guerreros, el de su descendencia, el Destino de Roma. El *Fatum* le ha marcado una misión, y debe llevarla a cabo: fundar un nuevo linaje, establecer una nueva ciudad, después de andar muchos años errante por los mares:

"¡Tan ardua empresa era fundar el linaje romano!" (I, v. 33)⁸

III. Virgilio es un laborioso incansable de su escritura. Crecido en Mantua, a la que tiene que dejar para recibir su primera educación en Cremona, más tarde en Milán con los mejores maestros de retórica, y por último en Nápoles sus estudios de filosofía, conserva en su espíritu una profunda religiosidad que se manifiesta como una reacción del hombre frente al misterio de la naturaleza. Esta religiosidad se explica porque su alma ha sido conformada en el ámbito provincial campesino en donde actúan sobre todo las fuerzas naturales, los hechos exteriores.

También mantiene viva la memoria de su infancia. En Mantua aprendió a querer a los animales y a las plantas, y su alma se ha impregnado con los olores y los rumores del campo, desarrollando un especial don auditivo. Los recuerdos se plasman a través de las descripciones paisajísticas, donde se entremezclan las imágenes sensoriales de todo tipo: visuales, cromáticas, olfativas, auditivas. Sumados a este talento su experiencia filosófica y sus conocimientos de Retórica, trabaja sus hexámetros con el cuidado de un artesano⁹. Se dice que dictaba sus versos paseando lentamente por los jardines; después, "los retocaba durante el

² Vid. Geórgicas II, vv. 458 y ss. ; III, vv. 258-263; IV, vv. 317 y ss.

³ Cfr. Buc. I, III, V, VII, VIII, y IX.

⁴ Buc. VIII, vv. 21, etc.

⁵ Cfr. Buc. I, vv. 19-21, 82-83; VII, vv. 12-13; IX, vv. 7-10. Geór. III, vv. 12-15.

⁶ Este es uno de los motivos por los que puede considerárselo un precursor del Romanticismo.

⁷ Vid. Buc. I, vv. 38-39, 46-58; V, vv. 20-28, 56-66; VIII, vv. 2-5; X, 9-30. Geór. I, vv. 145-159; II, vv. 173-176, 458 y ss.; III 95-101; IV, vv. 50-66, 219-227, etc.

⁸ "Tantae molis erat Romanam condere gentem!"

⁹ "In tenui labor" (Geór. IV, 6), es decir, cada línea tenue ha sido labrada

resto del día, retomándolos, suprimiendo algunos, de tal suerte que al atardecer no quedaba más que un pequeño número. Decía, bromeando, que hacía como las osas, que traen al mundo sus ositos informes y enseguida deben, lamiéndolos, darles forma para que estén acabados" (Grimal: Virgilio o el segundo nacimiento de Roma / 1987:102). Y crea de este modo en la poesía un espacio espiritual con resonancias cargadas de un hondo lirismo.

De ese trabajo pausado y afanoso, van a nacer versos que se volvieron inmortales. ¿Qué estudiante, o qué poeta no ha recitado versos como aquellos de las Geórgicas, cuando alabando la vida del campo, decía:

"O fortunatos nimium, sua si bona norint,

agricolas!" (II, 458-459)¹⁰
y más adelante:

"Felix qui potuit rerum cognoscere causas" (Id., 490)¹¹

o expresiones como: *"fugit irreparabile tempus"* (III, 284)¹², o *"labor omnia vicit improbus"* (I, 145-146)¹³, o *"Sunt lacrumae rerum et mentem mortalia tangunt"* (En. I, 462)¹⁴, y tantas otras cuya mención sería imposible abarcar, y que interactúan como relaciones dialógicas en las obras de todos los tiempos?

Comenzaremos por referirnos a las relaciones transtextuales, y entre ellas tomaremos la paratextualidad.

Bajo el concepto de paratexto entran, entre otros¹⁵, los títulos, prólogos, epígrafes. En el caso particular de los títulos,

observamos que recogen un verso de la obra de Virgilio y que ha servido al autor no sólo como fuente de inspiración para la obra que lo lleva como paratexto, sino también como expresión insuperable en cuanto a que ha sido escrita. Una cita de autores de distintas latitudes sirva de ejemplo.

Uno de ellos es el conocido traductor Angel Crespo quien titula un poema en prosa *Usque adeone mori miserum est?* Se trata del verso 646 del libro XII de la Eneida; la composición de Crespo es la "respuesta" personal a esta pregunta.

El otro autor es Jorge Luis Borges, quien en el libro *Luna de Enfrente* titula un poema con parte del verso 3 de la Bucólica I: *Dulcia linquimus arua*.

El catamarqueño Luis Franco, en su libro *Los Trabajos y Los Días* (1929) titula uno de los poemas con una expresión del verso 390 del libro II de las Geórgicas: *Largo pubescit uinea fetu*. El poema se refiere, en correspondencia con la fuente que lo inspira, a la maduración de la viña.

También en Franco observamos este procedimiento paratextual en cuanto a los epígrafes. En el mismo libro citado el poema *Arada* lleva como epígrafe el verso 46 del libro I de las Geórgicas: *et sulco attritus splendescere uomer*. Se refiere en el poema al retorno de la estación del trabajo de la tierra a través de la imagen de la reja del arado: *Y a la reja herrumbrada de meses sin empleo / le vuelve poco a poco su inmaculado aseo*. En *La Flauta de Caña* (1920), poco más de un verso de Virgilio (Bucólica II, 36-37) sirve de epígrafe a todo el libro, pero en español: *Tengo una flauta hermosa / de siete canutillos desiguales* con los que el poeta manifiesta su intención de cantar la vida eglógica de su aldea.

Son conocidos los Prólogos a sus propios libros en los que Borges condensa ideas estéticas; las citas precisas de versos de Virgilio no faltan para ejemplificar tales ideas: *Sunt lacrumae rerum et mentem mortalia tangunt* (ut supra), Prólogo a *La Rosa Profunda* (1975), también en la dedicatoria a Leopoldo Lugones del libro *El Hacedor* (1960): *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (En. VI, 268).

Otro modo de transtextualidad son las

¹⁰ ¡Oh, demasiado afortunados los agricultores si conocieran sus bondades!

¹¹ Feliz quien pudo conocer el origen de las cosas.

¹² Huye irreparable el tiempo.

¹³ El esfuerzo perseverante venció todas las cosas.

¹⁴ Son las lágrimas de las cosas y golpean el alma de los mortales. (Las traducciones son propias)

¹⁵ Subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, a pie de página, finales, ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno variable al texto y a veces un comentario.

cit. En Bomarzo (Manuel Mujica Láinez. / 1968) las citas textuales se multiplican especialmente en boca de uno de sus personajes, el preceptor Messer Pandolfo, un apasionado de Virgilio, capaz de "escribir en hexámetros latinos" (p.264), "que puntualiza por doquier la influencia de Virgilio" (p. 298). Afloran también las *Sortes Virgilianae*, (p.164), en un momento en que el narrador protagonista penetra en la habitación del maestro, y encuentra un ejemplar de la Eneida. Borges en el cuento *Las hojas del ciprés* (*Los Conjurados* /1996: 67), cita completo el hexámetro 25 de la *Egloga I*: "*quantum lenta solent inter uiburna cupressi.*", cuando el protagonista hace una asociación con el ciprés que será el árbol de su muerte.

Un tópico con características virgilianas que ha perdurado lo constituye el *locus amoenus* o de los lugares agradables, cuyos elementos son principalmente la frescura bajo la sombra de los árboles, corrientes de agua cristalina, trinar de pájaros, etc. El poeta genovés Eugenio Montale, en un poema desde cuyo título, *Egloga*, ya nos remite a la tradición virgiliana, recurre a este tópico, presentado como un pasado nostálgico: *Perdersi nel bigio ondosso / dei miei ulivi era buono / nel tempo andato - locuaci / di riottanti uccelli / e di cantanti rivi. / Come affondava il talone / nel suolo screpulato, / tra la lamelle d'argento / dell'isili foglie. Sconnessi / nascevano in mente i pensieri / nell'aria di troppa quiete. // Ora è finito il cerulo merezzo. /.../*¹⁶

Este paisaje ameno aparece también en Luis Franco en el libro *La Flauta de Caña*, pero además aquí hay un pastor quien, como en las *Bucólicas* de Virgilio es poeta y expresa ingenuamente su amor;¹⁷ *Sobre la yerba: Es dulce como tórtola en el nido / la noche sobre el mundo. // Yo me quedé supino aquí en la viña / mirando las estrellas.*

¹⁶ Era bueno en el tiempo ido / perderse en el gris ondeante / de mis olivos, locuaces / de alborotados pájaros / y cantarinos arroyos. / Cómo se hundía el talón / en el agrietado suelo, / entre las láminas de plata / de las hojas sutiles. Inconexos / nacían en la mente los pensamientos / en el aire demasiado calmo. // Ahora se acabó el cerúleo tornasol. /.../ Traducción de Horacio Armani. Ossi di Seppia.

Hace mucho, / cansado de mis líricas andanzas, / dejé en sosiego al fin mis pies cabrunos, / mientras mascaba un vastagUILlo verde / que es delicia del gusto. / Y me quedé contando las estrellas / como cuando era niño. Ahora escucho / el divino silencio de las danzas / que les preside el curso. / (A veces creo oír, cual de colmena, / un armonioso zumbo...) / / Y en secreta concordia, extrañamente, / siento vivir mi corazón profundo. // Huele a yerba mojada. En la compuerta / el agua imita el cuchichear de un huso. (¿Que se estuviera hilando / mis sueños?). El susurro / del airecillo cuenta en los follajes / una amorosa intimidad de arrullo. // Y es más dulce que tórtola en el nido / la noche sobre el mundo."¹⁸

Otro de los tópicos en la creación virgiliana es el de los *impossibilia* o *adýnata*, donde se enumeran uniones imposibles: el cordero no le teme al lobo, ni las manadas a los grandes leones (*Bucólica IV*, 22 y ss.), o los grifos se aparearán con las yeguas y las tímidas corzas beberán juntas con los perros (*Bucólica VIII*, 27-28)¹⁹. Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina* /1975: 144-145) apunta que la enumeración de imposibles es de antiguo origen, dado que el motivo parece encontrarse ya en Arquíloco. Pero mientras el marco de los antiguos *adynaton* servía para lamentar y censurar las costumbres de la época, de la enumeración de los *impossibilia* virgilianos surge el tópico del "mundo al revés". Así señalamos en una copla de Franco: "*¡Ah! pleito que hubieron / de puro cariño / la cabra barbona / y el chivo lampiño*" (*Guitarra, Vidalita del no y el sí* /1971: 37)²⁰. Y en *Historias de Cronopios y Famas* (Cortázar /1979), leemos:

¹⁷ Cfr. *Bucólica II*, 1-5, 7-13.

¹⁸ También el poema *Egloga Serrana* cuenta con estos elementos en conjunto.

¹⁹ Más adelante, en la misma *Bucólica*, vv. 52-56, 58-60.

²⁰ O en esta otra: "*No me diga Usted, patrón, / que no traigo algo de nuevo: / parió una mula soltera / y una monja puso un huevo*" (Op.cit., *El zapateo del diablo*: 35)

"Un cronopio va a abrir la puerta de calle, y al meter la mano en el bolsillo para sacar la llave lo que saca es una caja de fósforos, entonces este cronopio se aflige mucho y empieza a pensar que si en vez de la llave encuentra los fósforos sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que la billetera esté llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar, [...]" (de La foto salió movida:134)

IV. Para concluir, recordaremos que para Benedetto Croce, uno de los más grandes críticos italianos, Virgilio representa la poesía de todos los tiempos. Por su parte, nuestro más acabado poeta, Jorge Luis Borges, al referirse al Mantuano en una entrevista, relacionada con el bimilenario de su muerte decía: "es el más moderno, el más contemporáneo de los clásicos".

Bibliografía:

BAUZÁ, H.: 1982. *Sentido y vigencia de la poesía virgiliana*. (En *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, Bauzá [Compilador]). Ed. Parthenope, Bs. As.

CURTIUS, E.R.: 1975. *Literatura europea y Edad Media latina* (Tomo I). F.C.E., México.

GENETTE, G.: 1989. *Palimpsestos*. Ed. Taurus, Madrid.

GRIMAL, P.: 1987. *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*. EUDEBA, Bs. As.

GUILLEMIN, A.M.: 1968. *Virgilio, poeta, artista y pensador*. Paidós, Bs. As.

HAECKER, T.: 1979. *Virgilio, padre de Occidente*. Gheri, Bs. As.

LA PENNA, A.: 1970. *Virgilio* (Colección Los hombres de la Historia). CEAL, Bs., As.

TÁCITO: 1949. *Dialogus de oratoribus* (Texto bilingüe Latín - Italiano). Sansoni Editore, Firenze.

Corpus Poético:

BORGES, J. L.: 1989. *Obras Completas* (3 tomos). Emecé, Bs. As.

———: 1996. *Los conjurados*. Emecé, Bs. As.

CORTÁZAR, J.: 1979. *Historias de Cronopios y famas*. Ed. Minotauro, Bs. As.

CRESPO, A.: 1987. *En medio del camino*. Plaza & Janes Ed., Barcelona.

FRANCO, L.: 1920. *La Flauta de caña*. Ediciones Selectas "América", Buenos Aires.

———: 1929. *Los trabajos y los días*. BABEL, Buenos Aires.

———: 1971. *Guitarra*. Ed. La verde rama, Bs. As.

MONTALE, E.: 1978. *Huesos de Jibia. Las ocasiones* (Edición Bilingüe. Trad. de Horacio Armani). Ed. Librería Fausto, Bs. As.

MUJICA LÁINEZ, M.: 1968. *Bomarzo*. Ed. Sudamericana, Bs. As.

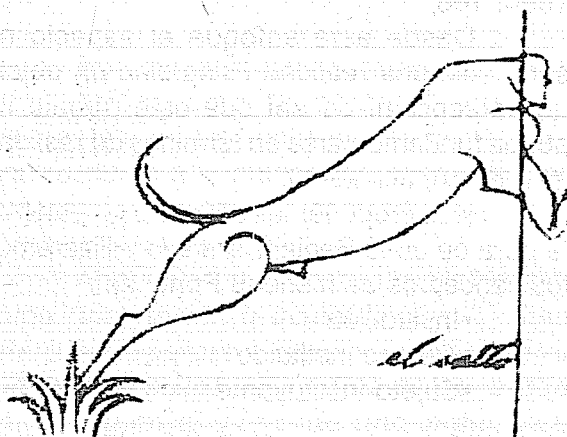
VIRGILIO: 1869. *Obras Completas* (Texto bilingüe Latín- Español). Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid.

JOSÉ BEDIA : DIBUJANTE DE ESPACIOS TRANSITORIOS

Carolina Romano - Griselda Osorio

"El sentido es aquello que emite las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y ese es todo su sentido. La escritura es una búsqueda del sentido que ella misma expelle. Al final de la búsqueda el sentido se disipa y nos revela una realidad propiamente insensata. ¿Qué queda?. Queda el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido, disipación del sentido"

OCTAVIO PAZ



Bedia, José. *El salto*, 1991, Guache y crayon / cartulina

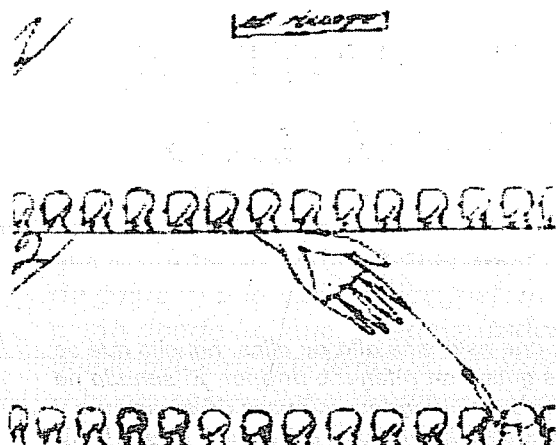
Espacio y tiempo como experiencia irreductible

Dimensiones que se refieren, que incorporan las experiencias individuales y colectivas de la humanidad: el espacio y el tiempo. Un hombre puede hablar de sí y de otros hombres en relación a un lugar de existencia, a un espacio vital, y este espacio es previo a cualquier reflexión, es en palabras de Merleau Ponty "una presencia inalienable", porque son percepciones, que como tales no son sólo individuales, sino intersecciones de otras experiencias que construyen nuestra histórica noción de mundo.

La contextualidad de esta noción hace que este conocimiento perspectivo del espacio vaya cambiando de lugar, nunca puede ser un conocimiento acabado, sujeto y espacio se van revelando en los cambios de esas miradas perspectivas.

La ciencia positiva corre con la desventaja de que la percepción de estos fenómenos es como dijimos anterior a cualquier reflexión y por lo tanto el cambio de la naturaleza del modelo es ulterior a la indagación científica sobre el mismo, "... la imagen del espacio-tiempo, establecida por Newton y tan cercana a nuestra experiencia cotidiana, ha sido remodelada y modificada una y otra vez para adaptarla a las nuevas teorías de la física.... el hombre es un animal social, y los hombres de ciencia no son la excepción. El desarrollo de las teorías científicas tienen lugar dentro del contexto de un orden social y cultural, que tiene componentes éticos, religiosos, económicos y políticos. El fundamento conceptual de un modelo científico del espacio, del tiempo y del universo resulta influido necesariamente por una idea preconcebida acerca de cuál es el lugar del hombre en el cosmos" (Davies. 1982:37)

¹ Davies, P.C. El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo. Edit. Breviarios del fondo de Cultura Económica. México 1982



Bedía, José. *El ruego*, 1991, Guache y crayon / cartulina

El problema de la representación del espacio en el arte

Tampoco los hombres del arte son la excepción, estos modelos científicos indudablemente han construido también modelos de representación del espacio en el arte, y ellos han impregnado las formas en que los dibujantes, pintores y escultores miran y arman sus mundos bi y tridimensionales.

Este carácter de las representaciones es puesto en crisis junto con las posiciones de la estética tradicional, sistemática y especulativa a principios de este siglo, a partir de la impronta de las nuevas ciencias del lenguaje, lo que determina un *"rechazo de los sistemas estéticos y un vuelco a los objetos mismos, ya sean estos la experiencia estética o las obras de arte"*² (Fiz.1987:35). Esto remite a recomponer y abrir la relación entre las cosas, la naturaleza, los gestos el estado de ánimo, en definitiva los fenómenos que atraviesan el acto creativo, que atraviesan al creador, que lo ponen en contacto con su propia intimidad.

Los sistemas han puesto un hiato entre sujeto y objeto, el sujeto les impone sus preocupaciones y sus miradas. Así la obra devino una construcción inmanente donde se manifiesta un absoluto. La obra pensada dentro de un sistema se convierte en el lugar donde se manifiesta una verdad supra-histórica. De este modo se supone idéntica la relación forma contenido, con lo cual el espacio representativo sólo puede entenderse

como un lugar de reconciliación, armonía, totalización e identidad invariable, ya realizada.

Ante estos modelos de análisis la fenomenología opone la "fundación" en el acto de recuperación de los sentidos que se proyectan por el sujeto a partir de la comprensión de un mundo "ya dado", sobre el cual se pueden estructurar reflexiones pensadas valorativamente como rescate en oposición a la explicación. Como potula Schilardi *"...la interpretación de los "hechos" desde su descripción y análisis ideal, que consideran al comportamiento como un conjunto orientado, retoma el sentido común e introduce los predicados de valor y un lenguaje antropomórfico"*³ (Schilardi 1994: 166)

Desde este enfoque el espacio no sería sólo una realidad física sino un objeto de percepción, de ahí que este trabajo no pueda fundamentarse en términos de realidad sino de conocimiento.

Nos proponemos así describir parte de la obra de José Bedía. Para ello utilizaremos los conceptos de Merleau Ponty de :

- Institución
- Tiempo instituido
- Sujeto instituyente

y de Bachelard:

•La "dialéctica de lo de dentro y lo de fuera".

Percepción estética, historia y cultura

Primeramente haremos una breve descripción de lo que entendemos por percepción estética a partir de lo postulado por Mikel Dufrenne. Nos detendremos en este punto ya que nos parece necesario explicitar algunos aspectos referidos a lo que entendemos por *interpretación de los hechos*.

Asumimos como punto de partida que *"entre la cosa y el que la percibe hay un entente previo anterior a todo logos"*⁴

³ Schilardi, Ma. Del Carmen: Objeto de ciencia y objeto fenoménico, análisis real y análisis ideal, la variación eidética y la inducción. 1994 UBA.

⁴ Dufrenne, Mikel: El objeto estético. en Fenomenología de la experiencia estética. Fernando Torres Editor.

² Marchan Fiz, Simon: La estética en la cultura moderna. Edit. Akal 1988

(Dufrenne 1979: 20).

La percepción estética se basa desde este enfoque en una descripción que apunta a una interpretación que será definida como correlato de una significación inmanente al fenómeno y, que a la vez adviene con él.

En esta experiencia subsiste además una significación antropológica, ya que la interpretación sólo puede develarse desde su aspecto humano. La conciencia sólo puede ser conciencia de sí mismo. Los objetos, ya dados, pueden fundamentarse y conocerse a partir de esta conciencia, de una mirada que por un lado completará el objeto, que lo develará de un modo nuevo pero que a su vez se someterá a él. *"El objeto es objeto para la percepción, y la percepción... percepción de ese objeto"*⁵ (Dufrenne 1979: 24).

Por último Dufrenne caracteriza esta descripción como "una tarea", que se fundamenta en lo empírico y en la historia. Con respecto a lo anterior se podría objetar que caeríamos en una contradicción si se busca un análisis eidético.

Ahora bien, si concebimos a la historia como *"inscripción y acumulación ... como intercambio perpetuo que se mantiene entre todas las palabras y todos los actos válidos, y en el que cada uno impugna y confirma al otro, y recrea a todos los demás"*⁶ (Merleau Ponty. 1963:87), la contradicción queda suprimida. A partir de una "historicidad acumulativa" se suprime la fragmentación que nos lleva a concebir cada época como algo escindido, ajena al sujeto contemporáneo, que tendría que "suspender" su propio espacio histórico para acceder al pasado. Por el contrario la experiencia estética se constituirá promovida por un sujeto empírico, como por un sujeto consciente que contiene en sí mismo el germen de la historia, *"una historia que se concibe a sí misma como el proceso de constitución del sujeto"*⁷ (Roig. 1981:79).

⁵ Dufrenne, Mikel: Op. Cit

⁶ Merleau Ponty, Maurice: El lenguaje indirecto y las voces del silencio. En signos Edit. Seix Barral. Barcelona 1963

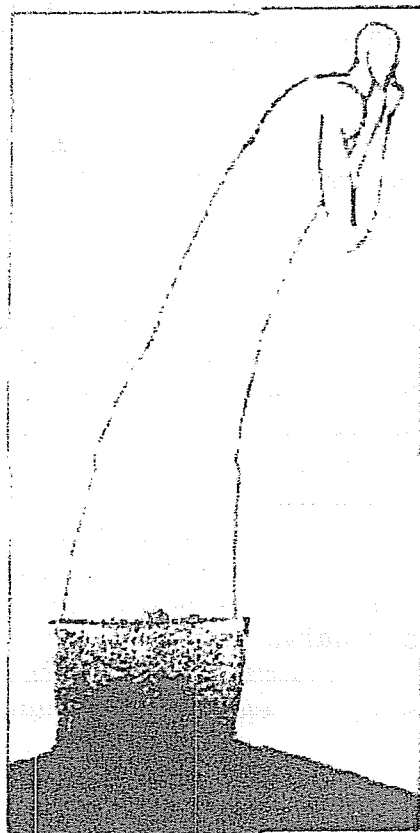
⁷ Roig, Arturo. Teoría y Crítica del pensamiento latinoamericano. Edit. Fondo Cul. Eco. México 1981

Con esto no pretendemos realizar el presente trabajo desde un enfoque historicista, sino por el contrario, tratar de abordar las producciones de Bedia buscando reconstituir la mirada acerca de su obra. Descartamos también un análisis formalista de los textos visuales. La apreciación de estos trabajos requiere de un camino marginal que, olvidando provisoriamente una direccionalidad construida a priori, nos permita extendernos y recorrer caminos laterales.

En este sentido hablamos de un discurso de *empuje paradigmático*, que extiende sentidos, que suspende una direccionalidad determinada.

Pensamos en el arte como un misterio del que, al decir de Borges *nadie sabe del todo lo que ha sido dado a escribir*. Nuestras preguntas entonces no pueden esperar una localidad, un sitio, sino por el contrario, entrever una posición ...

Buscar el sentido en la línea inscripta, en los trazos que se revelan sobre sí mismo y que son imposibles de reducir.



Bedia, José. *Discreción, discreción*, 1987, instalación.

Bedia: dibujante de espacios transitorios

José Bedia realiza sus dibujos en Cuba, se inscribe en la generación de los 80', en un contexto de apertura cultural, donde diferentes poéticas conforman una expresión diversa, en la que emergen diferentes realidades étnicas y sus respectivos horizontes de comprensión.

La obra de Bedia se inscribe de este modo dentro del "estilo" cubano, estilo en el sentido de única forma posible de lo cultural, como recuperación y anticipación, que recoge los sedimentos de expresiones ya adquiridas, instituidas y paradójicamente se inscribe a partir de un "uso creador del lenguaje", que puede citar al pasado con la condición de deconstruirlo.

Podríamos decir entonces que, las obras de Bedia "instituyen", en el sentido que le ha dado al término Merleau Ponty, es decir *"dotan -a la experiencia- de dimensiones duraderas, con relación a las cuales toda una serie de otras experiencias tendrán sentido y formarán una serie pensable o una historia ... depositan en mí un sentido, no a título de supervivencia y de residuo, sino como llamada a una continuidad, como exigencia de un porvenir"*⁸ (Merleau Ponty 1998:135).

La obra se instaura así dentro de un doble movimiento: inscribe y es inscripta. Por un lado los dibujos de Bedia "toman consciencia", se realizan a partir de cuestionar un lugar de existencia ya instituido, que nos antecede y que puede ser transformado en el devenir de una praxis que nos resignifica. Por otro, al nombrar lo que no había sido nombrado de ese modo, queda inscripto en un acontecer que tendrá necesariamente que deconstruir lo dicho.

Los trazos rudimentarios del creador recuperan el esquematismo siux, símbolos afro-cubanos, volutas hispanas, uniéndolos en una tentativa única *"... sus dibujos condensan una profunda percepción sobre el hombre y su relación con el mundo y el*

*universo, tan bien esencializados que suscitan en el espectador una reflexión de carácter existencial"*⁹ (Roca Cristina.1996: 10).

En sus obras son recogidas voces ancestrales, que se inscriben de un modo nuevo en un espacio renovado, en el cual conviven, se comunican y confrontan los grupos prehispánicos y los indígenas actuales, los africanos, los afrolatinos y los europeos: *la era de los dioses primigenios y la de los contemporáneos.*

El espacio se constituye a partir de elementos diversos que conforman una nueva geografía estética. Bedia propone un desplazamiento permanente entre polos diferenciados, en una dialéctica que supondría tratar esos espacios como no-lugares, o por lo menos como lugares ambiguos. En sus dibujos incluye la escritura, letras cuidadosas y rudimentarias completan el trazo; lenta y cuidadosamente incluye el título de la obra repasándolo una y otra vez. Este modo de inscripción *"...recuerda la escritura ceremoniosa característica de los estratos sociales bajos y acompañan el ascetismo dibujístico con su concentración semántica. Bedia desea nombrar sus obras, pero con una voz que recoja todas las voces"*¹⁰ (Roca,Cristina.1996:4). Estos títulos pueden ser releídos, re-escritos, transfigurados, rememorados, dejan una impresión, dejan huellas que hablan de alguien y que hablan de nosotros. Así la palabra como el gesto se unen para delinear ese espacio plural atravesado por un cuerpo, un cuerpo atravesado por los sentidos.

Aunque los dibujos de Bedia se instalan en un espacio clásico, al decir de Cristina Roca, resignan lo más valorado por esta tradición, rescatando todo un compuesto heterogéneo, que nos propone pistas e indicios para interpelar "lo otro".

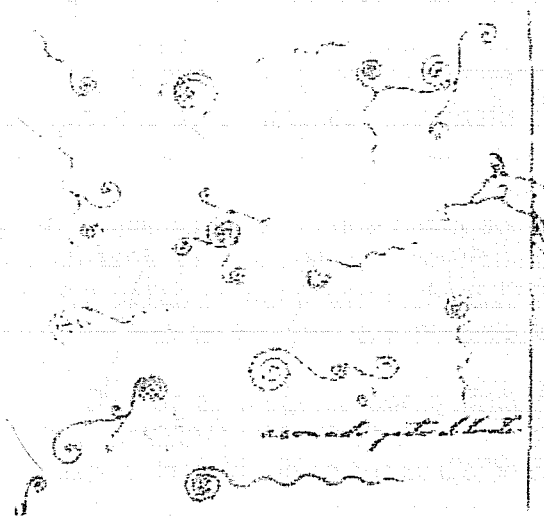
El espacio en las obras analizadas es un espacio vivido por el sujeto, un sujeto que no es ya el clásico, el universal. Los personajes son existenciales, habitan un

⁸ Merleau Ponty citado por Schilardi. Fenomenología y racionalidad: el saber como institución, la universalidad concreta y la verdad como praxis. Lugar editorial. Bs. As. 1998

⁹ Roca, Cristina: Los dibujo polifónicos de José Bedia. Revista Solar. Dirección de Cultura. Venezuela. 1996

¹⁰ Roca Cristina. Op Cit.

espacio concreto en el cual se han des-absolutizado las categorías epistemológicas tradicionales, lo que implica un retorno a la historia y a la subjetividad, cuestionando indudablemente el intento de la epistemología clásica de correlacionar el orden de las representaciones en la conciencia con el orden de las representaciones fuera del yo. *"El discurso podrá ajustarse a la experiencia pero será siempre discurso 'sobre' la experiencia. Lo anti-predicativo no podrá ser restituido tal como era su pureza muda antes de ser explicitado, la experiencia muda no coincide con el discurso, pero no hay experiencia sin palabra; y el sentido primero de la palabra aparece en el texto que ella trata de proferir"*¹¹ (Schilardi.1998:197).



Bedía, José. *Asomado justo al límite*, 1990, tinta y lápiz/cartulina.

El artista desarrolla la idea de transitoriedad de un espacio a otro relativizando el espacio univocal, espacios atravesados por una línea sutil formada por diversos elementos. Los seres que habitan esos espacios, los cuerpos que los vivencian se encuentran atravesados, tensionados por la introducción de esa línea que nos habla de una asincronicidad, que pone en crisis las tendencias homogeneizantes y universalizantes, oponiendo tiempo y espacio entre el centro y la periferia, asumiendo con sus

espacios plurales que la categoría de espacio-tiempo no existe como realidad sustantiva única con la cual solo hay que identificarse, ya que estas son construcciones histórico culturales. Los sujetos, por lo tanto no están insertos en un espacio. Existen en – un-espacio-abierto-cerrado o como postula Bachelard en un *horrible afuera-adentro... en que el espíritu ha perdido su patria geométrica...* Los seres dibujados por Bedía traspasan una línea, metáfora del umbral, de la puerta que es símbolo de lo transitorio.

En sus representaciones ya no es posible establecer qué está fuera y qué está dentro; sus personajes *"asoman justo al límite"*, asumiendo la dialéctica de lo abierto y lo cerrado, *"por el sentido encierra y por la expresión poética se abre"*¹² (Bachelard.1965: 261). El lenguaje, dice Bachelard, lleva consigo esta dialéctica, los movimientos de apertura y cierre son constantes, son vacilantes, el lenguaje es una trama, es el texto que nos nombra, que nos construye, que nos dibuja, a nosotros los hombres, que gozamos de esta capacidad única... la de simbolizar... ***"el hombre es un ser entrabierto"***.

Bibliografía:

DAVIES, P.C.: 1982. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Edit. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México.

MARCHAN FIZ, Simon: 1988. *La estética en la cultura moderna*. Edit. Akal.

MERLEAU PONTY, Maurice: 1975. *Fenomenología de la percepción*. Edit. Península. Barcelona.

_____: 1975. *La duda de Cezanne en Sentido y sin sentido*. Edit. Península. Barcelona.

_____: 1964. *El lenguaje indirecto y la voces del silencio, en Signos*. Edit. Seix Barral. Barcelona.

SCHILARDI, María del Carmen: 1994. *Objeto*

¹¹ Schilardi, Ma del Carmen. 1998 pág.197

¹² Bachelard, Gastón. La poética del espacio. Edit. Fondo de Cultura Económica. México 1965

de ciencia y objeto fenoménico, análisis real y análisis ideal, la variación eidética y la inducción. Actas de la Primera Conferencia Internacional de Psicología y Psiquiatría Fenomenológica. Fac. de Psicología U.B.A. Buenos Aires.

_____: 1998. *El cuerpo como 'lugar' del sentido*, en Rovalletti, María Lucrecia.(edit.). *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar editorial. Buenos Aires.

_____: 1998. *Fenomenología y racionalidad: el saber como institución, la universalidad concreta y la verdad como praxis. Temporalidad. El problema del tiempo en el pensamiento actual*. Lugar editorial. Buenos Aires.

DUFRENNE, Mikel: 1979. *El objeto estético* en *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres Editor, Barcelona.

ROIG, Arturo A.: 1981. *El problema del 'comienzo' de la filosofía. Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Edit. Fondo de Cultura Económica. México.

GUIBELALDE, Gabriel: 1996. *Arte y Psicoanálisis*. Mimeo. Córdoba. Arg.

ROCA, Cristina: 1996. *Los dibujos polifónicos de José Bedia*. En *Revista Solar*. Mérida, Venezuela. Dirección de Cultura. Estado de Mérida/CONAC. Abril-Setiembre.

BACHELARD, Gastón: 1965. *La poética del espacio*. Edit. Fondo de cultura Económica. México.



HÁBITO E INTERPRETACIÓN

Marcelo G. Pérez Mediavilla

La interpretación orientada hacia el lector

Si el objeto de la interpretación orientada hacia el lector consiste en decir algo en provecho de la estética no será tanto como una enumeración y descripción acerca de los comportamientos interpretativos más frecuentes para una óptima elucidación del texto artístico. En todo caso, será prioritario señalar aquella única respuesta crónica y necesaria desde la cual la comprensión textual traza líneas.

Suspendiendo una fortuita digresión sobre la conveniencia de los términos *comportamiento* o *conducta* para definir el hábito como aquello que posibilita la interpretación, y dictaminando su momentánea indistinción, convendría ahora señalar lo interesante de una tesis que concibe este acto de determinación como disposición razonable ante un estímulo que interpela a la acción.

Cuando se pregunta por la dinámica que hace posible la emergencia del significado se cuestiona la instancia en que se ejerce una suerte de apuesta interpretativa. Cada vez que este incidente tiene lugar se consuma una lectura estratégica, la cual se presenta y propone como pausa confirmativa o aplazo corroborativo. Con lo cual, los parámetros para examinar la interpretación están dados desde una pragmática de la lectura.

Y en consecuencia, tal cuestión ha aparecido como punto de análisis cuando entre los terrenos donde se analizan arte y lenguaje se experimentó, durante los años sesenta del siglo pasado, la irrupción de un paradigma diferente al tradicional y conocido. Con ello el imperio del análisis estructural y formalista fue desplazado por una correntada de teorías ya no preocupadas tanto por la inmunidad del texto sino más bien por el lector y sus tácticas de cara a la construcción textual. De esta forma se ha asistido al paso del

modelo de estudio *generativo* al modelo *interpretativo*. Sin embargo, esa oleada de especulación tuvo lugar en dos frentes: uno, de corte semiológico post-estructuralista que incluye una variedad atrayente, Todorov, Lotman, Van Dijk, Genette, Barthes, Foucault; y el otro, con una fuerte ascendencia hermenéutica y dedicado a la consolidación de una teoría de la recepción muy bien defendida por Jauss, Iser, Ingarden, Ricoeur.

Esta torsión de la teoría ha implicado también un cambio dentro de las coordenadas de debate: de la exégesis tradicional afligida por la *intentio auctoris* se ha pasado paulatinamente a la *intentio lectoris* para, en última instancia, estacionarse, de ahora en más, en la *intentio operis*. Pero, tal mapa especulativo no puede ser en modo alguno tan sencillo y reduccionista. Hoy en día es factible establecerse en cualquiera de las dos versiones del modelo *interpretativo* y a la vez establecer el acento de preocupaciones y demandas en las intenciones del autor, de la obra o el lector.

A pesar de ello se presenta una curiosa contradicción, a saber: al sobrevenir un modelo teórico que acoge al sujeto receptor o lector como interventor activo en el proceso interpretativo, se sostiene, paralelamente, la preminencia de la *intentio operis* cuando es esperable la postulación de la *intentio lectoris*. Por esta misma causa, Umberto Eco explicitando esta rareza recuerda sencillamente que: "...una semiótica de la interpretación (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por construir, y por tanto busca también en la *intentio operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris*." (Eco, 1992b: 32). En tal sentido, si los enfoques que se circunscriben dentro del modelo interpretativo no llegan a instaurar la figura del lector es porque este sujeto no se encuentra dado de

manera evidente sin más ni más, en todo caso al no estar supuesto como realidad preexistente cabalmente determinada está visto como aquello que debe constituirse en el transcurso de la lectura y la interpretación.

Con todo, una semiótica de la interpretación atribuye el protagonismo a la obra-texto en una clara sintonía con un destinatario capaz de ejercer un tipo de lectura crítica o semiótica. La manera semiótica de leer es aquella que procura indagar y explicitar las profundidades esqueléticas del texto con el objetivo de dar cuenta de aquellas alternativas estructurales que se proponen para conferir posteriormente significado y contenido. Por el contrario la manera semiótica e ingenua se atasca en la superficie de la obra donde el plano semántico tira líneas puramente inmediatas.

Anteriormente, si se había afirmado que el texto se ofrece a su destinatario como un estímulo, cabe aclarar ahora que tal móvil nunca se muestra unidireccional, tendencioso y directo, sino que de modo inverso, su exposición se mantiene en la flexividad, ambigüedad y equivocidad. De esta premisa se infiere que, de una amalgama de signos carentes de un único sentido, en la pluridimensionalidad o polisemia, se excluyen las certezas semánticas y se proclama lo inconcluso e indeterminado como patrón matriz proclive a tentativas de ejes organizadores para opciones interpretativas.

Eco en ningún momento traiciona sus conclusiones arribadas en la ya lejana tesis de la *Opera Aperta*, donde expresa un profundo optimismo respecto del arte moderno como expresión de la abolición de la inercia psicológica y la contemplación pasiva del receptor (Eco 1968). Dentro de este postulado es de capital importancia ilustrativa el artículo titulado *El placer de la música contemporánea*, en el cual se reconoce el poder del *dodecafonismo* como técnica compositiva, aunque violenta, desconcertante y por eso mismo, loable por su capacidad para desbaratar la rigidez de los centros tonales consagrados en la música occidental desde el Barroco por Jean Phillippe Rameau. Y junto al influjo del dodecafonismo y el serialismo integrado se rescatan del mismo modo tanto la música electrónica como el canto gregoriano medieval. El goce que promueve

el nuevo lenguaje musical se comprende al advertirse su plástica legalidad. A diferencia de la música tonal, que se desenvuelve bajo el régimen de una *lógica de la necesidad*, la producción contemporánea, en cambio, lo hace desde una *lógica de la posibilidad* (Eco 1968).

Justamente, es en esto que radica el concepto de *obra abierta*, referido a un dispositivo textual, maquinal y aautomático, no puede mostrarse sino como constelación de puntos y nudos siempre dispersos cuya conexión es variable y relativa al espectador de ese firmamento inestable. Continuando con el anterior caso, el caótico cielo musical se desvanece sin la atenta mirada de un activo observador que completa el dibujo apenas inspirado por los astros.

Eco, al hablar de las propiedades de la obra abierta mantiene como fundamento un antiesencialismo que le impide concebir las intervenciones del destinatario como diseños definitivos. De no ser este el caso, la estrategia interpretativa terminaría por agotar y exterminar el texto, cosa que, y vale la pena aclararlo, de hecho se da en la cultura de masas.

La canción gastronómica pop o la música ligera, las series y novelas televisivas, muchas películas, revistas y libros, persisten en la imposición comercial de una lectura semiótica, obviamente, instantánea y casual. El lector crítico y semiótico desbordado por la complejidad textual no puede sino elaborar una interpretación provisoria y revisable, vale decir, una explicación precaria o hipotética. Cuestión que le obligará a revisar, reconsiderar, releer y repasar su *apuesta* interpretativa. Recuérdese que no se le deben quitar los ojos de encima a las directivas impuestas por el texto, la *intentio operis* tiene, necesariamente, que ser mitigada por mediación y control del intérprete para que luego, a su vez, el lector deba soportar las intromisiones del texto, el que pondrá a prueba sus propuestas de limitación o determinación.

Entre tantas idas y vueltas se construye la interpretación como proceso intermitente de confrontación con respuestas eventuales, imprecisas, dudosas y problemáticas: *"La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la intentio operis. Esta conjetura debe ser*

aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre el texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas." (Eco 1992b: 41).

La simulación de la semiosis ilimitada

Para llegar a resguardarse de los tentadores excesos de una *sobreinterpretación* es prioritario que en la labor constructiva se efectúe esta circularidad entre texto e intérprete de tal manera que, en esa búsqueda de homologación entre intenciones, las explicaciones transitorias o perecederas, surgidas en esa apuesta aventurada del lector, no se extralimiten. Eco también respalda el tradicional círculo hermenéutico. Sólo por éste es que se sanciona la cualidad perfectible de una interpretación y no la tendenciosa perfección de un único diseño rígidamente predeterminado y hallado: *"Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo."* (Eco 1992b: 41). El texto propone ciertos parámetros cuya coherencia se formula por una sucesión de ensayos. Las suposiciones del lector real apuntan a montar una simbiosis entre una primera creencia en un *autor modelo* y su posible coincidencia con una segunda creencia que hace de él un *lector modelo*. La consistencia de la trama textual planteada por la obra emerge sólo en la medida que se plantea esta particular situación donde convergen *intentio lectoris* e *intentionis auctoris* gracias a un conjunto de señas e índices lanzados por el texto.

Sin embargo, en esa complicidad entre obra y lector aparece implicado el lenguaje.

Puesto que, y siguiendo la línea argumentativa de Eco, si el mismo texto es el único patrón para las posibles conductas interpretativas pertinentes, entonces, por tanto, se hace necesario acceder a un lenguaje alternativo que haga las veces de baremo, de escala de medición. Aunque, la dificultad se hace patente cuando se cae en la cuenta de que solicitando el arbitraje de un metalenguaje con funciones de verificación no se hace más que implantar un artefacto normativo de calidad, o bien metafísica, o en su defecto positivista. Sea cual fuere el caso, la operación interpretativa que abre el círculo hermenéutico rechaza la intervención de un tercero para la concordia. Al lector no le queda otro remedio que utilizar las porciones del lenguaje contenido en la obra. La interpretación traza su periplo tomando como elementos interpretantes retazos del mismo lenguaje que pretende trabajar.

Ahora bien, para comprender esta situación hermenéutica habría que echar mano al concepto peirciano de *interpretante*. Esta piedra de toque dentro de la semiótica de la interpretación de Eco procura dejar en claro la diferencia teórico-metodológica entre un nivel de significado y un nivel de referencia. El mundo material y concreto, objetivo y evidenciable, al cual se refiere una gama terrible de signos no deja de ser un constitutivo extralingüístico incapaz de explicar el contenido de gestos, palabras y grafos.

Lewis Rowell (1995) al hablar del significado de la música sostuvo que ésta no describe ni representa la presencia de la naturaleza o la intangibilidad de la vida sentimental humana. Simplemente, y ratificando el paradigma romántico de la música absoluta (Dalhaus 1997), sostiene que un hecho musical remite a otro hecho musical y a así sucesiva y circularmente; cualquier asociación con entidades extramusicales, sean estados de ánimo, recuerdos o percepciones, son pura añadidura accidental.

Por analogía, dado el caso del lenguaje cotidiano, rastrear una palabra extraña cuyo sentido fácilmente se escapa, ha de llevar al curioso por un circuito interminable de sistemáticas y progresivas definiciones y citas; este ejemplo se potencia mucho más cuando se trata de manipular un diccionario en lengua extranjera.

Elaborados con la esperanza de nombrar o pronunciar, los signos sólo se tornan asequibles cuando se atiende su lado intrínseco: los significantes componen al significado en la medida que confeccionan progresiones inmensas desprovistas de contornos. La idea de *interpretante* ilustra perfectamente el vagabundeo multidireccional y tautológico del lenguaje: "*Así, una unidad cultural no pide nunca que se la sustituya por algo que no sea una entidad semiótica, sin por ello exigir que se la explique mediante una entidad platónica ni en una realidad física. La semiosis se explica por sí misma.*" (Eco 1995: 118).

Para graficar este conexionismo ramificado autosuficiente, Eco, analiza modelos semánticos que describen y analizan el funcionamiento reproductivo del lenguaje. Para ello se le hizo necesario un esquema que permitiera demostrar cómo cada *significante* o *type* anudaba alrededor suyo, galaxias expresivas donde los interpretantes combinados, por requerimientos de código, se mostraban disponibles para nuevas mezclas expansivas e inagotables. El Modelo Q, diseño de Ross Quillian imaginado para puntualizar las maniobras de la memoria semántica, es adoptado con el fin de comprender el mecanismo de propagación continua de cualquier modalidad de lenguaje: "...este modelo prevé la definición de cualquier signo gracias a la interconexión con el universo de todos los demás signos en función de interpretantes, cada uno de los cuales listo para convertirse en el signo interpretado por todos los demás: el modelo en su complejidad se basa en un proceso de *Semiosis Ilimitada*." (Eco 1995: 194).

No obstante, conviene advertir que esta *recursividad semántica infinita* aludida en el Modelo Q posee un desempeño teórico impecable. El proceso de semiosis ilimitada revela el imperecedero potencial de los sistemas signícos. Este postulado sobre la reflexividad e infinitud del lenguaje se ha acoplado plácidamente a la concepción de la *obra abierta*. Pero, si la interpretación estética asume al sujeto lector para limitar la *intentio operis* deberá, por tanto, volver a la consideración de un punto de vista pragmático. Obviamente, la interpretación es una acción motivada que persigue una meta

afín. Llamativamente, la interpretación así planteada, desde el inevitable axioma de la *semiosis ilimitada* como prerrequisito, hace de la praxis un acontecimiento imposible.

La interferencia del hábito

Así entendido, el lenguaje es siempre una operación insostenible, un delirante murmullo al infinito. Si éste es un incontrolable aparato de citas, remisiones y envíos, cabe preguntar, con algo de asombro, cómo es posible la comunicación, o más bien, cómo es que se obtiene un producto interpretativo. En tal caso, es conveniente recalcar que dentro de los márgenes de la especulación resulta absolutamente aceptable la noción de signo como una incesante deriva de unidades de contenido, en un nivel teórico el lenguaje es imperecedero y autosuficiente.

Sin embargo, para resolver el aprieto es imprescindible echar mano a una relevante distinción implicada en el aparato semiótico de Eco. Existe una notable diferencia entre sostener la índole de lo infinito y la propiedad de lo ilimitado. Por tanto, puede agregarse que la primera da a entender la perpetuidad, perdurabilidad, perennidad, vale decir, eternidad. Por el contrario, el atributo de la ilimitación se dirige a estipular lo inmenso, desmedido, incalculable, o si se quiere, lo inconmensurable. Sirva para ello el siguiente ejemplo: un científico nunca ha de dudar que todo cuerpo físico es una porción de materia determinada temporoespacialmente, si padeciera el particular encargo de fijar el número exacto de células que componen la masa orgánica de una ballena, calcularía que tal empresa es tan imposible como precisar la cantidad de moléculas inorgánicas contenidas en la Luna; pero, puesto que este científico posee una certeza sobre la constitución de la materia, no afirmaría jamás que células y moléculas se organizan en un continuum inextinguible; éste científico sabe que la superabundancia de microorganismos y microelementos no implican, en modo alguno, la presencia de entidades inacabables o indestructibles.

De igual manera, el lenguaje fuera de la teoría es tan limitado como la materia, vale decir, en circunstancias concretas y reales

deja de ser infinito para volverse pasible de limitación. A la conclusión que se debe arribar es la siguiente: la solicitud y urgencia de un momento práctico corta al lenguaje su irrefrenable juego de evasiones, lo disloca de sus saturadas digresiones para recortarlo, mutilarlo, truncarlo y rebanarlo. El uso del lenguaje exige ser abreviado o reducido por aquel que lo manipula, sin esta condición no habría lugar para comunicar e interpretar información. Y aún más, sin interpretación no habría confirmación de las suposiciones confeccionadas, tampoco se darían conclusiones ni peticiones de principio, sea al leer una novela o al mantener una discusión doméstica, da igual.

A modo de anécdota, sea válido advertir que, cierta vez, en la historia de la teoría social hubo una concepción de la acción racional que preconizaba un sujeto frío y calculador que ponderaba costos y beneficios, pérdidas y ganancias al instante de actuar. La debilidad de tal posición consistía en que las demandas del espacio social implican respuestas ágiles e inmediatas. Si un agente reflexionara escrupulosa y sigilosamente, porque ese es el talante de aquel que racionaliza y problematiza, se atascaría en sus propios pensamientos y disquisiciones sin satisfacer las solicitudes del contexto. El correlato en el plano de la semiótica estética lo representan las rebuscadas maniobras sobreinterpretativas, el gusto por el descubrimiento de secretos inefables, enigmas irresolubles, misterios sobrenaturales, todos sintomáticos de una constante actitud de sospecha y predisposición a un exagerado asombro (Eco 1992).

Porque el sujeto lector no puede darse

el lujo de divagar con las palabras sin llegar a detenerse es que, a veces conciente o inconcientemente, practica un cese en su recorrido por esos circuitos de significantes mutuamente implicados e interpreta por medio de una hipótesis. Las afirmaciones inconsistentes podrán ser reanudadas en algún otro momento o inmediatamente, pero de poder divagar indefinidamente por las galaxias de signos no lograría constituir significado algu-

no a modo de saldo ni examinar su táctica de construcción textual. En otras palabras, nunca habilitaría una estrategia de lectura crítica, puesto que se dispararía por los caprichos y fantasías de la lectura semiósica.

Entonces, interpretar es imponer un corte al escape del lenguaje y formular una conjetura interpretativa cuyo resultado se debe chequear junto a la obra y al amparo de una corporación de especialistas: *"Como sostuvo Peirce, al interpretar los signos del mundo producimos un hábito, esto es, una disposición a actuar sobre la realidad y producir otros datos sensoriales. Si como los alquimistas, interpreto y defino ciertos elementos como capaces de ser transformados en oro, si elaboro un hábito que me conduzca a intentar semejante transformación, y si al final no*

consigo el oro crisol, todo miembro sano de la comunidad tiene derecho a decir que mi interpretación es...inaceptable porque ha producido un hábito sin éxito." (Eco 1992a: 162-163). Porque existe uso del lenguaje, con todo derecho, debe afirmarse que emisores y destinatarios son usuarios lingüísticos que ejercen criterios económicos para administrar de la manera más eficiente

el intercambio sónico. La metáfora que ilustra los sistemas de lenguajes como mercado es válida sólo en la medida que autoriza la supresión de tácticas de derroche y despilfarro de opciones interpretativas. En el hábito como instancia de suspensión de una deriva descontrolada y revisión de planes deductivos, el texto y la comunidad de lectores intervienen para moderar las más imprudentes observaciones, opiniones y cálculos.

Por último cabe aclarar que la triangulación entre lector, texto, y comunidad posee como criterio regulador el principio, arrojado por Popper, de la *falsación* de posibles tergiversaciones, apropiado por Eco en una versión aligerada. Ello procura dar solución a la cuestión de la rectificación conjunta de las estrategias interpretativas. Sirviéndose de este pensamiento popperiano es posible explicar el mecanismo de selección de planes de comprensión textual satisfactorios.

Las suposiciones explicativas lanzadas por el lector pueden mostrar su resistencia ante intentos de impugnación sobre el modo interpretativo que las suscitó. Ciertamente, es imposible determinar bajo qué pautas es factible encontrar una interpretación certera y definitiva, pero al menos es operativo descartar incoherencias e insuficiencias en el ensayo de una táctica semiótica: "*Creo...que podemos aceptar una especie de principio popperiano según el cual si no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son "mejores", existe al menos una regla para averiguar cuales son las "malas". No podemos decir si las hipótesis keplerianas son definitivamente las mejores pero podemos decir que la explicación ptolemaica del sistema solar estaba equivocada porque las nociones de epiciclo y deferente transgredían ciertos criterios de economía y simplicidad y no podían coexistir con otras hipótesis que demostraron ser fiables a la hora de explicar fenómenos que Ptolomeo no explicaba.*" (Eco 1992a: 55-56).

Desde éste punto de vista el ejercicio interpretativo se ajusta al régimen del *modus*, canon razonable y no contradictorio para la medida, la norma, la medida y, sobre todo, el límite. Con tal lógica de la demarcación, Eco protege la lectura del apasionamiento por el

rito esotérico, el goce inefable y el vuelo místico, como también del voraz apetito por el uso antojadizo, el chisme biográfico y el diagnóstico psiquiátrico.

BIBLIOGRAFÍA

DALHAUS, C.: 1997. *El Problema de la Música Absoluta*. Idea-Música Barcelona.

ECO, U.: 1968. *La Definición del Arte*. Planeta-Agostini, Buenos Aires.

_____: 1992a. *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge University Press, Gran Bretaña.

_____: 1992b. *Los Límites de la Interpretación*. Lumen, Barcelona.

_____: 1995 *Tratado de semiótica General*. Lumen, Barcelona.

ROWELL, L.: 1995, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa, Barcelona.

DE LO INFINITO A LO ILIMITADO EN LA INTERPRETACIÓN

Omar Quijano

Si bien el problema de la representación es de antigua data, en este caso queremos referirnos a cómo fue encarado desde que Descartes propuso para el pensamiento una intuición inmediata. El problema derivó en la posibilidad de intuir en oposición a la posibilidad de representar el sujeto, el yo, la conciencia. Desde este problema, se pasó de inmediato a plantearse cuestiones en torno a las herramientas con las cuales es posible representar aquel sujeto pensante. Para ello durante el siglo XVII y XVIII se encaró el problema de la representatividad del lenguaje y su capacidad de duplicar el mundo; numerosos ensayos de formular lenguajes perfectos circularon en la época. Sólo mencionaremos el de Wilkins, que según Eco es el más pertinente, y el popular idioma universal del doctor Esperanto, ya del siglo XIX. Lejos de incursionar en detalles, podemos afirmar que los sistemas proyectados recaían en inconsistencias y contradicciones que les daban un carácter menos teórico que utópico.¹ Lo importante del caso está dado por un supuesto común a tales proyectos que consistía, según Foucault, en reservar un espacio homogéneo para el saber. Desde allí aparecía una supuesta unidad intacta entre mundo y lenguaje, entre palabra y cosa. La realidad era susceptible de duplicarse en el lenguaje y éste en aquella. Según esta visión, todo era susceptible de una traducción unívoca.

Foucault señala un primer episodio que conformará no una dirección divergente pero sí, al menos, una premonición de los

problemas que encierra esta imagen del mundo. Nos referimos al análisis de *Las Meninas*, indicando que Velázquez pone en evidencia los límites de la representación en cuanto que lo representado, el rey y la reina, permanecen invisibles, es decir, el contenido de la representación está ausente.

Pero creemos que hubo dos motivos fundamentales que dieron paso a la visión del lenguaje como sistema significativo antes que representativo: en primer lugar, las incongruencias ineludibles de los sistemas representativos perfectos que provenían no tanto de los límites de los proyectos específicos como de los límites de las propiedades representativas del lenguaje mismo; y en segundo lugar, la aparición de un uso específico del lenguaje que ponía en evidencia su capacidad de significación independiente, como lenguaje al infinito. De aquí en más Foucault sostiene que el lenguaje inicia un decurso que se consumará en Nietzsche, quien postula que entre el mundo y el sujeto median representaciones que son máscaras. El sentido, el significado, está en las máscaras mismas, que ocultan algo inaccesible; en otras palabras, los abismos de significaciones permanecen en la superficie de las máscaras, lo enmascarado es siempre algo supuesto, y en todo caso, algo siempre tergiversado por la cultura. Pero Bowie señala que, casi un siglo antes, Schelling hablaba de un lenguaje como sistema de significaciones independientes del mundo. Lo cierto es que el problema del lenguaje como sistema de significación antes que de representación dispara una cosmovisión que encierra una problemática recurrente durante el siglo XIX y retomada, por el postestructuralismo, en el siglo XX.

No obstante, esta sobredimensión significativa del lenguaje no deja de tener rasgos utópicos que responden más que nada a cierta lógica del deseo, análogo u homólogo

¹ "La pretensión de eliminar sinónimos y ambigüedades y quedarse sólo con términos primigenios, concluye, entre otros inconvenientes, en un sistema cerrado a posibles neologismos (...) Finalmente, el proyecto original de Wilkins fracasa: resulta imposible, señala Eco, aprender la naturaleza de la cosa desde su carácter real y su nombre" Tarragona, H.: *Espectros del arte*. Edit Univ Sec. Ext. UNCa Catamarca 2003 Pág 18.

al que nos mueve cuando producimos o degustamos una obra de arte. La visión señalada presupone un sujeto algo descontextualizado y hasta angelical. Si bien es fascinante pensar en posibilidades infinitas de significación al alcance de la mano, es preciso que establezcamos una instancia crítica acerca del sujeto que desea, que degusta, que decodifica, que crea una obra de arte, una poesía.

Eco nos ayuda sobre el problema indicando que ya en la antigüedad griega existían pensamientos paralelos: el pensamiento racional griego operaba de tal modo que hacía posible el acceso a un conocimiento claro y luminoso, en el cual se erradicaba todo lo enigmático y oscuro. Pero existía otra línea de pensamiento que reservaba para el mundo una dimensión enigmática: nos referimos a la tradición hermética. La figura mítica de Hermes dejaba flotando siempre una ambigüedad, un enigma, un secreto en la concepción del mundo. La cosa era verdadera siempre y cuando no pudiera nombrarse. Según este pensar, el universo no podía encuadrarse en el horizonte operativo del *modus ponens*, sino que, al concebirse como una "gran sala de espejos", hacía posible una significación multivalente. Nos encontramos así, ya desde el siglo II, con una imposición tajante del hermes al *ponens*. Dice U. Eco: *"El racionalismo clásico identificó los bárbaros con quienes no podían hablar de modo adecuado (ésa es en realidad la etimología de bárbaros, el que balbucea). Ahora, invirtiendo las cosas, el supuesto balbuceo del extranjero es el que se convierte en la lengua sagrada, llena de promesas y revelaciones mudas. Mientras que para el racionalismo griego una cosa era verdadera si podía explicarse, ahora una cosa verdadera es algo que no puede explicarse"*.²

En un salto histórico conveniente al punto en cuestión, encontramos que en el Renacimiento, el descubrimiento del *Corpus Hermeticum* permitió al modelo hermético alimentar los albores del mundo moderno.

Esta noción de significación multivalente se reflejará luego con gran fuerza en los poetas románticos, como Goethe, Nerval, Novalis, Hölderling. Ya en el siglo XIX, el problema esbozado por la tradición hermética en torno a una verdad que se oculta, se intersecta definitivamente con el problema de la significación en el lenguaje. *"El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo"*.³



En esto subyace el problema que consiste en reservar para el lenguaje una capacidad significativa infinita, hoy tópico del post-estructuralismo. Si bien no sería del todo adecuado incluir a Foucault en este movimiento, queremos rescatar de él una idea ilustrativa con respecto al tema: Magritte, apelando a un simple enunciado y dos pipas, nos introduce en una vertiginosa carrera interpretativa que marca los límites del logocentrismo, abriendo un camino de degustación de la superficie sin acceso a un significado determinado o fijo. El enunciado señala simplemente "esto no es una pipa"; el demostrativo "esto" impide delimitar si se refiere a la pipa dibujada o a la pipa flotante o al mismo enunciado. En una palabra: si pretendemos interpretar el cuadro racionalmente, nos embarcamos en un camino sin final. Este límite nos invita a

² Eco, U. *Interpretación e historia*. En AAVV: *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge University Press Gran Bretaña 1992. Pág 34

³ Ídem. Pág 35

degustar el cuadro en su mera superficie, tarea que también recae en un perpetuo saltar de un significante a otro. Foucault sistematiza esto hablando del principio de semejanza y principio de similitud.

El pensamiento de la semejanza, dominante durante la época clásica, suponía un primer principio, trascendente y eterno, por el cual era posible la clasificación y la jerarquización de cualquier cosa. Habiendo un único referente universal la palabra podía afirmar la identidad y la verdad de todo objeto destinado a la región discursiva. Los discursos producidos y admitidos procuraban la forma del "nombrar adecuado". Es decir, nada había para construir y presentar porque el patrón absoluto lo había dispuesto todo; permitía en su calidad de "realizado" la reconstrucción y luego la representación. En el caso del discurso artístico el habla debía reflejar la correspondencia entre el texto y las cosas de la que hablaba. Nos dice Foucault: *"Ese lenguaje mudo era en cierto modo el fondo inicial, el fondo absoluto del que toda obra en lo sucesivo venía a desprenderse, en cuyo interior venía a alojarse. Ese lenguaje mudo, lenguaje anterior a los lenguajes era la palabra de Dios, era la verdad, era el modelo, eran los clásicos, era la Biblia, dándole a la misma palabra biblia su sentido absoluto, es decir su sentido común (...) Pero, por otro lado, el lenguaje de Dios, de la naturaleza o de la verdad, estaba, sin embargo, oculto. Era el fundamento de cualquier desvelamiento (...) no se podía transcribir directamente."*⁴

Según el principio de la similitud, a mediados del siglo XIX en adelante, la obra de arte entabla un diálogo refractario, una conversación consigo utilizando una estructura ambigua que suspende el significado llegando a propiciar la autoreferencia. La obra se despliega en un espacio, si se quiere, laberíntico y arborescente. Es esa remisión en círculo y al infinito que nos presenta la estructura artística de la obra de Magritte, remisión que nunca se desborda del cuadro en un acto comunicativo.

Pero precisamente en este punto ensayamos la siguiente hipótesis: la idea de un lenguaje de significación infinita que postula el post-estructuralismo, responde a una estrategia propia del estructuralismo, que consiste en analizar en este caso el lenguaje como un sistema independiente del sujeto, como una estructura objetiva, en la cual éste no interviene. En otras palabras, es legítimo postular la idea de una significación infinita cuando hablamos en abstracto, pero no cuando debemos incluir la actividad del sujeto que hace uso del lenguaje en situación concretas, que captura y crea significados. Estos son siempre culturales, y de hecho nunca el sujeto visualiza la infinitud como algo positivo. Sabemos que hay un horizonte que se abre, pero nunca calculamos la inmensidad de aquello que se esconde detrás de la línea.

En esto abundan ejemplos. Simplemente mencionaremos algunos: cuando Sartre habla de la libertad, observa que por detrás de la elección concreta hay un trasfondo que se proyecta al infinito, un "perpetuo desvanecerse" de esa "totalidad indiferenciada". Otro ejemplo: Warhol decía "todo es bello"; es decir, cualquier producto (incluso un producto de marketing) tiene su belleza, sólo hay que saber mirarlo de ese modo. Pero esto implicaría que el sujeto fuera un ente descontextualizado o superdotado; demandaría un Funes el Memorioso capaz de capturar todas las imágenes, todos los significados convergentes en el Aleph. Estaríamos entonces ante una interpretación paranoica del mundo, deducir de lo mínimo lo máximo posible.

Con respecto a esto, J. Culler nos presenta una clara ejemplificación: *"si saludo a un conocido al cruzarme con él por la calle diciéndole -hola, que día tan bonito ¿verdad?-, no espero que empiece a murmurar ¿qué demonios habrá querido decir con eso? ¿se cree tanto lo de la indecidibilidad que no es capaz de afirmar si hace o no un día bonito y tiene que pedirme una afirmación? Pero entonces por qué no espera una respuesta, o acaso cree que no soy capaz de decir qué clase de día hace y tiene que decírmelo él? ¿está sugiriendo decírmelo él? ¿Está sugiriendo que hoy, que ha pasado junto a mi sin pararse, es un día bonito, a diferencia de*

⁴ Foucault, M.: *Lenguaje y Literatura*. Paidós. Barcelona, 1994. Pág. 78.

ayer, cuando tuvimos una larga conversación?"⁵ Pero esta paranoia de una situación cotidiana puede transferirse también al arte.

Volvamos al cuadro de Magritte: se caería en este tipo de interpretación paranoica si pretendiéramos deducir la cadena de remisiones de las imágenes de las dos pipas. Lo encontramos en las palabras de Foucault: "*Frente al cuadro (Esto No Es Una Pipa de Magritte) podemos decir: Hay dos pipas. ¿No habrá que decir tal vez: dos dibujos de una misma pipa? ¿O también una pipa y su dibujo? ¿O también dos dibujos que representan cada uno una pipa? ¿O también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa y no el otro? ¿O dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan pipas? ¿O también un dibujo que representa no una pipa, sino otro dibujo que representa, este sí, una pipa.*"⁶

Un tipo de interpretación sana se fundaría en lo que Eco llama una "semiosis ilimitada". Esto supone contar con un criterio interpretativo a la hora de establecer relación analógica de las cosas. "*Si dos cosas son semejantes, una puede convertirse en signo de otra y viceversa. Este paso de la semejanza a la semiosis no es automático*"⁷ La analogía, en este caso se establece culturalmente. Se explica, tal vez, con el ejemplo de la interpretación del texto literario: en esa relación entre la intención del autor (autor modelo) y la postulación de un lector como lector modelo (aquel que capta la intención del autor) se presenta como coto necesario para una semiosis ilimitada la presencia del lector empírico, aquel que en última instancia busca interpretar desde su inclusión cultural, social, desde su posición concreta, desde su enciclopedia.

Para concluir, las palabras de U. Eco en torno al tema suenan como un cierre aclaratorio: "*Intenté demostrar que la noción de semiosis ilimitada no conduce a la*

conclusión de que la interpretación carece de criterios. Afirmar que la interpretación (en tanto característica básica de la semiosis) es potencialmente ilimitada no significa que la interpretación no tiene objeto y que fluye sólo por sí misma"⁸

Entonces: El sujeto que interpreta situaciones cotidianas o arte, es un sujeto de la cultura que apresa y hace pie en los significados que su mismo *habitus* cultural le permite.

Bibliografía:

AAVV: 1992, *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge University Press, Gran Bretaña.

FOUCAULT, M.: 1994, *Lenguaje y Literatura*. Paidós, Barcelona.

_____: 1992, *Esto no es una Pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona.

TARRAGONA, H.: 2003, *Espectros del arte*. Edit Univ Sec. Ext., UNCa, Catamarca.

⁵ Culler, J. *En defensa de la sobreinterpretación*. En AAVV: *Interpretación y Sobreinterpretación...* Pág. 122

⁶ Foucault, M.: *Esto no es una Pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama Barcelona 1992

⁷ Eco, U.: Op cit.

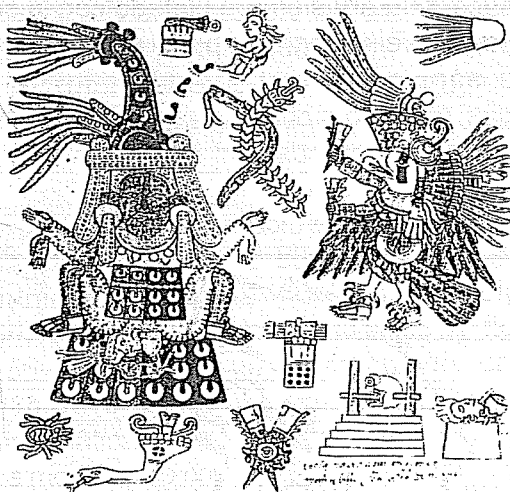
⁸ Idem.

LA ABSTRACCIÓN EN LA PLÁSTICA INDÍGENA

Luis Alberto Reyes - UNCa.

Uno de los modos en que nos ha llegado la antigua plástica indígena es el de los antiguos *libros de pinturas* mesoamericanos. Los mayas y los aztecas utilizaban para hacerlos la corteza del *amatl*, un árbol del género ficus. Los códices de la mixteca, como el Borgia, son de piel de venado. Se preparaba un fondo blanco con carbonato de calcio de los dos lados y luego se los pintaba con pincel. Pegados unos a continuación de otros se plegaban generalmente en forma de biombo. Además de "pliegos" existen "tiras" en que el conjunto se guarda enrollado, y "lienzos", una sola lámina de mayor tamaño.

La primera impresión, de extrañeza y hermetismo, que nos suscitan las imágenes de estos libros puede cuanto menos disminuirse si advertimos el alto nivel de abstracción con que están concebidas.



La ilustración es una página del Códice Borbónico Azteca, 1525. La figura principal es de Tlazoltéotl, la "devoradora de inmundicias", diosa de la tierra.

Y para comprender este fenómeno, debemos hacernos preguntas que pertenecen al ámbito de la filosofía más que al de la expresión artística.

¿Qué es la realidad, qué son las cosas

del mundo?

Estas preguntas son pertinentes porque no se trata de una pintura que pretende reflejar a los seres del mundo en sus apariencias; sino de una pintura ontológica, que pretende exponer el ser de esos seres, la esencia de cada uno de ellos.

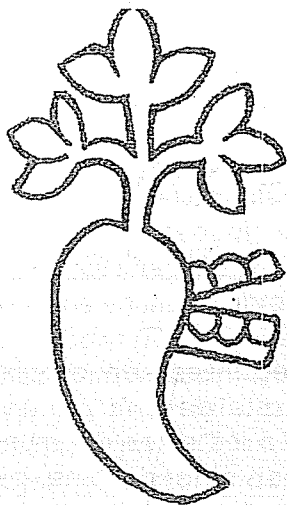
A la pregunta por el ser de las cosas, el pensamiento indígena que se manifiesta en estas pinturas responde diciendo que es una conjunción de influencias. Las que resultan de las combinatorias del calendario ritual-advinatorio para cada momento. Cada cosa es *el momento* que ella es, dentro del marco sinfónico del calendario. A su vez, cada momento es una asociación de números, dioses, animales, rumbos espaciales, colores, elementos, símbolos atávicos... De eso se trata en cada página, en cada imagen.

El *tonalpohualli* o calendario, en que el devenir de la realidad es configurado con sus signos, destinos, integraciones temporo-espaciales y dioses, es el tema central de los principales libros de pinturas¹. A estas pinturas acudían los hombres, -a través del sabio "guardián de los días" que sabía descifrarlas- a orientarse en los rituales o a conocer su propia identidad y su destino.

La elaboración de estos *amoxtli*, o libros de pinturas, era obra de un especializado grupo de *tlacuilo*s. A su vez la lectura o desciframiento, *amoxohtoca*, era privilegio de los nobles educados en el *calmecac*.

Digamos de paso, en cuanto a la concepción de la vida humana implicada en ellos, que los individuos no se disuelven en las generalidades de los destinos que ilustran estos libros, sino que son incluidos, con sus decisiones, como variantes de tales destinos.

¹ En este caso, cuando contenía un calendario, el *Amoxtli* (nombre *nāhuatl* genérico de estos libros) era llamado *Tonālmātl* (corteza, o papel, de los días)



Copia esquemática de un fragmento del Códice Mendoza, el dibujo dice *Camotlán*, término toponímico que significa "cerca de los camotes". Se conjugan el dibujo de un camote, *camotli*, usado aquí en su directo sentido pictográfico; y el dibujo de una dentadura, usado aquí por su valor fonético: La palabra *tlán*, entre, junto a, es evocada por el sonido de la palabra *tlantli*, dientes.

Intentando facilitar esta interpretación más precisa de las situaciones singulares de los hombres es que, a diferencia de los códices del centro de México cuyos calendarios son generales, los mayas registraron la confluencia de las particularidades con los signos cósmicos. Por eso sus códices contienen una pluralidad de calendarios que versan sobre temas específicos como el maíz, la guerra, el comercio, el matrimonio, las enfermedades, los movimientos planetarios, la caza y la apicultura²

En los libros religiosos -que probablemente eran los más numerosos- la plástica expresa la simbología de las relaciones del hombre con los regentes (dioses, signos, rumbos, números...) de su situación. Por eso el referente predominante no es estético -no se refiere a impresiones sensibles- sino ideológico, aunque se exprese en un medio estético.

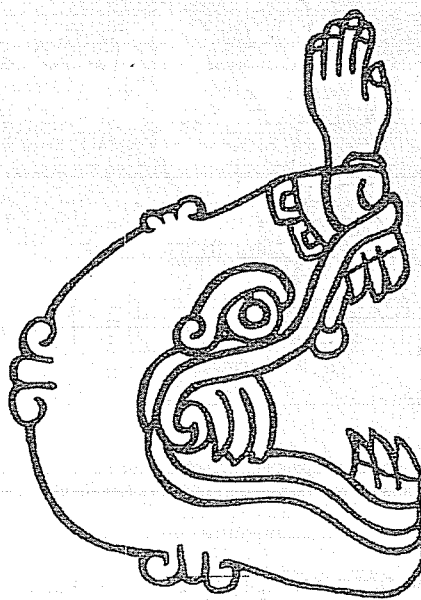
Casi no hallamos en los códices la reproducción de lo que ven los ojos en el mundo, eso que ha motivado a tantas generaciones de artistas de otras culturas. Es

que quienes los compusieron querían expresar generalmente conceptos, cuyas referencias abarcan desde situaciones morales hasta elaboradas ideas metafísicas.

Por otro lado, salvo raras excepciones, este arte se configura como *texto*, como escritura. En los diversos soportes plásticos (estelas, frisos, dinteles, cerámicas, joyas, tableros, jambas, peldaños, pilares, muros, bóvedas...) y, en nuestro caso, códices o libros, aparecen tres tipos de signos, o "glifos", de esa escritura: *figurativos* o *pictográficos*, *ideográficos* y *fonéticos*. Estos últimos signos, que son los menos en los códices precortesianos, aparecen con mayor frecuencia en los códices mayas.

Los glifos *pictográficos* reproducen la imagen del objeto al que aluden: Una casa, un templo, las piernas o el ojo de alguien. Las figuras eran dibujadas de perfil. Aunque podemos hablar, en cuanto a estos glifos, de pintura figurativa, los objetos de referencia son generalmente abstractos, salvo en algunos códices que registran hechos históricos y accidentes geográficos.

En virtud de este carácter de la referencia, permitían identificar no a la persona sino el personaje representado. Así, un sacerdote era siempre pintado con la cara negra y la oreja sangrante por el auto sacrificio.



La ilustración, tomada del Códice Mendoza significa *Oztomantlán*, "junto a la ofrenda de la cueva". El término toponímico que aquí se lee, está compuesto por *óztotl*, "(cueva)", representada por el ideograma de las fauces abiertas y *manā*, "(ofrendar)", representado por la mano, *manitl*. La partícula *tlán* alude a la cercanía de ambas.

² Por ejemplo, el Códice Dresde contiene calendarios sobre el movimiento de Venus y los eclipses. También sobre enfermedades, los días asociados a ellas y los días más peligrosos. Los calendarios del Códice Madrid se refieren a la agricultura.

Los glifos *ideográficos* reclaman en sí mismos un desciframiento más mediatizado: un ojo para indicar la visión, un ojo cerrado en el cielo para indicar la noche, una cinta saliendo de la boca de una persona para indicar que habla o canta...

Los glifos *fonéticos* usaban el dibujo, pero no para representar al objeto dibujado sino al sonido conque a este objeto se lo nombraba. De este modo, se podía componer una palabra (su sonido, no su concepto) a partir de un objeto o de varios. El glifo diente (*tiantli*) podía usarse para escribir la sílaba *tlan*. Pero también el dibujo de un diente junto al dibujo de un árbol (*cuauitl*) componía los sonidos de la palabra *cuauhtitlán*. Una piedra (*tell*) de donde sale un cactus (*tochtli*) indican el sonido *Tenochtitlan*, que nombra a la capital de los aztecas.

Por otra parte las vocales solían ser evocadas por el sonido con que comenzaba el nombre del objeto dibujado. Así la vocal "a" era indicada con el glifo agua (*atl*) la letra "o" con el glifo camino (*oll*). Tanto los mayas como los nahuas y mixtecos desarrollaron una escritura logosilábica, combinando glifos que representaban un concepto con otros que fonéticamente indicaban sílabas o letras.

Los glifos eran organizados en cada página en una especie de escena, lo cual complica la lectura para quienes estamos acostumbrados a leer los signos en la escritura, unos siguiendo a otros de acuerdo a una secuencia indicada unívocamente.

Abstracto, en relación al mundo de la experiencia, es no solo el conjunto de cada página o imagen sino sus componentes: Una minuciosa suma de piezas-signos provenientes de mitos, rituales, y figuras convencionales que, al articularse en una página o conjunto, arman una nueva y sistemática estructura simbólica, susceptible de modificarse con la sustitución de cualquiera de tales piezas.

De este modo la "abstracción" de estas pinturas, en relación con la aisthesis de la experiencia inmediata, se convierte en la más pretenciosa "concreción" en el sentido de algo que porta a todo el conjunto de sus determinaciones. Es el concreto de una pintura eminentemente conceptual³.



Un sencillo ejemplo de glifo ideográfico. Es del *Códice Borgia*, y corresponde a un aspecto adicional del signo 10 (perro) del *tonalpohualli* (cuenta de los destinos).

Vemos un árbol que se quiebra y un hombre que cae.

Expresa la idea de interrupción, discontinuidad, muerte.

Las imágenes de los códices se refieren predominantemente a dioses y a relaciones de los humanos con los dioses, con sus influencias.

¿Cómo están allí los dioses? Propiamente no se trata de representaciones de alguna aparición del dios en el mundo o la imaginación, sino de imágenes construidas por una superposición de signos. En todo caso lo repetido, lo que se imita, son las pinturas de los libros anteriores, como vemos claramente en la secuencia de los libros del grupo Borgia.

Por eso tales imágenes llegan a funcionar también como representaciones porque, a fuerza de ser repetidas, se han convertido en retratos de *Tezcatlipoca*, de *Quetzalcóatl*... como si plasmaran a personajes singulares⁴.

Pero si nos fijamos en la compleja estructura de estas composiciones, si las desarmamos para volver a armarlas, advertimos que originariamente no son

³ Remitimos, para estos sentidos que damos a "concepto" y "concreto", a Hegel en su "Introducción" a las *Lecciones de Historia de la Filosofía*.

⁴ Es generalizado el desconcierto o repugnancia que genera en los turistas la contemplación de las esculturas que se ven

imágenes plásticas percibidas o soñadas por alguien. Plasman una *idea* de lo divino y lo hacen plásticamente a través de signos, que funcionan al modo de los signos convencionales abstractos de una lengua escrita.

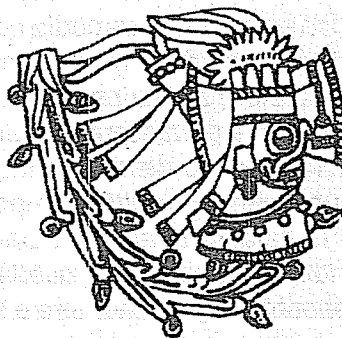
En las representaciones de los dioses hay una cierta evocación antropomórfica, pero evidentemente esto no constituía una atadura, era apenas un soporte para trabajar sobre él.

Tomemos como ejemplo la imagen de *Tlaloc*, el dios que tomaba el agua de las profundidades de la Tierra y la conducía al Cielo para derramarla como lluvia extensamente presente en la iconografía mesoamericana⁵. Este dios, cuyo culto se remontaría a los tiempos de las primeras sociedades agrícolas, en el 300 a.C.⁶, adquiere su aspecto con que le conocemos en tiempos de *Teotihuacán*, en cuyas piedras podemos ver su impresionante máscara con fauces y anteojeas. Es la deidad de los agricultores, deidad de la tierra viva, simbolizada por las serpientes. Como nos dice, refiriéndose a los extraños relieves en su rostro, que

"en muchos casos no son más que estilizaciones de unas originales serpientes cuyas colas se ubican en la parte superior del rostro y conforman las cejas; los cuerpos de los reptiles se entrelazan formando la nariz; posteriormente el cuerpo de la serpiente, a cada lado del rostro, da una vuelta alrededor de los ojos -a manera de anillo o círculo-, para que finalmente las cabezas de ambos animales, en la sección de la boca de la máscara, se coloquen de perfil y frente a frente, de tal manera que los colmillos de ambas

integran la boca monstruosa del dios"
(Caso 1936, 25).

Es por esos signos encargados de plasmar la idea del dios que, aunque nos encontremos en algunos casos con una imagen muy diferente de otra en cuanto a la



Tlaloc, como dios del agua, en el Códice Telleriano Remensis, I, 10.

impresión visual, podemos sin embargo en ambas reconocer a *Tlaloc*, o a *Tezcatlipoca*, o *Tlazoltéotl*, o *Quetzalcóatl*....

Estas imágenes, y los conjuntos en que normalmente aparecen, no solo funcionan como textos sino que en muchos casos están intencionalmente construidas como tales. Son verdaderas y exhaustivas exposiciones, que incluyen aspectos descriptivos y narrativos.

También hay pintura figurativa en los antiguos códices, incluso predomina en algunas páginas de los precortesianos de la mixteca, los códices *Becker I*, *Bodley*, *Colombino*, *Zouche-Nuttall* y *Viena*. Pero aún en estos casos en que la intención es registrar algún accidente natural o sujeto histórico, la composición tiende a la icónica, al estereotipo, y no parece que el pintor tuviera ante los ojos a la referencia de su obra.

¿Qué lugar ocupa esta pintura figurativa en el conjunto y por qué aparece en algunos casos? Nuestra interpretación es la de que recurren a ella cuando quieren información operativa sobre el aspecto de la realidad que se manifiesta inmediatamente, en un solo plano.

Es el equivalente, en los libros de pinturas, de esa parte del *Popol Vuh* (escrito en lengua quiché) en que se relatan las migraciones de los pueblos engendrados por los primeros cuatro hombres y sus mujeres. En que se relatan las escisiones, la búsqueda

en el Museo Nacional de Antropología de México o en los restos de las antiguas ciudades indígenas. Ello posiblemente se debe a las dificultades de nuestro entendimiento para apreciar en la plástica el grado de abstracción propio de esas esculturas ideográficas.

⁵ Los mayas le llamaban *Chac*, los zapotecos *Cocijo*, en la costa del Golfo le llamaban *Tajín* y en la Mixteca *Tzahui*. (Nicholson, 1959: 163-164)

⁶ Correspondería al llamado Preclásico Tardío, o Período Formativo.

de lugares de asentamiento, los acontecimientos históricos.

Así es que nos encontramos en la zona central de México con libros de pinturas centrados en la crónica histórica de familias o grupos étnicos registrando cargos, conquistas, muertes, construcciones, cataclismos naturales... En algunos casos, como el *Códice Xolotl* encontramos pictografías que ilustran desplazamientos en espacios identificados; y aún así, los mapas y paisajes que nos remiten a regiones que los pobladores conocían o habitaban, tienen un alto grado de esquematización conceptual. En este tipo de códices, que insertan a los personajes y acontecimientos en un paisaje conceptualizado, se incluyen además del *Códice Xolotl*, el *Mapa Tlotzin*, el *Mapa Siguenza* y el *Mapa Quinatzin* entre otros.

Es la pintura para registrar sucesos a un nivel profano y/o meramente administrativo. No es la que sustenta a los textos fundamentales: de carácter calendárico y metafísico-religioso. Cuando se pretende pintar la realidad, y no solo un aspecto parcial meramente aparente de esta, emerge en forma predominante la composición ideográfica. La abstracta composición que arma el concreto de la concepción de cada ser como un momento o lugar del todo que confluye en él con-creciéndolo, concretándolo. Es el caso, que a los ojos occidentales resulta chocante y paradójico, del rostro de la muerte en las imágenes más directamente ligadas con la vida, como son las grandes madres sagradas: Coatlicue, Coyolxauhqui.

Es el caso también de la humillación y destrucción del saber humano asociada a representaciones divinas ligadas al conocimiento y la iniciación: *Tezcatlipoca*, los dioses del Inframundo.

Es el caso también extraño para nosotros de la unificación de narración y descripción en los calendarios; de la representación temporal del espacio y espacial del tiempo. Un expresivo testimonio de esta síntesis es la primera página del código *Fejervary-Mayer*.

Se trata de algo captado conceptualmente que es plasmado luego plásticamente por el artista-filósofo indígena.

Hasta aquí llegamos en la

aproximación fenomenológica a las pinturas de los antiguos códices. Pero para nosotros se trata no solo de comprender a esos símbolos en lo que dicen, sino de comprender también el por qué de que lo digan de esa manera. Se trata de cerrar el círculo de la hermenéutica. Nos preguntamos si había una razón radical para confiar la representación de lo concreto a una imagen ideográfica.

La respuesta es que en ese proceso de armar lo concreto con abstracciones recogidas de una multiplicidad de intuiciones, ideas, creencias, reflexiones, se preserva la posibilidad de representar de modo simultáneo las paradójales sucesiones de los opuestos que se alternan en el tiempo. Que se desdoblan y se enfrentan en el espacio. La razón radical de esta pintura la da el reconocimiento de que lo concreto y verdadero es la dualidad de lo real.

Digresión sobre la belleza

En cuanto la antigua plástica indígena es principalmente un arte religioso, había un sentido indudable guiándola. Como en la época clásica griega, el arte no necesitaba justificarse. Ante los espectadores estaban los signos objetivos de lo divino y para los dioses, en función de ellos, estaba el arte.

Esa presencia de lo divino, para los griegos estaba indicada por las formas bellas de la obra. En la plástica indígena, en cambio, no es la belleza la que hace visible a lo divino ni es la sensibilidad la que lo reconoce en la espontaneidad del sentimiento de agrado. Es la combinación, reconocida por la inteligencia, de ciertos símbolos convencionales tenidos por sagrados, la que indica la trascendencia del arte, su sentido.

Podemos advertir además que, en muchos casos y particularmente en los libros de pinturas, no hay ostensiblemente un ideal de belleza en el sentido de enaltecimiento de las formas naturales y de espiritualidad evocada por imágenes amables y tranquilas. Entre las excepciones podríamos anotar la escultura de *Coyolxauhqui*, (la Luna) hallada en las excavaciones del *Templo Mayor de México Tenochtitlan*, que ilustra el momento de su muerte y desmembramiento en el combate mítico con *Huitzilopochtli*. A través del consumado realismo de la pieza se

advierte un delicado enaltecimiento de las formas femeninas.

Al modo del *Tao Te Ching*, que propone "Las palabras verdaderas no son bellas" (Lao Tsé 1981, 185), el arte indígena, en su compromiso religioso con la verdad, tendría cuanto menos un concepto más amplio de la belleza que el occidental de los tiempos clásicos⁷. La composición no se organiza alrededor de la búsqueda de un efecto de convicción estética o emocional. Se trata de una composición plana. Con una visión ecuánime de los sucesos del Universo. No solo porque no advertimos en ella la "perspectiva central" renacentista, sino porque no hallamos relieves apoyados en la luz o la ubicación en el espacio.

Tampoco la unidad de la composición está dada emotivamente por una tonalidad de bondad, dulzura, amor u horror⁸. En todo caso, estas perspectivas emotivas se darían por añadidura en la experiencia estética de la obra, conferidas simplemente por el tema.

La unidad de cada imagen o cuadro apunta a componer intelectualmente un lugar de la secuencia temporal del universo o del destino humano. Cada signo de la

composición tiene un valor necesario, como el que tienen las frases de un discurso escrito riguroso.

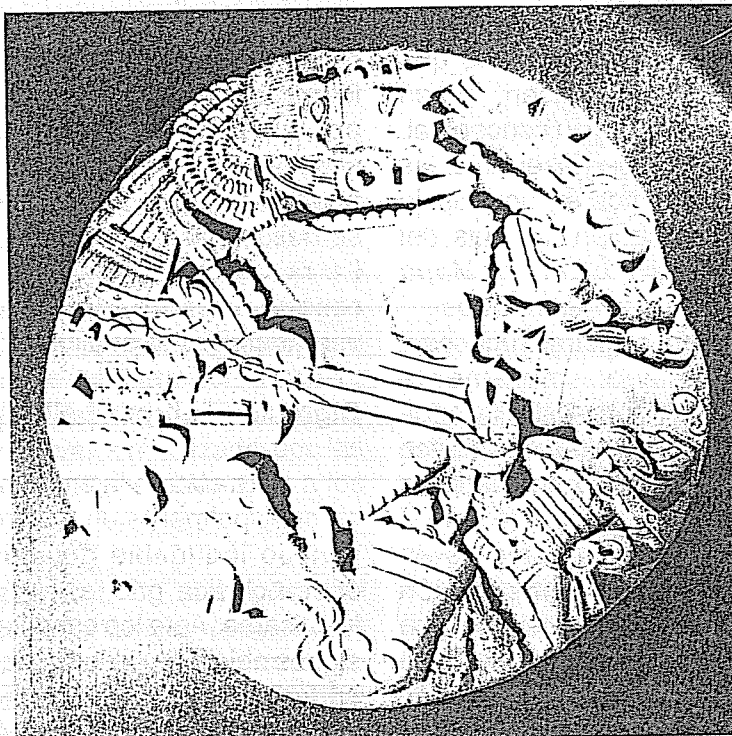
La experiencia de la recepción de un libro de pinturas debe ser la de una lectura de tales signos y la de una interpretación del conjunto. Para quien acude a él en busca de una indicación mántica particular, de un *tonalli* o destino, la lectura puede detenerse en unos

rasgos, una singularidad; pero el sentido del conjunto es el de los pasajes, del ahora sí lo que ayer no y mañana tampoco.

Los cambiantes tiempos son sagrados porque el universo está lleno de dioses. De algún modo la misión de esos dioses depende de su celebración por el arte y los ritos, que ayudan a sostener a la divinidad. El arte de los libros de pinturas es una

pieza indispensable en la economía del universo.

A pesar de que, como hemos señalado, no responden en general a la idea occidental de belleza, coinciden con ella en un matiz importante: En su formación griega *kalós* lo bello, remitía a un orden que es grato de ver⁹. Por su parte, las antiguas culturas indígenas de América fueron admiradoras del ordenado movimiento del cosmos y de los



Escultura de la diosa Coyolxauhqui, hallada al pie del Templo Mayor de México. Muestra a la Luna muerta, luego de ser derrotada por el Sol.

⁷ De hecho la reflexión occidental sobre el arte, y aún sobre la estética en general, no ha podido acordar sobre la vigencia de ese valor como un supuesto canon de la obra de arte. El concepto de "belleza", que era más o menos obvio en la antigüedad, se vuelve extremadamente problemático en la modernidad. Sin embargo, hasta el siglo XVII servía para caracterizar como "bellas artes" a la plástica, la música...

⁸ Una excepción a esto que observamos estaría en los frisos que ilustran el *Tlalocan*, o paraíso regido por *Tlaloc*.

En las pinturas de *Teotihuacan*, hombres danzando y cantando ilustran una atmósfera emotiva de tranquilidad y gozo.

Por otra parte, los signos de la muerte y el sacrificio podrían suponerse dirigidos a causar una atmósfera emocional de horror. Sin embargo no juegan ese papel: la sobriedad con que son utilizados, representando los momentos destructivos de los ciclos de la dualidad o los ritos sacrificiales, lo atestiguan.

tiempos. Este movimiento, en su omnímoda vigencia y en su apuntar a una integridad más allá de las particularidades, es como un horizonte temático de los libros de pinturas. Ellos tratan del juego incesante y nunca resuelto de los opuestos que van emergiendo unos de otros y que de modo privilegiado expresa el arte.

Bibliografía:

-ALSINA, PORTILLA, MATOS y otros, 1992: *Azteca Mexica, Las Culturas del México Antiguo*. Edición conjunta de INAH-Ministerio de Cultura México - Sociedad Estatal Quinto Centenario-LUNWERG Editores, Madrid.

-ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de, 1952: *Obras Históricas*, dos tomos, Introducción y notas de Alfredo Chavero, prólogo de J. Ignacio Dávila Gaviri, Editora Nacional, México.

-"Anales de los Cakchiqueles", en *Memorial de Solola*, 1980: (*Memorial de Techan-Atitlan*). Título de los señores de Totonicapán. Traducción de Adrian Recinos. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.

-*Códice Dresde*, 1972 Amoxthli maya. Censo, 113. Versión de Thompson. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

-*Códice Borgia*, 1993 Introducción y Explicación de Ferdinand Anders, Marten Jansens, Luis Reyes. Edición conjunta de Sociedad Estatal Quinto Centenario (España) Akademische Druckund Verlagsaltalt (Austria) y Fondo de Cultura Económica (México) Austria y México.

-*Códice Borbónico* 1974 Edición facsimilar. Comentario de Karl Anton Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest. ADEVA. Graz. Austria.

-*Códice Mendoza* 1925-reedición 1979. Editado por Francisco del Paso y Troncoso y Jesús Galindo y Villa. México

-*Códice Fejeryary Mayer* 1986 Edición facsimilar. Editado por Graz. Austria.

-*Códice Xolotl* 1980. Edición, estudio y apéndice de Charles E. Dibble. Edición de la Universidad Autónoma de México.

-CLAVIJERO, Francisco Javier 1976 *Historia antigua de México*. Editorial Porrúa. México.

-DUVERGER, Christian y otros 1995: *Antropología Simbólica* Ensayos de temas mayas. Coordinación: Marie Odile Marión, Edición del INAH, México.

-GADAMER, Hans-Georg 1991: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona .

-LEÓN-PORTILLA, Miguel 1992: "El pensamiento náhuatl", en *Filosofía Iberoamericana en la época del Encuentro*. Editorial Trota. Valladolid

-MARTÍNEZ, José Luis, 1984 *América Antigua*. Selección Introducción y Notas de Fuentes de Mayas, Nahuas, Quechuas y otros. Edición de la Secretaría de Educación Pública. México.

-REYES, Luis Alberto 2002 "La Idea Indígena del Tiempo", en *Cultura Política y Democracia en América Latina*, Universidad Nacional de Río Cuarto, Facultad de Ciencias Humanas. Río Cuarto Noviembre de 2002.

-SAHAGUN, Fray Bernardino de 1580-1987: "Historia General de las Cosas de Nueva España" (2) *Códice Florentino*, relación en náhuatl, Secretaría de Gobernación, Tlatelolco, México.

-SPRANZ, Bodo. 1993: *Los Dioses en los Códices Mexicanos del Grupo Borgia*. Traducción de María Martínez Peñalosa. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.

⁹ "Para los griegos el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. En el orden regular de los cielos poseemos una de las mayores manifestaciones visibles del orden. Los períodos del año, de los meses, la alternancia del día y la noche constituyen las constantes fiables de la experiencia del orden en nuestra vida, justamente en contraste con la equivocidad y versatilidad de nuestros propios afanes y acciones humanos. (Gadamer, 1991; 50)

LOS OBJETOS DEL ARTE Y LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

Silvia Ruibal

En esta instancia pretendemos hacer una reflexión acerca del lugar en que ubicamos las denominaciones de *arte* y *estética*, realizando una breve travesía diacrónica por algunas referencias teóricas, referidas al campo literario, que sentaron posiciones respecto de dichas categorías y que contribuyeron a configurar diferentes miradas a las producciones del arte.

Los objetos que circulan en la cultura pueden ser creados con intencionalidad artística, o pasibles de convertirse en artísticos en su proceso de recepción y reconocimiento, independientemente del propósito artístico de producción. Pero como esto último tiene una dimensión más compleja, por las distintas variables que se conjugan en la determinación de tales fenómenos; preferimos hablar desde lo que entendemos como el circuito de la comunicación artística-literaria.

Así, el arte como proceso incluye diferentes instancias y son las que corresponden a la comunicación artística. Por lo tanto, la consideración de los aspectos que se juegan en el plano de emisión son tan relevantes como los del plano de la recepción.

Sabemos que para los representantes del Formalismo ruso la base de una estética nueva residía precisamente en la renovación de las maneras de percibir los objetos, que implicaba, por ende, la modificación de los hábitos, de las maneras comunes o repetidas de mirar los objetos del mundo; tal acontecimiento fue denominado *desautomatización*. De tal manera, para estos teóricos, estar comprendido dentro de lo artístico suponía la condición de poder quebrar lo habitual y así producir una mirada inédita que aparecía como consecuencia de percibir algo nuevo y distintivo en la construcción del objeto. El objeto por sí mismo, en su propia estructura, debía posibilitar una nueva manera de mirar, un paso más del mero reconocimiento.

Para lograr, entonces, que se experimente una sensación de visión única,

se infiere que la exigencia es una determinada actitud en el productor, que estaba relacionada con ciertos procedimientos en el material de la lengua y que los formalistas lo circunscribían al plano de la forma: "[...] *los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción*" (P.60) Shklovski (1921) en *El arte como artificio*. Por tanto, según este autor, el arte debería otorgar una sensación del objeto como visión nueva y no como reconocimiento.

Estos procedimientos se ligan, por otra parte, a la actitud general de los sujetos vinculados al campo del arte, durante el surgimiento y la conformación de las vanguardias de principios de siglo '20; tienen que ver, además, con una decisión de los productores artístico en asumir la producción a partir de una perspectiva específica, que ellos mismos denominaron de *singularización*.

Tal perspectiva se comprende desde la emisión o producción, a partir del concepto de creación (ποίησις), entendido, dentro del campo de la literatura, como alejamiento del uso habitual del lenguaje; que luego con R. Jakobson (1960) se amplía con la teoría de las funciones del lenguaje, concretamente con la función poética. Así, su axioma de base funcionalista dice: "[...] *toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores [...]*" (P.349), lo entendemos como la posición consciente de todo productor, en este caso lingüístico, de usar la lengua con una determinada funcionalidad. Pues bien la función *poética* se ejerce sobre el mensaje mismo, llamando la atención por el trabajo ejercido en el plano de la expresión, más que en el del contenido.

Es decir, que en aquellos mensajes que tienen una orientación artística definida,

reconocemos una actitud de su productor, que se liga con procedimientos concretos de producción (trabajo sobre la forma), generada por la predominancia de una de las funciones de la lengua, que es la *poética*.

De hecho, tal actitud, aunque no considerada o esperada por los formalistas, comportaba el reconocimiento implícito de otro sujeto destinado a participar activamente en la decodificación de un mensaje que se hacía singular por su autorreferencialidad.

Así, los postulados de innovación del formalismo ruso, como los estudios de la función poética, desde Jakobson y el Círculo lingüístico de Praga, ponen el acento en la necesidad de emplear factores de desvíos en la construcción de los objetos dentro del arte como principios artísticos; esto va prefigurando los efectos que se irían desencadenando en el proceso artístico; por un lado, el de la recepción en tanto instancia que completa el circuito comunicativo; y por el otro el de la evolución del arte como institución, a partir de la adecuación a las nuevas normas y parámetros de concepción estética.

Ahora bien, el carácter semiológico del fenómeno artístico literario queda explícitamente expuesto en los postulados de J. Mukarovsky, representante del Círculo lingüístico de Praga, que en su Tercera Tesis pone de relieve la autonomía del lenguaje artístico, en el sentido de orientarse hacia el signo mismo. Este principio de independencia artística se halla fundado en la herencia formalista; pero, al mismo tiempo, contiene una idea que supera el inmanetismo propio de los formalistas. En la concepción de dicho autor se propone una integración de las variables relativas no sólo a la conformación del objeto artístico, sino también las que tienen que ver con los aspectos diacrónicos contextuales de recepción. En tal sentido, Mukarovsky se convierte en un antecedente directo de las teorías que sustentan la Estética de la Recepción alemana.

El autor checo agudiza la importancia en la producción artística de los procedimientos materiales, es decir todos los aspectos de la composición, traducidas como estrategias lingüísticas discursivas que derivan en una totalidad significativa única, en suma, obra de arte. Esto constituye un

avance en las concepciones estéticas, puesto que se van dejando de lado los aspectos específicos de contenido, tradicionalmente sobrevalorados.

Heredero de los aportes del formalista ruso Sklovsky, a quien tradujo, coincide con él advirtiendo que en la construcción material está ya pergeñada la categoría de lo estético; y aún más (y esto es verdaderamente superador del formalismo) la incidencia que tienen en la consideración de la obra como objeto estético, los aspectos sociales, culturales e históricos.

Por lo tanto, le asigna igual importancia a los aspectos internos de la obra: estructura, estrategias, procedimientos, concretados desde una concepción artística; como a los aspectos externos: los institucionales, los sociales y culturales.

Así, establece un recorrido dentro del fenómeno del arte, que comienza con el "hecho", es decir la creación de un objeto inédito, que se construye priorizando elementos formales determinando un sistema autosuficiente, y se prosigue con la inserción de ese objeto en lo que se denomina serie literaria y social; es decir la entrada en el proceso de recepción que a su vez depende de otros sistemas de significación con el cual se valora tal objeto..

Considerando la obra realizada desde el lugar del arte como ποιησις Mukarovsky, siguiendo la concepción semiótica de Saussure, también distingue dos planos o aspectos en ella: el producto material concreto, constituido por una composición compleja y singular, al que denomina artefacto y el objeto *estético* entendido como culminación de un proceso que incluye las recepciones y el reconocimiento social de su validez, es decir la legitimación social e histórica del artefacto u "obra cosa".

Se reconocen así no sólo instancias en el fenómeno artístico, sino también funciones específicas, por las cuales un objeto se constituye en obra de carácter estético. Por un lado, la instancia de producción que incluye el despliegue de funciones de su productor para concretar un signo artístico autosuficiente. Por otro lado, la capacidad de ser actualizado a través de las lecturas, función de recreación y asignación de sentido. Finalmente, el lugar que ocupa, a través del

tiempo, es decir su posibilidad de trascendencia o permanencia en el ámbito de lo cultural: función histórica - social.

Precisamente la distinción entre *artefacto*, es decir aspectos materiales del objeto y *objeto estético*, movilizado por la actitud del receptor, constituye el antecedente directo para la teoría de la Recepción alemana. Pues tal movimiento se orienta hacia la formulación de postulados teóricos que incluyen como fundamentos el carácter comunicativo y semiótico del texto literario.

La tarea de los teóricos de la Recepción alemana es la consideración del objeto artístico literario desde una perspectiva abarcadora; en donde se integran tanto los aspectos formalistas como los históricos y socioculturales. Lo estético se concibe como una experiencia en correlación con otras formas de la realidad y en vinculación con el contexto social.

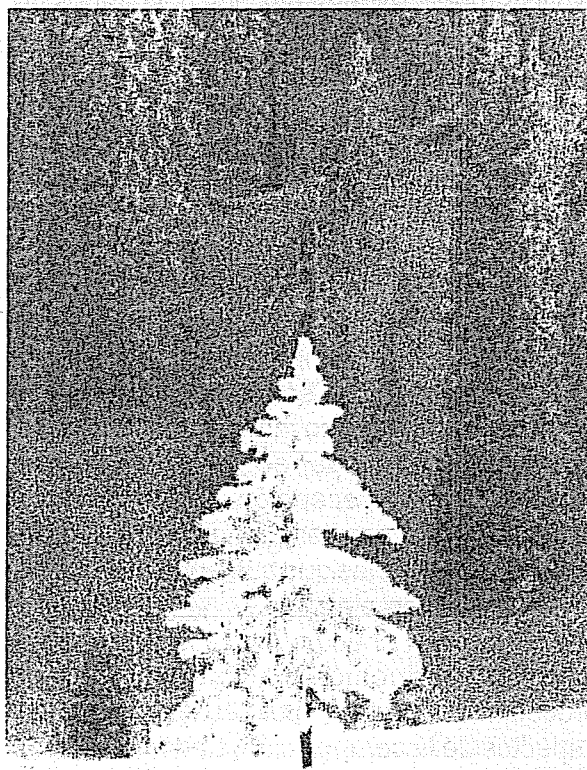
Jaus, uno de los referentes importantes de este movimiento, formula una estética de neto corte pragmático, vale decir como producto de la interacción entre texto artístico y público; considera el objeto y su incorporación en el mundo cultural a partir de las diferentes formas de recepción histórica; es decir, incluye, al igual que Mukarovsky, las transformaciones ocurridas en el objeto de acuerdo a las normas de recepción en distintas épocas, poniendo de relieve los cambios culturales, en la consideración final del objeto estético.

Este autor aborda el texto literario desde una perspectiva intermedia entre lo diacrónico y sincrónico y la forma en que el sistema de normas imperantes determina el modo de leer un objeto artístico, asimismo estudia el efecto que tiene la aparición de un nuevo texto, en el sentido de los cambios que puede producir en ese campo de referencia; campo que provee las pautas que orientan la confrontación del lector con su lectura, y al que denomina "horizonte de expectativas".

A la experiencia estética la ubica en el punto medio entre lo cognitivo y lo puramente sensual, como un modo particular de estructurar significativamente la realidad. Esto contribuye a considerar la obra revisando la categoría de placer como una consecuencia natural del arte; así, nos habla de ποιησις en el punto inicial del proceso, como experiencia

surgida en la creación, luego de αἰσθησις que comprende la vinculación con el conocimiento y las relaciones entre ver y reconocer, también a las sensaciones; y finalmente la καθαρσις con el concepto tradicional de purificación de las pasiones. Jaus sostiene que la experiencia estética desde la posición del contemplador, tiene el efecto de la liberación de los vínculos con la realidad cotidiana, de modificar las propias visiones de mundo y asumir una actitud de compromiso con la acción, entendida como la respuesta a los mandatos exigidos por las normas de codificación de la obra.

Dicha visión interactiva desemboca en una consideración diferente de la figura del receptor por la posibilidad constante de comprometerse con la acción. En tal sentido otros de los representantes de este movimiento W. Iser contribuye, desde el estudio focalizado de las actitudes del receptor durante el proceso de lectura, a delinear las operaciones que se ponen en juego en dicho acto. Así siguiendo algunas teóricos precedentes como R. Ingarden, con su impronta fenomenológica y la tradición hermenéutica de Husserl, concibe una idea



de recepción estética que privilegia la dinámica establecida en la relación sujeto-objeto, referido tanto a lo perceptivo como a lo cognitivo.

Iser resalta la importancia participativa del lector, incorporando los postulados de Ingarden, que diferencia dos entidades dentro del circuito literario: la obra literaria y el objeto estético, con la aclaración que éste último acontece a partir de un trabajo del receptor sobre el texto, trabajo denominado por Ingarden como de "concretización". Término que muchos teóricos ven en oposición a "representación" como espejo de la realidad, tradicionalmente pregonado en el campo del arte. Queremos destacar este aspecto de Ingarden puesto que es el sustento de la teoría desplegada por Iser en su libro *El acto de lectura*; ya que considera al texto como producto de un acto intencional que determina su potencialidad estética, y que sólo es pasible de ser percibida a partir de una actuación concreta del sujeto receptor.

Dichos postulados dan lugar a una nueva concepción del arte literario; ya no como reflejo de la realidad, sino como la capacidad de crear objetos que generan actividades en la mente del lector, instalando los presupuestos estéticos del lado del receptor por la capacidad de reconocer las estrategias emisoras y contribuir en la construcción de significados. Por lo tanto se hace hincapié en la potencialidad creativa del receptor, que en su proceso de lectura responde a las indicaciones establecidas por el productor en la estructura creada.

Esta nueva estética centrada en la figura del receptor activo se convertirá luego en el centro de las reflexiones del teórico italiano U. Eco descriptas en su mentado *Lector in fábula*. El centro de las metodologías expuesta tanto por Ingarden como por Iser luego por Eco, es activar a través de la relación codificación-decodificación las posibilidades de sentido que encierra un texto artístico. Por lo tanto el axioma que surge de ello es que, el placer estético es el resultado del ejercicio de la libertad en la elección y percepción de la obra; pero, fundamentalmente, la voluntad activa del sujeto lector para responder a las indicaciones del creador enmarcadas en la estructura textual.

La experiencia estética, por tanto, no

surge de la mera contemplación ni de la aprehensión rápida y segura de los contenidos; sino de la posibilidad de los sujetos destinatarios de responder en mayor o menor medida a las demandas de una codificación específica.

Vemos que los parámetros de lectura estética se van modificando y las categorías de placer y hedonismo tienen un giro diferente. Si para Ingarden la experiencia estética residía en la armonía individual y privada, como en el despojo total de la relación mundo-texto; para Iser, la acción requerida por el lector en el proceso de lectura promueve cambios significativos en los sujetos, que se traducen en cuestionamientos de las formas de comprensión del mundo. El papel activo que se le impone al receptor posibilita una experiencia estética distinta: el descubrimiento de nuevas realidades, la de los mundos posibles contenidos en los textos artísticos.

Tanto Jauss como Iser posibilitaron con sus ideas conformar un concepto de lector distinto; la escuela alemana de Constanza cumplió un rol importantísimo en la consideración de una estética centrada en la lectura como actividad. De hecho, este nuevo posicionamiento surgió como una necesidad, frente a la presencia en la primera mitad del siglo XX de objetos textuales que subvierten la estructura clásica, inconclusos, fragmentados, bloqueados en el ordenamiento lógico; en suma, objetos manipulados voluntariamente. Dichas estructuras generaron, entonces, una nueva dialéctica entre emisión y recepción, que lo advertimos como una explícita confrontación de códigos: un código invariable, por un lado, el formulado por su creador en el objeto artístico y un código variable, por el otro, el que construyen los lectores mediante la recepción activa.

Estos nuevos postulados inician el camino irrefrenable de las interpretaciones y de los infinitos modos de leer y concebir los objetos literarios. El insospechado mundo de las significaciones queda abierto y se supone irrefrenable, justamente los objetos de nuestro campo artístico obedecen a leyes que se cumplen de variadas maneras según el lugar que se ocupe en el circuito comunicativo; pero ambos, emisor y receptor, están enfrentados a una misma problemática: la de la escritura.

Justamente, lo que se desencadena posteriormente, motivo de reflexiones teóricas desde el campo artístico literario, es la escritura como tema y como código problematizado, tanto para un polo como para el otro. Un código que desde el arte reivindica el carácter multireferencial del objeto texto, ya que por medio de un proceso de desnaturalización del lenguaje es posible el surgimiento de diferentes sistemas de representación. Cada texto construye desde el trabajo sobre la lengua en la escritura, las posibilidades infinitas de lecturas. Un objeto, por tanto, que ya no representa un espejo normal del mundo conocido, ni siquiera un espejo roto, sino más bien un objeto alterado que incluye en sí mismo diferentes lentes para ser mirado y que contiene la capacidad de dar respuesta a cualquier pregunta, tanto como constituirse en cualquier referencia de acuerdo al deseo de cada sujeto receptor.

Finalmente, creemos que en el campo del arte literario, las estéticas se construyen de acuerdo a la diversidad de factores que afectan a los sujetos en su relación personal e individual con los objetos y en relación a las inserciones de dichos sujetos en el mundo. No existe una experiencia aséptica y no contaminada, sí existe, en un alto porcentaje, la necesidad de relacionarse con los objetos-literarios por un gesto gratuito, gesto que de por sí, implica una actitud estética, al estar descargada de todo valor utilitario. Por tanto, si la lectura, en este caso, es la que permite unirse al objeto, deberíamos seguir investigando del lado del receptor las cualidades que se le asignan a la actitud de leer, en función de despejar los valores que se ciernen sobre dicha praxis en nuestro mundo actual.

Bibliografía:

COMUNICACIÓN 3 1970 *Lingüística formal y Crítica literaria*. Alberto Corazón, Madrid.

ECO, U.: 1993 *Lector in fábula*. Lumen, Barcelona.

_____: 1992 *Los límites de la interpretación*. Lumen, Barcelona.

JAKOBSON, R.: 1985 *Lingüística y Poética en Ensayos de Lingüística General*. Ariel, Barcelona.

JAKOBSON, R. TINIANOV, J.: 1991 *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, México.

MAYORAL, J. A.: 1987 (Comp) *Estética de la recepción*. Arco, Madrid.

ROMANO SUED, S.: 2001 *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*. Epoke, Córdoba.

CONCEPCIÓN PICTÓRICA EN LA RECHERCHE

Silvia Solas

A *la recherche du temps perdu*, la extensa novela que Marcel Proust construye en un estado de semi-reclusión en su famosa pieza cubierta por paneles de corcho, es el producto de un proceso cuyo primer fruto es la aparición de *Por el camino de Swann*, en 1913, el primero de sus siete volúmenes, y que no concluye hasta 1922, fecha de la muerte de su autor. Es también conocido el hecho de los continuos retoques, agregados y correcciones que el escritor hiciera, tanto sobre los manuscritos como sobre las pruebas de impresión. Lo que ha permitido sostener a los estudiosos de su obra mediante el método genético, que Proust "escribe sin fin".¹ Aún sus páginas efectivamente editadas muestran en su recorrido un interminable desfile de obras y personajes artísticos, reales e imaginarios, y a su través se desenvuelven en la trama ficcional, fundamentales cuestiones estéticas. Las artes cobran así, una dimensión particular: música, pintura, literatura, teatro, arquitectura, son puestas de relieve e invitan a la reflexión sobre el arte. El músico Vinteuil, el pintor Elstir, el escritor Bergotte, la Berma, la actriz de *Fedra*, son personajes imaginarios a través de los cuales el novelista manifiesta sus consideraciones estéticas.

En esta oportunidad nos abocaremos —dada la compleja trama de la *Recherche* que la vuelve inagotable— a describir las consideraciones más significativas de su concepción pictórica. Hay principalmente tres escenas en las que se manifiestan las afirmaciones más importantes con respecto a dicha concepción, a partir de las cuales intentaremos una síntesis de la mirada proustiana sobre la pintura:

La primera es "*La visita del héroe al*

atelier de Elstir", en *A la sombra de las muchachas en flor*². Allí acude el héroe a instancias de su abuela que quiere conducirlo al camino del arte; curiosamente, en esa visita al estudio del pintor, tendrá su primer contacto con Albertina, el gran amor signado en gran medida, desde su origen, por el quehacer pictórico.

La segunda, "La contemplación de los Elstirs en casa del duque", en *El mundo de Guermantes*³. Lo que primero ha sido para el héroe una excusa para ingresar a la casa de la duquesa, conocer su colección de Elstirs, cobra luego importancia propia y justifica que olvide ante las obras, que había ido allí como invitado a una reunión de personajes de ese mundo de sociedad.

La tercera, "La muerte de Bergotte frente a un cuadro de Vermeer", en *La Prisionera*.⁴ Bergotte, enfermo y en el límite de sus fuerzas, muere efectivamente frente a la pintura.

Las principales características de la pintura para Proust, parecieran ser las que siguen:

En primer lugar, la pintura, como el resto de las artes, invierte el orden de nuestra percepción habitual. En la descripción de la obra imaginaria *El puerto de Carquethuit*, se destaca que Elstir emplea "términos marinos" para pintar la ciudad y "términos urbanos" para pintar el mar; así, en la obra del artista, la naturaleza se ve tal como es, "poéticamente"; la recreación —lo que en poesía se denomina metáfora— implica entonces la inversión del

¹ El método genético ha sido fundado por Bernard Brun y Claudine Quémard; uno de sus títulos más recientes, dirigido por Rainer Warning y Jean Milly es, precisamente, *Marcel Proust, écrire sans fin* (CNRS, 1996)

² M. Proust, *A la sombra...*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1995, p. 405-433. En la versión de la *Pléiade* dirigida por J.Y. Tadié: II, 191-219 [En adelante la cita de la *Pléiade* se presenta entre corchetes]

³ M. Proust, *El mundo de Guermantes*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1995, p. 380-384. [II, 711-715]

⁴ M. Proust, *La prisionera*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1995, p. 161-166. [III, 688-693]

orden natural. La metáfora pictórica consiste en esa inversión; pero es posible considerar que una tal alteración resulta más fuerte en la pintura porque se produce en el plano de lo visual desde el que se organiza, fundamentalmente, nuestra percepción habitual, "contaminada" por nuestro saber especulativo, que, al fijar la realidad bajo nociones estáticas, encubre su carácter móvil y cambiante. Cuando el pintor re-nombra los objetos, lo que hace es incluir en ellos lo que aquellas nociones le han quitado. Como señala Anne Simon desde una perspectiva basada en la filosofía de Merleau-Ponty, "*dar a la cosa otro nombre vuelve a descubrir en el lenguaje (o en lo visible) otra posibilidad de caracterización de la cosa. Es utilizar una nominación según un nivel (...) ontológicamente más exacto. (...) La alquimia pictórica de igual modo, permite volver visible los horizontes de lo sensible (...) que parecieran por definición escapar a la visibilidad.*"⁵

Pero esta inversión no se refiere sólo al espacio sino que hay también una desfiguración del tiempo. El héroe advierte en su visita al atelier una obra más antigua del pintor: una acuarela que representa el retrato de Miss Sacripant; su descripción refuerza la idea de la inversión del orden natural pues los rasgos del personaje aparecen "reconstruidos" por Elstir, de modo que presenta un aspecto entre masculino y femenino; el héroe descubrirá que se trata de Odette, actual mujer de Swann, en su juventud, lo que la convierte en contemporánea de las *coccottes* de esa época, pero a su vez el retrato es contemporáneo de los de Whistler y Manet. El artista es un adelantado a su tiempo, pues el arte anticipa las leyes que luego la ciencia determina. Así, en otro fragmento de la novela, cuando el héroe contempla los Elstirs del duque de Guermantes que pertenecen a la primera época del pintor, su período "mitológico", se produce una especie de detención del tiempo, pues no advierte que la hora pasa y lo están esperando en el salón para la cena. Anteriormente había meditado acerca de aquella anticipación a través de la

pintura de Renoir. Hoy, dice el narrador, Renoir es un pintor reconocido pero se ha necesitado mucho tiempo para que eso ocurra. Las mujeres de hoy "son Renoir" a pesar de que en el pasado se negaba a las mujeres pintadas por él. Esto confirma que en arte no hay progreso en sentido lineal como en la noción tradicional de la ciencia y que no hay artistas mejores por ser más recientes.⁶

En segundo lugar, la obra pictórica es un fragmento del mundo del artista; esto pareciera apreciarse mejor en la pintura que en el resto de las artes, pues si bien Proust nos habla de fragmento en referencia a las audiciones musicales y a las representaciones teatrales, los cuadros se exponen uno al lado del otro, yuxtapuestos, como en una serie discontinua, separados entre sí por el espacio de pared, y más aún, por el marco. Es así explícitamente con los Elstirs del duque en la escena a la que acabamos de aludir.⁷ Georges Poulet subraya esta característica de la obra de Proust y sostiene que toda la *Recherche* consiste en fragmentos yuxtapuestos, disyuntos, dispuestos uno a la par del otro y que no sólo hay un tiempo, sino también un espacio perdido, pues tiempo, espacio y movimiento, son, en realidad, categorías de disolución. La unión se hace posible en el caso de la novela, continúa Poulet, a través del *fluir* de la narración.⁸ Al respecto, Anne Simon considera que a este esquema de la fragmentación, sigue un segundo movimiento: la síntesis de lo diverso. El aprendizaje de la mirada originaria que el héroe ha realizado en el atelier del pintor inaugura una nueva relación con lo sensible según la cual el lugar de la fragmentación se matiza considerablemente: al acceder a la

⁵ Postura personificada en la novela por Mme. Cambremer-Legrandin., que representa la defensa de la noción de progreso en el arte, por ejemplo, en la música: Debussy era más que Wagner o que Chopin; asimismo, en pintura, Monet es preferible a Poussin. El narrador argumenta contra esta teoría. *La Prisionera*, Ed. Cit., p. 150-152. [III, 206-211]

⁷ La noción de fragmentación de la obra aparece con fuerza en los artículos sobre pintores, especialmente en los dedicados a Rembrandt, Monet y Moreau, *Essais et articles*, edición establecida por Clarac y Sandre, Paris, Gallimard, 1994, "Peintres", p. 355-373

⁸ G. Poulet, "Proust y la repetición" Rev. *L'Arc: Proust*, nº 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 7-13

⁵ Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé*, París, PUF, 2000, p. 120-121 (la traducción es mía)

visión primaria se renuevan los lazos rotos entre el objeto, el sujeto y las circunstancias.⁹ Y, como según la autora, el héroe va más allá que su propio maestro, *"progresivamente (...) es en lo real y no solamente en los cuadros del pintor que el héroe advierte esta reversibilidad general. (...) Si el fragmento constituye una propensión fundamental del relato en el mundo proustiano, es como un 'anillo' de una serie ontológica o estilística, que atrae como un imán los otros fragmentos hacia él. (...) El arte proustiano es fundamentalmente un arte de ligazón, lo que no significa, (...), desestimar el rol jugado por la distancia, el intervalo y la heterogeneidad."*¹⁰

En tercer lugar, y en consonancia con lo anterior, la recreación pictórica implica desprenderse de las nociones de la inteligencia abstracta, como dice el narrador del pintor imaginario: despojarse de lo que "se sabe" para contar con lo que "se siente": Elstir se esfuerza en disolver los razonamientos que conforman nuestra visión. Por ello se lo relaciona con el movimiento impresionista. Sin embargo varios comentadores como Michel Butor, Louis Bolle, Jean-Francois Revel, Jean Milly, entre otros, de una u otra manera, consideran que el pintor imaginario está *"más allá del impresionismo"*; por lo que parece posible relacionarlo con Cézanne de quien Merleau-Ponty hace un análisis en el sentido de que su pintura representa, más que la impresionista, una superación de la antítesis sentidos-inteligencia, más estrictamente pintor que ve-pintor que piensa, y que en términos de Merleau podríamos llamar "lo visible y lo invisible". Es decir, hay una superación del impresionismo que se queda en el estudio de la apariencia¹¹, en el ámbito de la impresión. Por lo que se rescata por detrás de esa apariencia la existencia de algo real. Anne Simon, señala en este sentido, la cercanía de la visión proustiana a la fenomenología, pero

moderadamente: no se trata de convertir a Proust en fenomenólogo, básicamente por dos razones: la primera deriva de la propia concepción del escritor: la filosofía aparece en Proust irónicamente desvalorizada -en su versión idealista- en beneficio del arte, más apropiado para dar cuenta de nuestra inserción en lo real y en el tiempo. La posición fenomenológica viene a paliar la insuficiencia de una postura filosófica intelectualista.¹² La segunda, más fundamental, sitúa a Proust en un lugar de transición entre el idealismo propio del siglo XIX y el desarrollo de la fenomenología filosófica, cuyo comienzo con Husserl es contemporáneo al novelista, pero que se despliega con posterioridad en los pensamientos de Ingarden, Heidegger, Sartre y el propio Merleau-Ponty: Proust anticipa las búsquedas de la fenomenología, ya que es uno de los primeros escritores que centran su obra sobre lo sensible como dimensión y refuta una clasificación dogmática de nuestros estados de conciencia. Pero lo suyo es sólo el anuncio de una dirección tanto literaria como filosófica que se inicia en un siglo XIX, romántico pero impresionista y en el que paralelamente al positivismo se da un espiritualismo del que se va liberando progresivamente.¹³

En cuarto lugar, se da una relación entre la pintura y la literatura que ha sido expuesta por los comentadores ya mencionados y nos parece significativa en dos planos: en primer término, hay una ambición de colorido para la literatura que se expresa en la pesadumbre de Bergotte cuando, frente a la pared amarilla de Vermeer, advierte que su literatura no ha sido lo suficientemente "colorida".¹⁴ Si traducimos esta ambición de color que el escritor exhibe, podemos

¹² Anne Simon, *Op. cit.*, p. 11-12

¹³ Ídem, p. 12-14; el mismo Merleau-Ponty, señala que Proust es quien ha llegado más lejos en la superación de la oposición visible-invisible: cfr. *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 185

⁹ Anne Simon, *Op. cit.*, p. 124.

¹⁰ Ídem, p. 127-128 (la traducción es mía)

¹¹ A partir del estudio de Henri Scrépel sobre Monet, se ha considerado que lo dicho por Merleau-Ponty sobre Cézanne es asimismo aplicable al mismo "padre del impresionismo", por lo que también el pintor imaginario proustiano es comparable con Monet.

¹⁴ Esta especie de ritual que el escritor ejecuta frente al pintor, acudiendo a la contemplación de su pintura cuando se encuentra ya moribundo, tiene un antecedente que se relata en el artículo dedicado a Rembrandt: Ruskin, también enfermo, acude a contemplar, en una suerte de homenaje, una exposición de pinturas del holandés. Cfr. M. Proust, "Rembrandt", en *Essais et articles*, ed. cit.

aventurar que se trata de la calidad de la obra de ser transmitida o de ser recibida. En este sentido el escritor aspira a ejecutar su obra como el pintor. En *El tiempo recobrado* esta idea aparece cuando el narrador sostiene que el escritor envidia al pintor pues éste comienza su trabajo a partir de ciertos croquis o esbozos sobre los que plasma su pintura. En el caso del escritor esos esbozos son los recuerdos de su vida pasada en la que numerosos caracteres de personas, de cosas, de obras de arte, se mezclan para dar lugar a la aparición de la obra literaria. Es así como se concibe a sí mismo como un pintor, cuando, tras haber descubierto su vocación y decidido abocarse a la tarea de llevar a cabo su obra, advierte que el tiempo destructor, es decir, la muerte, es el verdadero obstáculo para la constitución de la misma: *"Había vivido como un pintor que subiera un camino que domina un lago cuya vista le oculta una hilera de rocas y de árboles. Lo advierte a través de una brecha, lo tiene entero para sí, y toma sus pinceles. ¡Pero ya cae la noche en la que no se puede pintar y sobre la cual no volverá a levantarse el día!"*¹⁵

Por otro lado, hay una transposición de los elementos de la pintura a la literatura que se advierte en el desarrollo de la *Recherche*. En ese sentido Elstir simboliza al artista que introducirá al héroe en el camino del arte; será, como sostiene Louis Bolle, su "maestro"; no porque éste le trasmita "enseñanzas", sino porque al conocerlo tendrá la oportunidad de vivenciar un mundo desconocido; el narrador, dice Bolle, después de conocer a Elstir, opera por sí mismo las metamorfosis pictóricas. Para Butor las obras de arte imaginarias son instrumentos de reflexión en la medida en que Proust traspone al ámbito literario los medios de estas otras artes: la música y la pintura; la intervención de Elstir, es como un prisma, que permite la descomposición, o mejor el despliegue, en que, en última instancia, consiste el desarrollo de la novela misma.

Por último, aparece con carácter excepcional la figura de Elstir manteniendo una cierta armonía entre la producción

artística y el amor, con lo que podríamos señalar que la pintura es el arte que más se acerca al plano amoroso, en la medida en que coinciden el ideal artístico y el ideal del amor. Si bien en Proust el dolor, el sufrimiento, proporcionan la ocasión de producir arte, -los sufrimientos del héroe ante sus distintos amores, los desplantes que sufre Bergotte con las muchachas-, vemos a Elstir aparentemente realizado como artista y como amante. En realidad esta armonía la suponemos pues no se hace explícita. No obstante, adquiere un relieve particular, por el hecho de que el amor y el arte están ligados a lo sensible. Así, para Anne Simon, que el héroe sienta a Elstir como un obstáculo para ver a las muchachas, no es inocente: tal presupuesto sugiere que el arte no está al nivel del goce sensorial o erótico; pero el pintor, que es quien expresa lo visible, es también quien permite el encuentro con Albertina, representante de su objeto obsesivo de contemplación: las muchachas flores. Es significativo que el cuadro que está pintando Elstir cuando el héroe llega al atelier, sea precisamente, el de un conjunto de flores. El descubrimiento de la estructura del mundo sensible se efectúa gracias al pintor y gracias al deseo. El aprendizaje de la mirada originaria tiene por corolario la experiencia amorosa, y el arte, lejos de estar en las antípodas de la vida, es un medio de vivirla más plenamente.¹⁶

Inversión del orden perceptivo habitual desde el plano visual, fragmentación más acentuada que en las otras artes, superación de las nociones de la inteligencia abstracta que posibilita una experiencia originaria, relación con la literatura en cuanto a su comunicabilidad y su despliegue mediante el juego de metamorfosis pictóricas, y acercamiento al plano amoroso por su ligazón con lo sensible, son, en resumen, los caracteres que definen la concepción proustiana de la pintura. Podríamos apelar a las palabras de Merleau-Ponty para culminar esta caracterización: *"(...) la pintura no evoca nada (...) Lo que hace es muy distinto, casi opuesto. Da existencia visible a lo que la visión profana considera invisible; gracias*

¹⁵ M. Proust, *El tiempo recobrado*, ed. cit. p. 334 [IV, 613]

¹⁶ Anne Simon, *Op. cit.*, p. 116

a ella no tenemos necesidad de un 'sentido muscular' para poseer la voluminosidad del mundo. Esta visión voraz, que llega más allá de los 'datos visuales', se abre sobre una textura del Ser de la que los discretos mensajes sensoriales son sólo puntuaciones y censuras. El ojo vive en esa textura como un hombre en su casa.¹⁷ (...) Ese modo prehumano de ver las cosas es el modo del pintor.¹⁸

Bibliografía:

BOLLE, Louis: 1967, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Grasset.

BUTOR, Michel: 1964, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Répertoire II*, Paris, Les éditions de Minuit.

DESCOMBES, Vincent: 1987, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.

MERLEAU-PONTY, Maurice: 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.

Versión castellana: 1970, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.

_____: 1961, "L'œil et le spirit", en *Art de France*, nº 1, Paris, Enero.

Versión castellana: "El ojo y la mente" en Harold OSBORNE (comp.) 1976, *Estética*, México, FCE.

_____: 1948, *Sens et non sens*, Paris, Editions Nagel.

Versión castellana: 2000, *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península.

MILLY, Jean: 1970, *Proust et le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard.

PAINTER, George: 1935, *Marcel Proust, sa vie,*

son oeuvre, Paris, Sagittaire.

Versión castellana: 1944, *Marcel Proust (Juventud, Obra, Tiempo)*, Bs. As., Santiago Rueda.

POULET, George: 1990, "Proust y la repetición" *Rev. L'Arc: Proust*, nº 47, Paris, Librairie Duponchelle.

PROUST, Marcel: 1987-1989, *A la recherche du temps perdu*, edición dirigida por Jean-Yves Tadié, 4 volúmenes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

Versión castellana: 1995, Santiago Rueda, Bs. As.; traducción de Pedro Salinas. Hay también versión de Aguilar.

PROUST, Marcel: 1994, *Essais et articles*, edición establecida por Clarac y Sandre, Paris, Gallimard.

SCRÉPEL, Henri: 1974, *Monet*, Colección "Le peintre et l'homme", Paris, Weber.

SIMON, Anne: 2000, *Proust et le réel retrouvé*, Paris, Puf.

WARNING, Rainer y MILLY, Jean: 1996, *Marcel Proust, écrire sans fin*, Paris, CNRS.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, "El ojo y la mente" en Harold Osborne (comp.) *Estética*, México, FCE, 1976, p. 109

¹⁸ M. Merleau-Ponty, Ídem, p. 112

RACIONALIDAD Y REALIDAD ESTÉTICAS

Horacio Tarragona

Pretendemos elaborar una reseña de la historia del concepto de racionalidad estética como instancia a partir de la cual se construye el arte y también el mundo. Mencionaremos sólo algunos puntos importantes del caso.

Desde la formulación del sujeto cartesiano comienza una historia de ideas sobre una racionalidad que se consume en la razón pura kantiana. Frente al sujeto de ciencia, de conceptos y de representaciones, paulatinamente se abre paso una racionalidad estética o simbólica¹ específica que en principio opera sobre el arte. Con el correr del tiempo se concede que ésta rebasa su campo específico y opera sobre el mundo en general. Finalmente desde la epistemología, se la articula como instancia desde la cual se construye la realidad.

En principio analizamos algunas propuestas importantes del siglo XVIII que encaminaron el tema hacia un cruce entre los conceptos de sujeto, lenguaje y arte. Las siguientes preguntas podrán servirnos para orientarnos. ¿qué es el sujeto? ¿por qué el sujeto puede producir lenguaje, ciencia y arte? ¿es posible pensar el arte como el mundo, o el mundo como el arte? ¿es lo mismo entender el arte que entender la naturaleza? ¿qué es el lenguaje y cómo se relaciona con eso que llamamos pensamiento? ¿es útil el lenguaje para representar el sujeto? ¿el sujeto es susceptible de representación? ¿qué papel juega el arte en todo esto? Para introducirnos en el tema quiero comenzar con una cita referente a las relaciones entre lenguaje, pensamiento y estética:

“Así que queda otra cuestión fundamental: ¿cómo es posible la capacidad de pensar? ¿la capacidad de pensar a la derecha y a la izquierda, antes

y sin, con y después de la experiencia? No necesitamos la deducción para probar la prioridad genealógica del lenguaje antes de las siete sagradas funciones de los enunciados y las conclusiones lógicas y su heráldica... La entera capacidad de pensar depende del lenguaje... (a) Por consiguiente, los sonidos y las letras son formas a priori en las que no se encuentra nada de lo que pertenece a la sensación o al concepto, y son los verdaderos elementos estéticos (en el sentido que tienen que ver con la sensación) de todo el conocimiento y la razón humanos... (b) Por lo tanto las palabras poseen una capacidad estética y lógica (c). Como objetos visibles y audibles pertenecen junto a sus elementos a la sensorialidad y la intuición, pero en lo que se refiere al espíritu de su utilización y a su significado pertenecen al entendimiento y a los conceptos. Así pues las palabras son a la vez intuiciones puras y empíricas y conceptos puros y empíricos: empíricos porque la sensación, el sentido de la vista o del sonido, se ve afectada por ellos, puros en la medida en que su significado no está determinado por nada que pertenezca a los sentidos... El significado y su determinación son el resultado... de la correlación entre un signo que a priori es arbitrario e indiferente (d), aunque a posteriori es necesario e indispensable (e), y a la intuición del propio objeto, y a través de ésta repetida conexión (f) el propio concepto es comunicado, impreso y englobado en el entendimiento a la vez por el signo y por la propia intuición. (Hamann 1967:26)

La cita plantea prácticamente las cuestiones fundamentales que permiten proyectar la estética como disciplina. Probemos enunciarlas como tesis:

- a) El pensamiento depende del lenguaje.
- b) Los sistemas de símbolos son objetos estéticos, además del mundo.

¹ En este texto utilizaremos el concepto de racionalidad estética o simbólica de modo indistinto.

- c) El lenguaje tiene propiedades estéticas además de propiedades lógicas, es sensible e inteligible a la vez, es objeto de la sensibilidad y del entendimiento al mismo tiempo. Esto implica que existe una racionalidad estética y otra racionalidad lógica. También Schleiermacher (1977) consideraba que el lenguaje tiene un aspecto *lógico* y otro *musical*. El primero propio de la prosa y el segundo de la poesía.
- d) Los sistemas de símbolos son arbitrarios a priori.
- e) Los sistemas de símbolos aparecen como indispensables y necesarios a posteriori.
- f) La significación y valoración de algo como estético depende de la reiteración.

Aunque parezca mentira esto fue escrito en 1748 por quien comparte con Baumgarten la paternidad de la estética como disciplina epistemológicamente autárquica: Hamann en su *Metacrítica sobre el purismo de razón pura*. Situándonos específicamente en la relación del pensamiento con el lenguaje, que en Hamann es cualquier sistema de símbolos, encontraremos una sistematización acabada de la idea en Schleiermacher quien, apenas comenzado el siglo, afirma en su *Hermenéutica y crítica*: "No hay pensamientos sin discurso, no se puede pensar sin palabras" (1977:77). De allí un *círculo hermenéutico* mediante el que cualquier abordaje del mundo presupone lenguaje y viceversa. Tal círculo nace del omnipresente *malentendido* que encierra la inadecuada herramienta con la que encaramos el mundo: el lenguaje. Hamann y Schleiermacher desenquistan el lenguaje de la coraza de la representación; lenguaje demandado por una filosofía trascendental que fue protagonista del siglo Ilustrado. Pero este giro conforma una operación que se realiza desde la especulación a partir del arte: Hamann tiene frente a sí el lenguaje poético para generar su filosofía.

En el siglo XVIII la especulación sobre el arte adquiere connotaciones especiales que permiten proyectar la estética como un discurso epistemológicamente autónomo. Esto es posible en virtud de los postulados comunes en torno a una presupuesta racionalidad estética no susceptible de ser integrada en otra racionalidad denominada, en ese tiempo, *pura*. Esta racionalidad estética

opera con diferentes sistemas simbólicos, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura y aún la poesía que, aún siendo lenguaje, no formula conceptos sintéticos referidos inmediata y directamente a la naturaleza. Gracias a los aportes teóricos formulados desde diferentes perspectivas y de variada terminología, llegó a ser corriente, a fines del siglo XVIII, conceder al hombre una capacidad estética de razonar o percibir el mundo, muy diferente a la racionalidad discursiva, pura o trascendental o *instrumental*, - como se la quiera denominar -, preconizada y articulada (y hasta, tal vez, *hegemonizada*) por la Ilustración. Pero esta concesión debió abrirse paso dificultosamente en un ambiente intelectual más fascinado por la ciencia que por el arte.

En este ambiente teórico Kant señala en la segunda edición de su *Crítica a la Razón Pura*:

"Los alemanes son los únicos que emplean ahora la palabra 'estética' para designar por medio de ella, la que otros llaman 'crítica del gusto'. Fúndase esta denominación en una esperanza fallida, que el excelente analítico Baumgarten concibió: la de traer el juicio crítico sobre la belleza a principios racionales y elevar a ciencia las reglas del mismo" (1996:42)

Y agrega que el intento es vano porque los juicios de belleza son empíricos y nunca a priori. No obstante, el mismo Kant da un giro de ciento ochenta grados en su posterior *Crítica del Juicio*. Si bien no se retracta explícitamente, brinda una visión más amplia que le permite reivindicar aspectos tan constitutivos del sujeto como los estudiados en la *razón pura* o en la *razón práctica*. Admite que las dos *críticas* previas recaerían en cierto reduccionismo si se pretendiese con ellas obtener una imagen acabada del sujeto. Indica en el Prefacio: "La crítica de la razón pura relega a ideas a los conocimientos que rebosan nuestra facultad de conocimiento teórico. Esto pone coto a las alarmantes pretensiones del entendimiento: encerrar en sus mismos límites la posibilidad de todas las cosas". Existen ámbitos a los cuales la razón pura no accede, pero el relegar tales ámbitos a la condición de *ideas* no ilegítima la posibilidad de abordar el problema desde

otros cánones que los estipulados por la *crítica a la razón pura*. Lo sensible y el arte deben ser encarados desde otro ángulo tan legítimo como el de las dos previas críticas y en cuanto que en esta problemática encontramos principios a priori, es legítimo elaborar una teoría sobre pertinente. Señala Kant:

"Razón pura y práctica tienen su propia legislación y justifican la división en filosofía teórica y práctica. Pero hay otra facultad superior del conocimiento como intermedia entre el entendimiento y la razón: la facultad de juzgar, que contiene al menos un principio específico para buscar leyes sobre algún territorio propio (...). Para la facultad de conocer sólo el entendimiento es legislador, sólo con respecto a la naturaleza como fenómeno es posible para nosotros el dar leyes mediante conceptos naturales a priori que son conceptos puros del entendimiento. Para la facultad de apetecer sólo la razón es legislativa a priori. (...). Entre ambas facultades se halla el sentimiento de agrado, entre el entendimiento y la razón se halla la facultad de juzgar, por lo tanto, cabe suponer, que la facultad de juzgar contiene un específico principio a priori. (1993: Int. III).

Este específico principio a priori otorga la posibilidad de elaborar una teoría, a diferencia de lo que el mismo Kant pensaba aún en 1787 (1996 §1). Pero a fin de cerciorarnos cabalmente de este giro que efectúa Kant respecto a la posibilidad de generar una estética a partir de estructuras a priori nos detendremos brevemente en algunos puntos principales de su *Crítica del Juicio*.

Kant distingue dos tipos de juicios: Un *juicio determinante* que subsume la intuición particular bajo una categoría general, la operación consiste simplemente en aplicar una ley preexistente antes del caso concreto. Una segunda forma de juicios es el caso del *juicio reflexionante* (1993: IV y ss) que remontándose de lo particular a lo general supone la existencia de un principio superior inherente a la naturaleza. Este principio superior es un supuesto, una ficción que resulta ser necesaria ya que por ella logramos

aplicar un sentido a la inmensa multiplicidad de leyes particulares. La naturaleza parece, a pesar de su multiplicidad, contener una idea, es decir, no sólo podemos dirigirnos a la naturaleza efectuando automatismos que subsumen intuiciones bajo reglas sino que también podemos juzgar la naturaleza desde otra perspectiva observando cómo cada elemento de un fenómeno contribuye a la totalidad del objeto. Esta aprehensión de la totalidad del objeto produce placer (id. VI), el cual no es un producto del sujeto sino un efecto del objeto sobre aquel.

En el caso de la obra de arte, el objeto no es percibido como naturaleza sino como una totalidad a la que Kant denomina *idea estética*. Las *ideas estéticas* son representaciones de la imaginación pero no susceptibles de conceptualización o de traducción a otros sistemas simbólicos. Los conceptos expresables mediante el sistema denominado *lenguaje* no son adecuados para expresar estas *ideas estéticas*. Esto implicaría que una *idea estética* es algo *no representable* (id. VII). Según esto, podemos emitir juicios estéticos puros que versan sobre lo bello y son juicios del gusto. El mismo Kant, paradigma de la ilustración, finalmente, admite la existencia de un tipo de racionalidad, que versa específicamente sobre los aspectos estéticos del mundo y es capaz de operar mediante dichas *ideas estéticas* no conceptuales. La insistencia de Kant sobre la universalidad del problema hace patente que se trata de una estructura misma de la conciencia que ofrece una imagen acabada del hombre, superando las visiones parciales de las dos primeras críticas.

Para Kant el gusto es la facultad de juzgar lo bello pero para discernir si algo es bello o no, referimos la representación por la imaginación al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado. El juicio del gusto no es lógico sino estético, y aunque su motivación es subjetiva lo bello (objeto del juicio del gusto) es tal porque produce un placer sin interés. Por ello se juzga que el objeto bello contiene necesariamente un motivo de placer para todos. El desinterés articula su universalidad. El gusto no se funda en ninguna inclinación del sujeto, lo bello siempre se señala como si fuera una cualidad externa propia del objeto. Por eso el juicio del gusto tiene pretensión de

validez universal. (Cf. 1993:§6).

Mediante el juicio del gusto exigimos de todos que encuentren placer en un objeto a pesar de que ese juicio no se funde en un concepto. Se trata de una universalidad estética (no lógica). En el juicio del gusto postulamos un voto universal con respecto al placer sin mediación de conceptos (sólo mediando conformidad). Por eso Bello es lo que sin concepto gusta universalmente. El juicio del gusto se basa en fundamentos a priori. (1993:§12).

La facultad de juzgar queda así acreditada por Kant y desde tal facultad se legitima la posibilidad de elaborar una teoría del arte que en Kant implica una teoría del sujeto que es capaz de juzgar el arte como lo bello y que en última instancia habla de una estructura de la conciencia, específicamente referida a lo estético.

A fines de siglo, ya queda planteado de modo convincente el problema de una racionalidad estética específica que opera sobre lo empírico pero no entendido como naturaleza sometida a leyes sino como belleza, en todo caso como obra de arte. El grupo Sturm und Drang y el inminente movimiento Romántico consolidan esta línea de investigación estética prefigurada a mitad de siglo. Mencionamos dos problemas dicotómicos centrales de esta corriente teórica, uno del lado del sujeto y otro del lado del objeto, sin trazar fronteras definidas.

- Por el lado del sujeto nos encontramos con el problema de una racionalidad estética, que durante el XIX incide de modo decisivo sobre el problema del Sujeto. La pregunta por el Sujeto fue decisiva durante el siglo XIX y la misma pregunta se articuló ya con una estética epistémicamente acreditada. En otras palabras, la estética representó un papel central en la articulación de la pregunta que el siglo XIX se hizo sobre el Sujeto;
- Por el lado del objeto, hallamos el problema del símbolo, material con el cual esta racionalidad estética opera. Dentro del problema del

símbolo pasa a ser central, en el siglo XIX, el problema de la función representativa de los diferentes sistemas de signos. Y justamente la crisis de la función representativa del lenguaje se incrementa cuando se intenta representar el sujeto. Esto desvía el lugar estratégico de la investigación hacia la capacidad significativa de sistemas simbólicos (ni coloquiales ni científicos) alternativos: concretamente el arte.

Así, la estética adquiere infinidad de matices pero siempre con estos dos problemas como subyacentes.

La *arbitrariedad del lenguaje*, ya había sido postulada desde fines del siglo XVII por el arquitecto Claude Perrault, hermano de Charles, bajo la idea de *artificialidad* y con ocasión de referirse al lenguaje de la arquitectura. Si bien no hay una transferencia explícita de la artificialidad a todo tipo de lenguaje, podemos tomar la idea como un importante cambio de rumbo. Pero recién en el siglo XIX llegó a ser una idea común. Para los filólogos alemanes de la segunda mitad del siglo, el símbolo es un signo que guarda una relación arbitraria con su referencia. Entre palabra y cosa existe una distancia infranqueable. Esta propiedad del símbolo se evidencia cuando se aborda el problema del Sujeto (problema que aún arrastraba el estigma Cartesiano e Ilustrado). El siglo XIX se ocupó de intentar representar y definir lo que es el Sujeto. Pero ya desde el XVIII el Sujeto pensante, de ideas claras y distintas, o el mismo Sujeto Ilustrado de *racionalidad pura* se había topado con los oscuros y confusos interrogantes que aparecían con el arte ahora propagado por Europa y ya de consumo popular. La dicotomía de lo planteado podría resumirse indicando que el arte habla de una racionalidad y esta del arte, pero en esta gestación epistémica, por arte se entiende lenguaje simbólico, no coloquial que sobredimensiona una función significativa por encima de una función representativa. La existencia de una racionalidad estética que opera de modo paralelo a la, hasta entonces hegemónica, *racionalidad pura* reivindicaba la poesía y el arte en general como nuevo sitio para la verdad, o en todo caso otro tipo de

verdades que las de la ciencia.

La escenificación, objetivación, tematización del Sujeto fue un tópico en Descartes, en la Ilustración y en el Idealismo. Los filósofos del siglo XIX se preguntaron si aún concediendo un Sujeto susceptible de definición, el lenguaje constituye una instancia suficiente para tal tarea. Los intentos de respuesta abundaron pero finalmente, en virtud de la infinidad de intentos fallidos, se debió aceptar al Sujeto como algo irrepresentable. Pero también se accedió a admitir la infranqueable escisión entre el símbolo y lo simbolizado, justamente a partir de los problemas de la representación que acarrea el lenguaje y su incompetencia para escenificar el Sujeto.

El siguiente pasaje de Nietzsche de 1871 ilustra este planteo:

En la multiplicidad de lenguas se hace patente el hecho de que la palabra y la cosa no tienen una relación necesaria, sino que por el contrario, la palabra es un mero símbolo (arbitrario). Pero ¿qué simboliza la palabra? nada más que representaciones ya sean estas conscientes o, como ocurre con mayor frecuencia inconscientes: pues ¿cómo habría de corresponder una palabra-símbolo a aquella esencia interior cuyas copias somos nosotros, así como todas las demás cosas del mundo? Esa esencia, ese meollo, no lo conocemos sino por medio de representaciones, no intimamos con ella más que por medio de imágenes exteriores, fuera de estas no hay un lazo que nos una a ella directamente. Además todo el conjunto de instintos vitales, el juego de los sentimientos, de los afectos, los actos de la voluntad, se nos revela (...) -si examinamos el hecho atentamente- únicamente como representaciones (1998:156).

La palabra no simboliza inmediatamente el mundo sino *representaciones* del mundo. Este paso es decisivo ya que para Nietzsche las *representaciones*, lejos de ser "inmaculadas", son culturales, específicamente, producto del ejercicio de una voluntad de poder. Es por eso que el método adecuado para analizar *representaciones* es

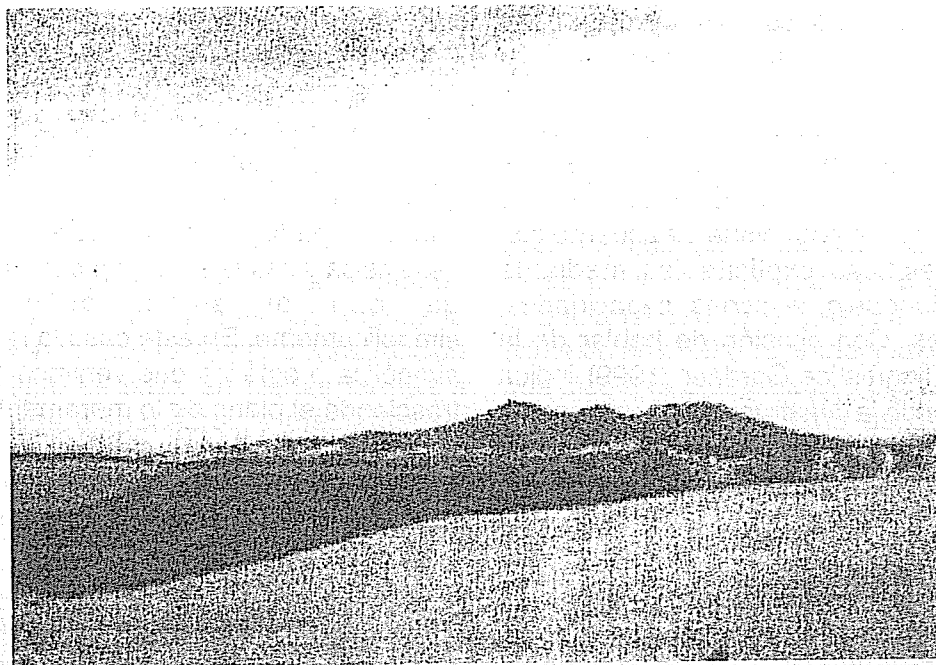
el genealógico que consiste en descubrir los dispositivos históricos que gestaron las *representaciones* hasta su estado de *naturalización* o *cristalización*. El problema de la representación del sujeto mediante un lenguaje adecuado puso en evidencia

- los límites de las propiedades representativas del lenguaje,
- la inaccesibilidad del sujeto mediante la representación y
- la identificación del mundo con las representaciones culturales que de él se hacen hasta su estado de *naturalización*.

Señala Nietzsche que el sujeto va siempre acompañado por una escala de sensaciones de placer o displacer pero permanece completamente indescifrable para nosotros, no obstante tiene su esfera simbólica en el lenguaje. Ahora bien, cuanto menos representativo y más significativo sea el lenguaje, más adecuado será para escenificar el sujeto o el mundo. De allí que Nietzsche, al igual que muchos otros, apela a la música como el sistema simbólico más pertinente para el caso. Por estar en un estado de significación pura, el sistema de símbolos denominado

"Música (posee un) contenido universal donde se extingue el dios Apolo (imagen, concepto y apariencia) (...) La voluntad llega en la música a una expresión simbólica cada vez mas adecuada. (...) La voluntad es el objeto de la música no su origen (...) lo que nosotros llamamos sentimiento, está ya respecto de esta voluntad penetrado y saturado de representaciones conscientes o inconscientes., y por lo mismo ya no es objeto de la música. La música es impotente para expresar sentimientos" (1998:157/9)

Entiéndase, aquí, por *Apolo*, representación o conceptualización. En síntesis, escenificar el sujeto, fue una propaganda preocupada decimonónica y permitió ampliar discursos hasta contextualizar de un modo inédito los problemas del lenguaje, de la representación y del sujeto. La filosofía se encontraba en un callejón sin salida ya que



intentaba definir el sujeto con un instrumento inadecuado que era el lenguaje.

Recapitulamos: si el sujeto no es susceptible de representación alguna, la representatividad del lenguaje es inoperante para tales efectos, por lo tanto, conscientes de tales límites debemos apelar a la capacidad simbólica del lenguaje, esto es, para Nietzsche, *enmascarar*, *disfrazar*, *señalar deformando*. Hoy diríamos *construir* o *recortar*.

Pero si bien el sujeto es irrepresentable y sólo mediante un sistema simbólico no representativo nos aproximamos a él, entonces podemos hablar de una capacidad específica del sujeto: operar estéticamente con sistemas de símbolos no representativos, no conceptuales es posible sólo gracias a un tipo de racionalidad que prepondera cuando se trata de producir, o crear o degustar obras de arte. Esta capacidad simbólica o estética del sujeto es inferida gracias a las operaciones que este efectúa. Si el sujeto produce sistemas no representativos, no conceptuales (por ejemplo la música o la poesía) es porque cuenta con un tipo de competencia especial, un tipo de racionalidad específica que le permite entender no conceptualmente el mundo, aprehenderlo sin representarlo. Esta racionalidad estética, señalada como racionalidad musical durante el siglo XIX, rebasa los límites del arte e interviene en la

construcción misma del mundo en general, pasa a conformar otra instancia desde la cual se construye lo que denominamos *realidad*.

Todas estas especulaciones preliminares sobre la racionalidad estética adquieren mayor sistematización durante el siglo XX. En primer lugar, la especulación desde la estética, marginal en el siglo XVIII pero ya muy importante en el XIX, contó, en el siglo XX, con algunos aportes fundamentales que perfilan de un modo más estructurado esta hipótesis básica sobre una específica racionalidad estética que opera simbólicamente. El mapa es excesivamente amplio. Aquí no limitamos a mencionar sólo algunos autores importantes.

En la imprecisa, desarticulada y espontánea metodología de los autores que hemos mencionado: Hamann Kant, Nietzsche podemos descubrir con buena voluntad una remota analogía con la metodología del estructuralismo en cuanto que se presupone que es posible inferir las estructuras del pensamiento humano a partir de sus productos y conductas. En los casos mencionados se parte de la pregunta ¿qué es un sujeto que es capaz de producir, entender y degustar arte? En el caso de Kant, se preguntó primero sobre un sujeto capaz de producir ciencia o de actuar moralmente bien, pero una vez explorado este territorio se vio la necesidad de apelar al arte para dar una imagen más acabada de lo que es el

sujeto. Debemos admitir que en ninguno de los autores mencionados hallamos un análisis minucioso de las estructuras de los productos artísticos del hombre para luego proyectar tal estructura en la estructura del sujeto mismo, de la conciencia. No obstante, el sujeto es analizado desde sus productos. Gardner señala que la mente funciona de acuerdo con reglas específicas explicitables mediante análisis de lenguaje, acciones, capacidades, producciones. Con ocasión de hablar de la inteligencia lingüística Gardner (1999) indica que, analizando la construcción de una poesía observamos que el poeta debe detenerse en varios aspectos del lenguaje: fonéticos, semánticos, sintácticos, pragmático y si podemos emocionarnos, complacernos con esta obra de arte, quiere decir que de algún modo tenemos un dominio tácito de esos aspectos del lenguaje. En otras palabras, somos capaces de pensar poéticamente el mundo. La mente no opera exclusivamente de modo instrumental, no esta exclusivamente referida a lo que llamamos mundo como un espacio de instrumentalización².

Hamann subordina la capacidad de pensar al lenguaje, específicamente, el lenguaje poético, Kant concede finalmente, una capacidad de juicio que es una de las *altas facultades* del hombre. Ambos y también Schleiermacher discriminan la función lógica y la función estética del lenguaje y su correlato como estructura misma del sujeto. Nietzsche denuncia la inoperancia de la representatividad del lenguaje cuando se trata de abordar el sujeto y la necesidad de encarar el problema a partir del arte, desde lo cual afirma que la voluntad no es el origen de la música sino su objeto³. En otras palabras, para hablar del sujeto debemos situarnos primero en

sistemas simbólicos.

Es inevitable, aquí, apelar a la autoridad de Ernst Cassirer quien se enmarca en esta tradición teórica y determina las bases para posteriores postulados que sobre la racionalidad estética formula el cognitivismo. En primer lugar recalcamos su concepto de símbolo a partir de un enfoque epistemológico de la física y desde el cual acreditamos la tesis de que el sujeto puede operar simbólicamente. En este caso la racionalidad simbólica o estética que venimos señalando trasciende el plano de lo meramente artístico.

"Nos remontaremos al concepto de 'símbolo' tal como Hertz lo postula y lo caracteriza desde el punto de vista del conocimiento físico. Lo que el físico busca en los fenómenos es una descripción de sus conexiones necesarias. Pero esta descripción no puede llevarse a cabo de otro modo que dejando atrás el mundo inmediato de las impresiones sensibles, abandonándolas aparentemente por completo. Los conceptos con los que opera, los conceptos espacio y tiempo, masa y fuerza, punto material y energía, etc. son meras 'ficciones' ideadas por el conocimiento... (1998:26).

Desde esta específica idea de *símbolo* veamos este pasaje de Cassirer que redondea la citada idea de Nietzsche de 1871 haciendo explícito el presupuesto básico del método antes mencionado.

"Hasta aquí el análisis del lenguaje estuvo encaminado esencialmente a describir las categorías con arreglo a las cuales procede en la estructuración del mundo objetivo de la intuición. Pero ya aquí resultó que estos límites metodológicamente impuestos no fueron de hecho estrictamente observados. En la exposición de aquellas categorías 'objetivas' a cada paso nos vimos remitidos a la esfera subjetiva; siempre resultaba que cada nueva determinación que en el lenguaje recibía el mundo de los objetos repercutía también sobre la determinación del mundo del yo. Porque a decir verdad, de lo que se trataba era de esferas de intuición correlativas que se limitan entre sí. De ahí

² Por ejemplo Levi Strauss (1974) sostiene que los individuos elaboran conceptos, comparaciones y clasificaciones no para satisfacer necesidades biológicas sino necesidades cognitivas. Mediante su racionalidad simbólica el hombre produce estructuras simbólicas, obras de arte, porque le sirven para pensar. Levi Strauss sostiene que es a partir de estos sistemas simbólicos que se produce el pensamiento, la mente humana opera con símbolos como su unidad básica y es por eso que el hombre inventa mundos significativos.

³ Tal vez esta problemática articulada por Nietzsche sea la última y definitiva desustancialización del enquistado sujeto cartesiano.

que cada nueva configuración de lo objetivo, v gr., su aprehensión y diferenciación espacial, temporal o numérica, produjera al mismo tiempo una imagen diferente de la realidad subjetiva, revelando nuevos rasgos de este mundo puramente 'interior'." (1998:224)

Ya Kant había señalado que el mundo es el resultado de esquemas que impone la mente sobre la realidad. Nuestra construcción de la realidad se basa en ciertas formas a priori de que disponemos y mediante las cuales la construimos. Una de ellas es el lenguaje. Este no refleja la realidad sino que la construye. Los símbolos lingüísticos son medios para construir o sintetizar el mundo. Pero esta propiedad no es exclusiva de la forma simbólica llamada *lenguaje*, sino también de otras: tal es el caso del arte. Existe una serie de modos de conocer, cada uno abre un nuevo horizonte. Uno de ellos es el arte. En Cassirer queda articulada la vieja intuición sobre una capacidad simbólica o estética de pensar el arte y el mundo mismo.

Pero para especificar y dar mayor contundencia a las ideas de Cassirer sobre una racionalidad estética, no podemos obviar los aportes de Nelson Goodman quien señala que el mundo es una construcción a partir del lenguaje pero no sólo el lenguaje coloquial o de la ciencia sino cualquier tipo de lenguaje en cuanto sistema de símbolos. Goodman sostiene que creamos mundos desde diferentes sistemas de símbolos. A pesar de ser anglosajón afirma que no existe un mundo cero (W) que sirva como prototipo con el cual comparar el resto de los mundos y a partir del cual producir teoría/s (Goodman 1990). No existe un único mundo real (al menos no nos es epistemológicamente lícito concederlo, si postularlo), sino diferentes versiones de un supuesto único mundo. Ninguno tiene prioridad epistemológica. El mundo del arte no es menos mundo que el de la física. Aún asumiendo un criterio pragmatista de validación científica hay que admitir que la performatividad del mundo del arte es, al menos, diferente de la del mundo de la física, de la política, de la economía, etc.

Esta racionalidad simbólica, rebasa el plano de lo meramente artístico. Desde la teoría de Goodman la pregunta "*¿qué es la*

realidad?" presupondría la existencia de un único mundo y al mismo tiempo un lenguaje perfecto que lo refiera y lo represente de modo exhaustivo como un espejo (sueño de Dalgarno, Wilkins, Dr. Esperanto, entre otros). Por lo tanto la pregunta "*¿qué es la realidad?*" no está bien formulada, pero aún concediendo que sí lo está podemos decir: *La realidad es el contexto en el cual se pronuncia un enunciado que dice que la realidad es el contexto en el cual se pronuncia un enunciado que dice que la realidad es el contexto...* etc. Si no me equivoco esto es de Lewis. La realidad no es un único mundo objetivo y ontológicamente sólido y conciso. La afirmación de Lewis abre una perspectiva importante: la realidad es un contexto desde el cual se interpretan enunciados. Estos forman redes de enunciados que en última instancia son estructuras construidas a partir de sistemas de símbolos. Estos pueden ser palabras, sonidos, imágenes. ¿Que ocurre en el caso específico del mundo construido por el arte? Es más verosímil indicar que las versiones del mundo que más nos impresionan son las que más concuerdan o al menos se asemejan a los aspectos más significativos de nuestros sentimientos, de nuestras experiencias, percepciones, actitudes, impresiones o representaciones, que ya no son de ningún escindido Sujeto Trascendental sino, más bien de un Sujeto situado y posicionado socioculturalmente. La concordancia mencionada produce la decodificación estética de un fenómeno que, de este modo, pasa a clasificarse como artístico. Pero aquí quedaría pendiente que no hablamos de una concordancia aristotélica que presupone la objetividad del mundo como algo exhaustivamente determinado. Desde la idea de Norwood Hanson (1977) sobre la relación entre observación y teoría, acreditamos la idea de un mundo construido desde las mismas experiencias (sentimientos, actitudes, impresiones, representaciones, etc.) del Sujeto.

Pero si nos atenemos a las afirmaciones de Cassirer y Goodman podemos afirmar que el artista crea la realidad porque primero combina símbolos. En este caso el empleo del término *realidad* es un truco para otorgar autoridad a lo postulado, lo referido, lo señalado por los símbolos. La combinación

de símbolos que efectúa el sujeto reclama una estructura estética de la mente, una racionalidad específica que opera no sólo en el caso del arte sino que rebasa tales límites. Para el caso, los aportes de Mary Hesse y Michael Arbib (1998) en lo concerniente a la construcción de la realidad según esta racionalidad que opera estéticamente son indispensables. Indican que en su interacción con el contexto (mental y social, cultural, etc.), el sujeto construye esquemas estéticos de percepción, interpretación y producción del mundo. Lo que denominamos *realidad*, como supuesto mundo objetivo y único, no se nos da modo inmediato y transparente sino a partir de esquemas mentales. Cada humano tiene un modelo de lo que cree que es la realidad y formula representaciones de lo que es el mundo según *esquemas*. En el desarrollo de su teoría, Hesse y Arbib indican que, básicamente, los *esquemas* son *estructuras de las características generalizables de una acción, percepción o producción*, es decir aquellas que permiten la repetición o su aplicación a un nuevo contenido. El sujeto construye un repertorio básico de esquemas sociales y culturales entre los cuales contamos con *esquemas estéticos* que no están referidos exclusivamente al arte. Un *esquema* es una unidad de representación del mundo que se ensambla con otros esquemas acumulados según el desempeño del sujeto en sociedad y en interacción con su cultura. Existen esquemas individuales y sociales en el sujeto que le permiten actuar de modo legítimo en su contexto. Los sistemas simbólicos están corporalizados en esquemas individuales pero también en instituciones y artefactos sociales. Los esquemas naturalizados del arte permiten diagramar mapas de sectores sociales según el gusto. Los esquemas sociales del gusto son proyecciones evaluativas holísticas de una multitud de individuos interactuantes que alcanzan varios grados de estabilidad o naturalización como consecuencia de su mutua interacción. La realidad como se construye en los esquemas mentales tiene una variedad de modos pero se configuran social e individualmente. Un esquema es la estructura de la interacción, un modelo de actividad, juicio, producción, operación aplicable a otros contextos. *"Aprendemos a*

enfrentar el mundo representando la realidad en términos de esquemas o modelos mentales. Esos esquemas se adaptan con la experiencia mediante un proceso de prueba activa, abstracción reflexiva, monitoreo, y realimentación." (Hesse - Arbib 1998:120). Los esquemas sociales modelan sin determinar por completo los esquemas por los cuales los individuos formulan representaciones. Son redes que estructuran representaciones colectivas las cuales se nos presentan como regularidades observables (mas o menos flexibles) desde las cuales se infieren los esquemas profundos como estructuras.

Los esquemas sufren tres procesos importantes, podemos arriesgar que los dos primeros son piagetianos y el último es nietzscheano: *asimilación*: referido a la introyección del contexto, *acomodación* mediante la cual el esquema se modifica dinámicamente, y *naturalización* o *cristalización* mediante el cual se obtiene una visión standard del mundo según cierta representación estática de un deber ser de las cosas. La *naturalización* o *cristalización* es un proceso sociocultural a posteriori, es por eso que la realidad se nos presenta naturalmente como objetiva y acabada. Pero si los esquemas son productos, la verdad pasa a ser adecuación o coherencia con sistemas teóricos y el conocimiento pasa a conformarse en orden a creencias socialmente institucionalizadas. En el caso del arte el proceso de naturalización de las representaciones mediante las cuales construimos la realidad se nos aparece de modo mas evidente. En otras palabras, en el arte aparece en escena el mecanismo mencionado.

El lenguaje suministra representaciones que permiten obtener significados sin necesidad de apelar a una experiencia directa sino inferida o aún más: imaginada. No necesito experimentar una guerra para saber lo que es. Una situación límite o trágica que nunca hemos experimentado puede conmovernos cuando esta codificada en lenguaje. Esto es gracias a la performatividad de los sistemas simbólicos que permiten vivir la supuesta "objetiva realidad" de un modo reflejado, como en un espejo. Pero no existe ningún espejo perfecto de la realidad, por eso debemos *construirla* mediante sistemas de

signos. Algunas construcciones simbólicas tienen más eficiencia estética sobre nosotros que otras y logran embargarnos, justamente porque el mundo es una construcción simbólica que efectuamos cultural, social y hasta individualmente.

Al igual que Goodman o Cassirer en su segunda etapa, Hesse y Arbib niegan la posibilidad de organizar jerárquicamente los mundos según un criterio hipotéticamente objetivo de verdad. En Cassirer se debía a formas simbólicas de la racionalidad no organizadas a priori. En Goodman, a diferentes sistemas simbólicos de descripción – construcción del mundo. En el caso de Hesse y Arbib, se debe a la clásica idea del lenguaje como metáfora en virtud de su arbitrariedad. Los significados literales son metáforas reiteradas hasta su naturalización - cristalización. Esta equiparación del lenguaje del arte con el lenguaje coloquial o científico en lo referente a su relación con un supuesto mundo objetivo, nos remite a la idea de una verdad construida socio - culturalmente a priori aunque funcione como objetiva a posteriori. En síntesis, la objetividad, la verdad, la consistencia del mundo del arte no es menor que la del mundo cotidiano, la del mundo de la física o la química o la del mundo de la economía o la política en virtud de los esquemas mencionados.

En una palabra, según Hesse y Arbib, esta breve historia que acabamos de referir, nos remitiría a la necesidad de abordar el problema del arte, de la racionalidad estética, de la realidad misma desde las configuraciones sociales de una cultura ya que esta determina sus esquemas particulares. La racionalidad y la realidad estética son en última instancia construcciones sociales de un sujeto situado culturalmente que mediante esquemas, produce, consume, degusta y juzga el arte. La racionalidad estética estaría articulada y operaría mediante esquemas culturales y según esto los problemas mencionados deberían abordarse desde una perspectiva sociocultural.

Bibliografía:

- BOWIE, A.: 1999 *Estética y Subjetividad*. Visor Madrid.
- CASSIRER, E.: 1998 *Filosofía de la formas simbólicas. Tomo I El lenguaje*, FCE, México.
- GARDNER, H.: 1997 *Arte, mente y cerebro*. Paidós, Buenos Aires.
- GARDNER, H.: 1999 *Estructuras de la mente*. FCE, México.
- GOODMAN N.: 1976 *Los lenguajes del arte*. Seix Barral, Barcelona.
- GOODMAN N.: 1990 *Maneras de hacer mundos*. Visor, Madrid.
- HAMANN, J. G.: 1967 *Metacrítica sobre el purismo de la razón pura*. En *Escritos sobre el lenguaje*, J. Simon, Frankfurt.
- HESSE, M. Y ARBIB, M.: 1998 *La construcción de la realidad*. Almagesto, Buenos Aires.
- KANT, I.: 1996 *Crítica de la razón pura*. Porrúa, México.
- KANT, I.: 1993 *Crítica del Juicio*. Losada, Buenos Aires.
- LEVI STRAUSS, C.: 1974 *Lo crudo y lo cocido*. Eudeba, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, F.: 1998. *Sobre la música y la palabra*. En: *Origen de la Tragedia*. Fausto, Buenos Aires.
- SCHLEIERMACHER, F.: 1977 *Hermenéutica y crítica*. M. Frank, Frankfurt.
- HANSON, N. R.: 1977 *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Alianza. Madrid.