AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Buenos Aires | año XII | nº 28 | junio 2015

GRUPOS CREATIVOS Y TRADICIÓN CULTURAL

Biblioteca Angelica I, Roma (M. Listri, 2012)

Copyright 2004-2015 © Adversus.org | Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS)
Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino di
Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Buenos Aires | año XII | nº 28 | junio 2015

Biblioteca Angelica I, Roma
(M. Listri, 2012)

Copyright 2004- 2015 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]
DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL
Hugo R. Mancuso

CONSEJO CIENTÍFICO
Renato Barilli
Università di Bologna
José Emilio Burucúa
Universidad de Buenos Aires
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica - Torino
César A. Cabral (†)
Fund. Acta Fondo para la Salud Mental
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza»
Tullio De Mauro
Università di Roma I «La Sapienza»
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires
Umberto Eco
Università di Bologna
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci – Roma
Emilio Garroni (†)
Università di Roma I «La Sapienza»
Julio Godio (†)
Instituto del Mundo del Trabajo
Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza»
Jury Lotman (†)
Universidad de Tartu
Irénne Marcille
Academia de Ciencias - Moscú
Floyd Merrell
Purdue University – West Lafayette Indiana
Walter Mignolo
Duke University
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza»
Luis Prieto (†)
Université de Genève
Thomas Sebeok (†)
Indiana University
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires
Raffaele Simone
Università di Roma Tre

CONSEJO EDITORIAL
Juan Azcoaga
Universidad de Buenos Aires
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza»
Massimo Casali
CNR/IIRS - Roma
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

PROSECRETARIO DE REDACCIÓN
José Ignacio Weber
COLABORADORAS
Mercedes Niklison, Ana María Morilla

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN 0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los *Copyright* o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de www.adversus.org pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

Indizada en: Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)- Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

® CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (prosecretario@adversus.org)

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
  Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short Communication, Brief Report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas bibliográficas** / Novedades editoriales, ***Dossier*** y ***Documenta.***

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

FRYE Northop
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton: Princeton University Press; (tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991).

Capítulos de libros:

CHITTY Andrew
1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London School of Economics, vol. 2, 57-98.

Artículos en publicaciones periódicas:

ROSSI-LANDI Feruccio
1966 «Sul linguaggio verbale e non-verbale», *Nuova Corrente*, 37: 5-23.

Artículos en publicaciones periódicas en línea:

MERRELL Floyd
2005 Agonística paradigmática, *Adversus* [*on line*], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN 1669-7588.

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:
(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)
Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.

SUMARIO

Grupos creativos y tradición cultural

Presentación **Grupos creativos y tradición cultural** 1

Documenta ***La emoción y la regla. Los grupos creativos en Europa de 1850 a 1950***
Introducción
DOMENICO DE MASI
TRADUCCIÓN: ANA MARTA BALLESTER 15

Artículos *Monográficos*
Genealogía estructuralista de la Escuela de Tartu
HUGO R. MANCUSO 34

El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931)
ALEJANDRA NIÑO AMIEVA 69

Generales
El presente de la escena narrada: de Sócrates a Alcibíades
NÉSTOR MACÍAS 109

La *sensación de soledad* en las *Leyendas* de Bécquer
VLADIMER LUARSABISHVILI 122

La representación del cuerpo, el poder y la violencia en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro
PATRICIA SAPKUS 137

Baudrillard y Danto: simulacros y políticas del signo después del fin del arte
ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA 148

Notas **Estrategias narrativas en el realismo artístico de la agrupación rusa *Peredvizhniki* (1868-1890)**
ISABELA DI LORENZO, DIEGO MASSARIOL 166

Presentación editorial

PRESENTACIÓN

Grupos creativos y tradición cultural

«(…) L'ingratitude est la forme obligée de la liberté»
Roland Barthes, *Sur Racine*, 1963

1. Una observación terminológica «débil» (que no es tal)

Reflexionar acerca de los «grupos creativos» o de las «escuelas artísticas y científicas» derivadas de éstos o de las «genealogías de pensamiento» que se dan a lo largo del tiempo en una determinada tradición cultural, resulta la *vía regia* para introducirnos de lleno en la problemática de la relación (dialéctica) entre determinismo y aleatoriedad en el seno de la semiosfera. El tema no es una simple distinción terminológica sino que connota un complejísimo juego semiológico por el que se nos impone diferenciar netamente un «grupo creativo» —y las otras variantes señaladas— de los «colectivos» o simples conglomerados de seres que supuestamente hacen o se preocupan, *numéricamente*, de lo mismo.

En el grupo creativo hay ante todo una *pertinencia* común, de la que se derivará la *pertenencia y la consecuente práctica* y no al revés: aúna y luego expande intereses y preocupaciones (*a priori*) de tipo teórico o abstracto precedentes a sus prácticas, organizándose como un grupo, más o menos armónico, a partir de la postulación de algunas hipótesis básicas comunes y que, de ser exitoso, enunciará o por lo menos postulará una *hegemonía alternativa*, generalmente en torno a uno o varios maestros que no pedirán ni lealtad ni sometimiento ni tratarán de diluir dichas subjetividades en un todo amorfo y masivo, como por lo general caracteriza al colectivo, que tiende a ser sectario (expulsando o excluyendo a los disidentes) o, por lo menos, tiende a ser repetitivo y redundante hasta la imposición de un cliché o de un slogan iterativo y conclusivo.

Por otra parte, el grupo creativo asume un presupuesto gnoseológico y metodológico excluyente: el pensamiento humano, la producción creativa de sentidos, se da sí y solo sí las mentes están en contacto en una relación discursiva dialógica y de replicancia.[1]

[1] El término «replicar» o «replicancia» es usado en este contexto en el sentido más propio y específico de responsivo: una replicancia (nos enseña Bachtin, *cfr.* 1975) es una respuesta —generalmente en contextos lejanos— de una voz (frecuentemente ajena) que se permite

Es una paradójica praxis por la cual la pertinencia no busca sin más homologar, sino producir sentidos complementarios *en* o *por la diferencia*. No busca la repetición colectiva y obsesiva de lo mismo, sino señalar posibilidades de enunciación de lo no enunciado dentro de los límites de *lo decible*.

El colectivo, por el contrario, es masa numérica (que potencialmente podría estar rebelándose al *status quo*) pero que su participación consolatoria en el colectivo termina por lo general abrasionándolo.[2] Por lo general resulta ser la creación de una secta jerárquica (que por eso es repetición y no diferencia): es manifestación pura de contracultura o una ratificación desesperada del dominio, enmascarándose en un relato (*kitsch* por grandilocuentemente épico) que clausura sentidos y se falsifica en un iterativo simulacro pero que nunca es ni proyecta ser una hegemonía alternativa, una producción de información nueva ni un salto cualitativo en lo que puede ser dicho, pensado o deconstruido transversalmente. Es la expresión e imposición brutal de la voluntad cesarista de la tendencia dominante y que expresa su subjetividad alienada en una representación/sustitución de sus fieles y para castigo de los heresiarcas. *Aun cuando se legitime afirmando lo contrario*, los efectos de sus prácticas no son sólo lo contrario a lo efectivamente dicho sino que implican resultados explícitamente perversos: es decir opuestos, especularmente, a lo precisamente afirmado.

En rigor, el colectivo no produce sentidos nuevos, simplemente los reproduce y repite monológicamente hasta el hartazgo, incluso degradando las mejores intenciones y los más altos valores, merced al constante simulacro de su iteración.

En cambio el grupo creativo acogerá, hasta donde le sea pragmáticamente soportable, la disidencia. Es cierto, el grupo creativo puede ser relativamente más fugaz, pero precisamente por ello, más prolífico. El o los maestros, cual progenitores maduros, estimularán el apartamiento del nido de aquellos que sientan que deben decir o hacer lo propio, aún a costa de cierta ingratitud inexorable.

No obstante el grupo creativo perdurará en la conformación de «escuelas» e incluso «tradiciones» intelectuales[3] que se llaman genealógicamente a un

responder a otra voz implicada en un texto potencialmente dialógico. El significado de «replicar», derivado de un errático tecnicismo microbiológico como sinónimo de «reproducción» (viral o copiativa) no es claramente el aquí utilizado.

[2] No deja de ser muy interesante pensar esta cuestiones en el contexto de los grupos de terapia y/o de autoayuda, lo cual, obviamente, no hace a nuestra línea de discusión en esta sede.

[3] *Vide* Mancuso 1990a, 1991.

común origen o que el historiógrafo de las ideas o el filólogo podrá reconstruir con relativa precisión y facilidad.

La secta, por el contrario, quizás la más alta expresión del colectivo, no tiene herederos, no reproduce y casi nunca sobrevive a la dominante. Es estéril, caótica, meliflua; aparentemente todo lo acepta o permite porque literalmente esas diferencias son superficiales pues lo que no hace ni puede ni quiere hacer es, precisamente, deconstruir la raíz profunda del dominio que, como todo dominio, es un fin en sí mismo y que a lo sumo produce nuevos clones, iterativos, copias de copias, «no a la manera de los libros que corrijen [SIC] y aumentan en las reimpresiones sino como los malos grabados, cuyas últimas estampas salen cargadas de tinta i [SIC] apenas inteligibles».[4]

Entonces, mientras el grupo creativo produce una cierta e inevitable «aleatoriedad» por la explicitada diferencia; el colectivo no puede superar el «determinismo» de la conclusión, invariable, mistificada y cualitativamente estéril. Un determinismo que supera la probabilidad del condicionante y actúa como *quasi*-universal.

2. Una observación metodológica «fuerte» (que es tal)

Sin prolongar la discusión terminológica estéril y sin ahondar disquisiciones latamente nominalistas, podemos postular una diferenciación radical entre el «grupo creativo» y el «colectivo» en términos estrictamente metodológicos y conceptuales. Es decir, proponemos considerar al grupo creativo (o, en su defecto, al colectivo) como un objeto de estudio (de una historia de las ideas y de una culturología o narratología extendida) antes que considerar al grupo (o al colectivo) creativo como un instrumento o método de investigación.

Evidentemente son dos perspectivas complementarias de producción textual y meta textual en diferentes niveles de resolución. El colectivo «puro» (como se lo definió en el parágrafo anterior), reunido en torno a una figura central, hegemónica y voluntarista (práctica o teórica) produce textos repetitivos, de poca auto conciencia crítica y escasa capacidad interpretativa, se desarrolla en el ámbito de la auto justificación y su pragmática será necesariamente mistificadora y redundante.

[4] Sarmiento Domingo F. [1950]. *Artículos críticos y literatura. Obras completas vol. I*, Buenos Aires: Congreso de la Nación, p. 113-14.

El grupo creativo, desarrollándose como una hegemonía alternativa replicante y dialógica, no escapa a la primeridad fáctica sino que la elabora sígnicamente y se convierte en un proyecto creativo de producción de significados textuales y en un potente interpretante metatextual.

Los grupos en tanto instrumento de creación y de investigación, superan la oposición epistemológica diádica de «aleatoriedad» vs. «determinismo» y se postulan como un *cotexto* (sincrónico)/*contexto* (diacrónico o paradigmático) extendido en un ámbito histórico dado de la semiosis. Esta praxis o sinéctica[5] (*Synectis*) se centra particularmente en la cuestión de la creatividad, de la dimensión semiótica de la misma sin escapar, por naturaleza y por decisión, al inevitable conflicto teórico implícito en ella. La creatividad (entendida en gran medida como *misreading*, y/o como lectura e historización de un texto desde un metatexto crítico no absoluto), no garantiza una perduración ilimitada del grupo, el cual puede conformarse como una escuela e incluso, más ampliamente, como una tradición (epistemológica, científica o artística) pero *no por su iteración idéntica sino por la perduración de su pertinencia* definitoria del conocimiento y el interés manifestados en esos supuestos.

3. Descripciones técnico-cuantitativas de la dinámica de grupos *ad hoc*

Desde el romanticismo la creatividad ha sido, por lo general, sobrevaluada o evaluada de un modo particularmente ingenuo e hiperrealista, confundiéndose con (o reduciéndola a) una inspiración «individual» o a técnicas grupales para

[5] Utilizamos el término en el sentido que se utiliza actualmente en las técnicas de persuasión comunicativa, publicitaria o propagandística. La palabra sinéctica es un neologismo de raíz griega, que significa «unión de elementos distintos y aparentemente irrelevantes». Comenzó a formar parte del vocabulario de los especialistas en creatividad, cuando William Gordon, en el año 1956, publicó el libro *Synectis: the Development of Creative Capacity*. El término frecuentemente se lo asimila a la «técnica de la concentración de las ideas» o *brain trust* y puede ser definida también como una metodología explícitamente performativa. Es al mismo tiempo un método instructivo-didáctico puesto que posee una base teórica y una técnica que debe y mucho al más crudo conductismo, constituyéndose como un conjunto complejo de perspectivas afines para encarar, no obstante, el tema de la creatividad orientándola —contradictoria y paradójicamente— hacia un «entrenamiento» (que supone que la creatividad se puede «provocar». No podemos dejar de señalar que entre los antecedentes utilizados por Gordon se destaca también un peculiar aprovechamiento operativo de algunas conclusiones de Ch. S. Peirce, en especial las referidas al fenómeno de la «telepatía» o «comunicación entre las mentes» (*Vide* Peirce 1903 [*CP* 7:597-688]), así como a las otras corrientes del pragmatismo norteamericano (W. James) y del utilitarismo británico (principalmente J. Stuart-Mill).

obtener un único resultado eminentemente tecnológico-práctico[6] y hasta cierto punto absolutamente previsible.

Por el contrario, en nuestra opinión, la creatividad, sucede en un determinado contexto, en ciertas coordenadas espacio-temporales, como consecuencia de la deconstrucción de una tradición —no de su aniquilación ni de su desconocimiento absoluto—. La creatividad es siempre una creatividad semiótica en los límites de la propia enciclopedia (individual y grupal) *a partir de* o *a pesar de* esa tradición (programas comunicativos implícitos y/o programas de comunicación no verbales) pero nunca abstraída de la misma. Las condiciones de posibilidad de esa creatividad estarán inducidas por las condiciones de posibilidad de la crítica a ese *background*, las cuales no son solo racionales sino también «irracionales» o, más precisamente, *pasionales*[7] o por lo menos *emotivas.*[8]

---

[6] Excede nuestro objetivo analizar o evaluar las técnicas (ya notas, principalmente, para los creativos publicitarios o investigadores de *marketing*) que supuestamente *estimularían o provocarían* la «creatividad» en este sentido. En esos contextos se considera «creativo» no tanto a un ulterior significado inferido o producido en el diálogo responsivo (una *misreading*, una desnaturalización o una desalienación) sino a una cierta ingeniosidad en el horizonte de expectativas del sentido común al que llaman, precisamente, *insight*. Esto no significa que dichas técnicas no sean de interés o muy productivas, destacándose principalmente en ámbitos tecnológicos o de ciencias aplicadas, pero se alejan del concepto de creatividad que nos interesa discutir o deslindar. Se destacan principalmente en procesos burdamente denominados como de «investigación-acción» aun cuando muy efectivos, tales como los *Focus Group*, el método Delphi (particularmente adaptable para la investigación de metatemas o de sistemas complejos), la *Nominal Group Technique* (NGT) y el *Brainstorming*.

[7] Para un planteo de tipo técnico y aplicado v*ide* Osborn 1957 *et* Gordon 1956, 1957. Reaparece aquí, nuevamente, la problemática del abordaje semiótico de las pasiones (*vide* Niño Amieva 2007). *Vide et.* Niño Amieva Alejandra L. *Semiótica de las pasiones y replicancias del catolicismo nacional del Convivio en el diálogo arte-política en la cultura argentina (1930-1952)* [tesis doctoral], Buenos Aires, FFyL, UBA, 2014.

[8] Podría plantearse, incluso, una útil taxonomía de los grupos creativos a partir de su finalidad manifiesta: los grupos que tienen por objeto buscar un *acuerdo* (en el sentido de adición o sumatoria estadística promedio); y los grupos que no tienen por objeto manifiesto buscar un acuerdo transpersonal, condicionando las posibilidades de ruptura o clivaje. Volvemos a ver una diferencia neta, pues el colectivo se diferencia radicalmente del grupo creativo en estos términos: *el colectivo busca ratificar la creencia ya adquirida, homogenizarla*, *reducir la disidencia, minimizar la entropía*. En el grupo creativo, por el contrario, la producción teórica o práctica es decididamente dialógica (replicante, conflictiva) conformando, en segunda instancia, las condiciones de posibilidad de una hegemonía alternativa, consubstancialmente heterogénea.

A diferencia de Osborn, Gordon (1956; 1957), sostiene que en los procesos creativos de grupos para resolución práctica de planteos abstractos (publicidad, *marketing*, estadísticas, tendencias de opinión, etc.), los elementos «irracionales» (en sentido amplio y débil del término) tienden a superar a los racionales, con lo cual cobra importancia el factor de la motivación. Por ello es muy importante —coincidimos plenamente con esta observación— tener en cuenta las condiciones en las cuales se ha conformado el grupo y principalmente la razón de ser de conformación del mismo (reclutamiento, elección, composición obligada, etc.). Esos grupos (repetimos, eminentemente «tecnológicos») son claramente describibles y clasificables, en cuanto a sus motivaciones y sus logros, evidenciándose además dos momentos fundamentales:

1) volver familiar lo que es extraño e insólito (como cuando se crea una marca o se impone su consumo) o, por el contrario;

2) volver extraño e insólito lo que se considera familiar para individualizar una solución adecuada, considerando el problema desde una perspectiva totalmente novedosa.[9]

En síntesis, la sinéctica se presenta como una teoría operativa para facilitar la solución de los grupos de investigación, que actúa como una verdadera y propia semiótica aplicada.[10]

Sería la diferencia específica entre una secta y una escuela. Entre un nacionalismo ontologicista y una tradición cultural en expansión sígnica (apertura).

[9] *Vide* Mancuso 1999 (en particular capítulo 2, «Problemas de la investigación científica: la resolución de un tema problema» *et* capítulo 3, «El corazón de la investigación: abducción y deducción de hipótesis»).

[10] Solo a título ilustrativo, podemos señalar que es caracterizable por: *a)* la utilización consciente de los mecanismos y contenidos ideativos inconscientes; *b)* la integración de elementos y formas de pensamiento heterogéneas; *c)* una constante atención a los mecanismos psicológicos adoptados (distanciamiento, compromiso, reflexión, autonomía, etcétera); *d)* la utilización de expertos que lideren el grupo cubriendo diversos roles complementarios (animador del grupo, moderador de las intervenciones, expertos informantes, etcétera). La sinéctica prevé una clara distinción preliminar de las características, la composición, los roles y funcionamiento del grupo creativo. Asimismo los expertos se inclinan por metodologías organizativas y aplicativas factibles que estipulan la dimensión del grupo, el rol de los participantes principales —líder del grupo (que actúa como un coordinador *super partes*)— o la integración de experto/s específicos según las temáticas abordadas por el grupo (*Cfr.* Row 1961 *apud* Goguelin 1972). Una variante es el llamado método *Delphi* entendido como un método de pesquisa iterativa, particularmente utilizado en el *marketing* y que se desarrolla mediante fases de expresión y valoración de heterogéneas opiniones grupales de expertos y actores sociales con el objetivo de converger en

4. Grupos creativos como «objeto» y «método» especular de investigación

Lo comentado hasta aquí se refiere a un tipo de grupos creativos o, mejor, a un modo meta teórico de valorarlos e historizarlos. Precisamente, un buen ejemplo de esta aproximación bifronte al tema, es decir pensar el «grupo creativo» como el objeto de estudio de una historia de las ideas o de una culturología general y, simultáneamente, comprender que la dinámica de los grupos creativos también es una metodología de indagación sobre las condiciones de posibilidad de su misma existencia, se encuentra en De Masi (1989) donde se postula no sólo esta perspectiva de asedio al tema sino la identificación de grupos creativos en las más variadas áreas del saber y de la praxis humana.[11] Como se evidencia, el énfasis está puesto en la conformación de un grupo creativo, con identidad teórica abierta, multi- o transdisciplinaria pero que puede ser tanto un grupo de especialistas «auto convocados» (como E. Fermi y los matemáticos de Vía Panisperna) o financiados ilimitadamente por un Estado (como el «Proyecto Manhattan» en Los Álamos) o un grupo creativo con intereses también laborales y comerciales (como La Casa Thonet). El denominador común, sin embargo, es ese proceso de creatividad dialógica, que le da al grupo una cierta identidad inestable, modificable pero definida y eminentemente práctica.[12]

Si bien se podrían identificar grupos creativos desde hace siglos (la Academia de Platón; el Liceo de Aristóteles; la escuela de Oratoria y Derecho de Cicerón; las Escuela Neoplatónica de Plotino) y resultaron frecuentes en nuestra tradición

---

una única expresión programática. El método también es conocido como *Estimate-talk-Estimate* (ETE).

[11] Muestra de esta amplitud metodológica y teórica, uno de sus aciertos, puede inferirse del solo análisis del índice del volumen colectivo recopilado y seleccionado por Domenico De Masi. La nómina completa de los grupos analizados es como sigue: *La Casa Thonet; La Stazione Zoologica di Napoli; Il Circolo Matematico di Palermo; L'Istituto Pasteur di Parigi; Il Grupo di Bloomsbury; La Politécnica della Wiener Werkstätte; Il Circolo Filosofico di Viena; La Bauhaus; L'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte; Enrico Fermi e il grupo di via Panisperna; L'Istituto Centrale per il Restauro di Roma; la Scuola Biologica di Cambridge*; y por último, casi a modo de apéndice, el: *«Progetto Manhattan» a los Alamos* el cual es certeramente calificado como un grupo de investigación europeo fuera de Europa, con lo que se introduce otra problemática ya tratada en números anteriores de *AdVersuS* y que de hecho es la contracara del grupo creativo o un modo de manifestarse del mismo, es decir la emigración y, en particular, el exilio: *vide AdVersuS*, XI, 26, junio 2014: *Exilio, identidad y naufragio* y en particular el artículo de Ignacio Weber (2013), referido precisamente a los grupos creativos, principalmente de artistas y músicos italianos, radicados en la Buenos Aires del Centenario.

[12] *Vide* en este mismo número, la «Introducción» a *L'emozione e la regola*, traducida por primera vez al español, de la redición del 2005, ajustada por su autor para la presente publicación.

cultural, aún durante el Medioevo o el Renacimiento, lo cierto es que florecen y se definen particularmente como tales, con conciencia propia e implicancias teóricas y prácticas específicas, desde mediados del siglo XIX al presente.

Estos «nuevos grupos» insistirán particularmente y potenciarán una de las características propias de la Modernidad: es la diferencia específica del grupo, su novedad, a veces incluso una presunta «originalidad».[13] Es por ello que este presupuesto valorativo, sumado al desarrollo de nuevas tecnologías de edición y difusión de lo producido, permitió a algunos de estos grupos adquirir una relevancia y penetración mayor en la vida cultural de su contemporaneidad y muy especialmente de su urbe.[14] Fueron de particular relevancia para el desarrollo y difusión de los grupos creativos la publicación de revistas y la difusión de manifiestos teóricos, políticos e ideológicos. La nueva industria editorial, el desarrollo de la gráfica y de la ilustración, permitieron a los grupos creativos, no solo de artistas plásticos o escritores, publicar con relativa facilidad y masividad, sus obras, sus programas, su publicística. Este proceso de editorializacion y difusión de los presupuestos y objetivos creativos, de sus logros y de sus programas de acción, posibilitó a su vez, la afirmación de una conciencia propia, de una auto-definición como tal, aun y más allá de las disidencias internas. El poder objetivar con relativa facilidad el emergente colectivo o por lo menos transpersonal, el desarrollo de una «mente» social, de un *socii* iluminado o con pretensión de serlo, convirtió a los grupos creativos o de estudio en torno a un maestro notable, en la conformación de quasi-entidades mínimamente autónomas y con marcadas perspectivas de acción o intervención en su medio además de poder proyectarse inclusive a futuro.

Las vanguardias, sus manifiestos, las revistas, las producciones editoriales e incluso los afiches, fueron fundamentales en la conformación, insistimos, no sólo del grupo hacia su medio, sino hacia su interior, para auto-reconocerse como tal.

De hecho, para el grupo creativo vale lo que vale para todo sistema cultural o formal ya que, en un determinado punto de su desarrollo, un sistema se puede

[13] No debemos olvidar que el término modernidad o moderno (en latín *modernus*), significa precisamente «hodierno»; derivado del latín *hodiernus* o sea «perteneciente o relativo al día de hoy (*hodie*) o al tiempo presente; moderno; actual». Un estudio sistemático sobre la relación entre hodierno-moderno y sus implicancias filosóficas se puede encontrar en Guardini 1950 (Introducción).

[14] Huelga decir que los grupos creativos son, eminentemente, fenómenos urbanos. Facilitados por la interacción liminar y a veces cosmopolita de las grandes ciudades.

comprender a sí mismo lo cual implica que nos encontramos ante una cuestión clave del pensamiento:

> Todo lenguaje, todo sistema formal, (…) llega tarde o temprano a la situación límite de la autorreferencia: de querer expresarse sobre sí mismo. Surge entonces la emoción del infinito, como dos espejos enfrentados y obligados a reflejarse mutua e indefinidamente (Hofstadter 1979 (1985): 118).[15]

Esta autoconciencia y por ende, el reconocimiento de la diferencia y de la inevitable historicidad de ese evento, permite un desarrollo teórico y/o creativo de inconmensurables proporciones: la creatividad y la consciencia crítica son directamente proporcionales a la autoconciencia del sistema formal que, de ser grupal, potencia las condiciones de posibilidad de su deconstrucción (Mancuso 2008).

Los movimientos y las escuelas artísticas desde fines del siglo XX, los descubrimientos y desarrollos científicos y tecnológicos, no son más que una mínima contrastación de la relevancia genética de los grupos creativos.

Es cierto por otra parte (tal vez solo desde esta perspectiva no-individualista del desarrollo del conocimiento y de la creatividad) que estos supuestos métodológicos están en la génesis misma del pensamiento académico (o científico), definitorios del *modus operandi* de las primeras universidades, las que desde su fundación en siglo XI hasta el presente tendieron celosamente a valorar y acrecentar. Es decir, desde la fundación de la Universidad de Bologna (1088), los ateneos universitarios defendieron el principio de universalidad del conocimiento (*Universitas studiorum*), la autonomía del mismo, la pluralidad metodológica e ideológica y su trascendencia social. En definitiva la universidad así entendida es un grupo creativo que con sus supuestos organizativos conforman las características básicas del llamado pensamiento científico como un conocimiento, acumulativo, perfectible y por ello rectificable y contrastable.

Un grupo creativo no es (*i.e.* no debería ser) una secta; es precisamente, un complejo dialógico que se interroga, se responde e interviene en la praxis de su contexto.

[15] Traducción nuestra.

No casualmente muchos grupos creativos se dan en el seno de una universidad —el circulo lingüístico de (la Universidad de) Moscú o la Escuela semiótica de (la Universidad de) Tartu o la Escuela estética de (la Universidad de) Torino— o en el contexto de una ciudad (la Escuela de Firenze, el Círculo de Praga, el Convivio de Viena). Los ejemplos serian literalmente infinitos.

Más aún, desde esta perspectiva resulta absolutamente inevitable coincidir con la definición de «genio» que formulara Lev Vitgoski en contexto teórico bachtiniano:

> [La] genialidad [es el] nivel superior de talento que se manifiesta en una máxima productividad creadora, de excepcional importancia histórica para la vida social (Vigotsky 1929 (1998):9).

Es decir, el genio no es, como el individualismo burgués del siglo XVIII, alguien que sale de la norma. El genio para Vigotski es, por el contrario, un producto de la sociedad, no es un superhombre (*cfr*. Mancuso 2005:232).

Así, la falsa dicotomía entre colectivo e individuo; entre genio y contexto, se resuelve en clave textual y narrativa. El «genio» o la «creatividad» no es producto ni del caso ni de la determinación social; es un constante y permanente desplazamiento entre el *determinismo* cotextual y contextual (o situacional) de la serie y la *aleatoriedad* del paradigma. O, mejor aún,[16] si y solo si bien comprendido, la aparente «improvisación» del intérprete en un rango intencionalmente estrecho, mínimo, que es el instante del «nacimiento de la palabra poética» o de la «intuición artística» (Croce 1901). Es el proceso por el cual la forma se reconoce en la materia artística de modo original y creativo[17] sin necesitar caer en la mistificación del hecho creativo: histórico (irrepetible) pero siempre (en menor o mayor medida) epocal, colectivo, grupal, es decir social, como *responsividad* (revulsiva, confusa o reaccionaria) en el proceso por el cual, no solo se trasmite o decodifica información sino y principalmente, se la *crea*[18] (Pareyson 1954). Se explicita lo que se puede explicitar y se dice lo que se considera explicitable, decible, audible, visible.

---

[16] Es decir, «*la nascita della parola poética*». *Vide* Avalle (1970).

[17] *Cfr*. «[En todo proceso creativo es necesario] considerar el aspecto realizativo y comprometido de la materia y de las técnicas (…) aspecto procesal y temático típico de *un hacer que mientras hace, inventa el modo de hacer*» (Pareyson 1954:18).

[18] *Cfr*. Lotman 1970; 1984. *Cfr. et.* Mancuso 2010.

En esta perspectiva podríamos sostener,[19] parafraseando una de las conclusiones fundamentales de Benedetto Croce, que *epistemología y metodología confluyen en una ciencia general de la producción humana* (material y simbólica) *sin dejar residuos*.

Y los grupos creativos, en particular, son el «laboratorio», la «arena bachtiniana» donde se disputan las hipótesis de comunicabilidad y los principios de verosimilitud del arte, del pensamiento y de la ciencia del Novecientos.

REFERENCIAS

AVALLE D'Arco Silvio
1970 *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia,* Milano-Napoli: Ricciardi (tr.esp.: *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana,* Madrid: Cátedra, 1974).

BACHTIN Michail M.
1975 «K metodologii literaturovedeniia», *Kontekst 1974*, Moscow: 203-12; (tr.esp.: «Hacia una metodología de las ciencias humanas», en *Estética de la creación verbal*, México:Siglo XXI, 1982: 381-396).

CROCE Benedetto
1901 *Estetica como scienza della Espressione e Linguistica generale*, Bari: Laterza [1987]; (tr.esp.: Estética, Buenos Aires: Nueva Visión, 1969_{11}).

DE MASI Domenico (a cura di)
1989 *L'emozione e la regola. La grande avventura dei gruppi creativi europei,* Bari: Laterza [1990; 2005].

GOGUELIN Pierre, CAVOZZI Jean, DUBOST Jean & ENRIQUEZ Eugène
(1972) *La formazione psicosociale nelle organizzazioni*, Torino: ISEDI.

GORDON William. J. J.
1956 "Operational Approach to Creativity"*; Harvard Business Review*, 34: 18-38.
1957 *Synectis: the Development of Creative Capacity,* New York: Harper.

GUARDINI Romano
1950 *Das Ende der Neuzeit*, Würzburg: Werkbund-Verlag; (tr. Esp.: *El fin de la modernidad*, Buenos Aires: Losada, 1978)

[19] Vale decir, nos referimos al conocido y fundamental remate de la *Estetica* de Croce: «A un cierto grado de elaboración científica, la Lingüística, en cuanto filosofía, debe fundirse con la Estética. Y se funde, en efecto, sin dejar residuos» (1901 (1969:237).

HOFSTADTER Douglas
1979 *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braind,* New York: Basic Books, [1985]; (tr.esp.: *Gödel, Escher, Bach,* Barcelona: Tusquets, 1987).
LOTMAN Iuri M.
1970 *Strucktura judozhesttvennog teksta*, Moskva: Iskusstvo (tr.esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978).
1984 «O Semiosfere» in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam,* 17: 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en *La semiosfera I.* [NAVARRO Desiderio (ed.)], 1996: 21-42.
MANCUSO Hugo R.
1990a "Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectica de una ciencia historico-materialista de lo social I", *Ad-Versus*, I,1:7-8.
1990b «La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura», *Ad-Versus*, I,1:11-32; (republicado en *AdVersuS* [en línea], junio 2004 I, 1, (citado 12 de mayo de 2015, disponible en http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm ISSN 1669-7588.
1991 «Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia historico-materialista de lo social II», *Ad-versus*, II,2:5-6.
1999 *Metodología de investigación en ciencias sociales. Lineamientos de semioepistemología*. Buenos Aires: Paidós.
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin,* Buenos Aires: Paidós.
2008 «Recursividad y autorreferencia de los sistemas semióticos», *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 54, 4:217-224.
2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: SB Editorial.
NIÑO AMIEVA Alejandra
2007 «La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo», *AdVersuS* [en línea], V, 10-11:89-104, (citado 12 de mayo de 2015), disponible en http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.html ISSN 1669-7588.
OSBORN Alex F.
1957 *Applied imagination: principles and procedures of creative thinking*, New York; Scribner's Sons.
PAREYSON Luigi
1954 *Estetica. Teoria della formatività,* Torino: Edizioni di «Filosofia»; Milano: Mursia, Firenze: Sansoni, 1974 (nuova ed. Milano: Bompiani 1988).
PEIRCE Charles Sanders
1903 "Telepathy and perception", in *Collected Papers* [ed. by BURKS, A.W.], Cambridge: Harvard University Press [1958], vol. 7, 597-688; (tr. esp. «Telepatía y percepción I» (traducción MORILLA Ana María), *AdVersuS* [en línea], diciembre 2013/abril 2014, X, 25:178-195 (citado 5 de mayo de 2015), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro-25/dossier/X-25-09.pdf ; «Telepatía y percepción II» (traducción A.M. Morilla), *AdVersuS* [en línea], junio 2014, XI, 26:71-91 (citado 5 de mayo de 2015), disponible en:

http://www.adversus.org/indice/nro-26/articulos/XI2605.pdf ISSN 1669-7588.

WEBER Ignacio
2013 «Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)», *AdVersuS* (en línea), XI, 25: 12-50 (citado 5 de mayo de 2015), disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf ISSN 1669-7588.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ACOCELLA Ivana
2008 *Il focus group: teoria e tecnica*, Milano: Franco Angeli.

ADLER Michael & Erio ZIGLIO (eds.)
1996 *Gazing into the Oracle: The Applications of the Delphi Method to Public Policy*, London: Jessica Kingsley.

BICKMAN Leonard
1974 "The social power of a uniform", *Journal of Applied Social Psychology*, 4: 47-61.

BLUMER Herbert
1968 *Symbolic Interactionism: Perspective and Method,* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

COLLINGWOOD Robin George
[1946] *The Idea of History,* Oxford: Clarendon Press (revised edition 1993).

CROCE Benedetto
1917 *Teoria e storia della storiografia*, Bari: Laterza.

WILLIAMS Raymond
1973 *The Country and the City*, New York: Oxford University Press.
1977 *Marxism and Literature*, Oxford-New York: Oxford University Press.

VOLOSHINOV Valentin N. [BACHTIN Michail M.]
1927 *Frejdizm*, Moscow: Labirint, 1993; (tr.esp: *Freudismo; un bosquejo crítico*, Buenos Aires: Paidós, 1999).

Documenta

DOCUMENTA

[Traducción]

La emoción y la regla
Los grupos creativos en Europa de 1850 a 1950
Introducción

Por DOMENICO DE MASI
✉

Traducción: ANA MARTA BALLESTER
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
✉

«No existe regla sin emoción». Hoy es ya absolutamente imposible concebirla y aplicarla a menos que esté adecuadamente motivada. Tales incentivos se canalizan y visibilizan a través de las prácticas creativas de los grupos de trabajo.

En *L'Emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950* (Bari: Laterza, 1989) Domenico de Masi recopila y selecciona trece ejemplos arquetípicos europeos para analizar la emergencia de valores post industriales de un nuevo paradigma que prevaleció en un tipo de sociedad enfocada ya no en la producción de bienes materiales, sino en la producción de ideas. Estos casos modelo, accionaron novedosamente apostando a la informalidad en las relaciones de trabajo, a las reuniones periódicas, a la solidaridad y a la ética de la colaboración. Osaron explotar la potencialidad de la creatividad colectiva, en contrapunto a la preponderante avanzada del modelo industrial estadounidense. Son conceptos todos que, sin lugar a dudas, resuenan aún hoy vigentes y demuestran la necesidad de una adecuación cultural que acompañe lo vertiginoso de los estridentes avances tecnológicos. Observar de cerca estos modos de operar virtuosos, flexibles e innovadores permitirá entender la magnitud y alcance de estas modernas estructuras de pensamiento. Asimismo, el ensayo invita a repensar las metodologías de trabajo en todos los ámbitos, tendiendo múltiples puentes interdisciplinarios para intercambiar conocimientos que permitan abordar hipótesis cada vez más certeras.

La «Introducción» que a continuación ofrecemos, corresponde al texto publicado en 1989, revisado y actualizado por el autor, a quien agradecemos la autorización para incluir en *AdVersuS* esta primera traducción al español.

AMB

INTRODUCCIÓN*

J'aime la règle qui corrige l'émotion
George Braque

J'aime l'émotion qui corrige la règle
Juan Gris

Las tres olas

En la primer sala de la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma, a la izquierda cuando se ingresa, una gran tela de Gustav Klimt (171 x 171 cm, dice la etiqueta sobre la pared) triunfa profética y alusiva como una majestuosa pala bizantina. En los libros, generalmente se la titula *Las tres edades de la Mujer*, pero la etiqueta y la ficha oficial de la Gallería se limitan a *Las tres edades*, como también nos gusta a nosotros reconocer en este cuadro, con una certeza más tenaz que documentada, una alegoría de época.

En 1905, cuando Klimt lo pintó; en 1912, cuando la Galería lo adquirió, la sociedad industrial era joven, fuerte y segura como la mujer que resalta entre la vieja arrugada con el rostro escondido en el pasado y la niña tranquila en su reposo denso de futuro.

En esos mismo años, Picasso decretaba en París una nueva era de la pintura (*Las Señoritas de Aviñón* es de 1907), Freud liberaba la psicología de la filosofía (*La interpretación de los sueños* es de 1899), Ernest Mach diferenciaba la filosofía del positivismo (*Conocimiento y error* es del 1905). En arquitectura, el hierro, el acero y el cemento daban representación plástica al estructuralismo naciente. En física los Curie descubrían el radio, Planck elaboraba la teoría cuántica, Einstein la de la relatividad. En literatura, el erotismo de Wedekind inspiraba coraje al despertar de la primavera que el *Art Noveau*, el *Judendstil* (variante de este último en Alemania y los Países Bajos) y el *Liberty* hubieran delineado de curvas armoniosas e indolentes.

* Versión actualizada y revisada de «Introduzione», en DE MASI, Domenico (a cura di), *L'Emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Bari: Laterza, 1989, IX-XVII.

Luego de la onda milenaria de la era rural, después de la onda bastante más breve del maquinismo industrial, miles de nuevos síntomas anunciaban la venida de una tercera onda, de una era post-industrial, capaz de exaltar la dimensión creativa de la actividad humana, privilegiando la cultura sobre la estructura: aquella cultura que se convirtió en todo un uno con nuestra naturaleza, y que nos empuja a conquistarla, explorando las zonas de sombras residuales y crecientes.

Mientras que, por ejemplo, sabemos ya bien cómo se producen los bienes materiales, y por eso podemos reproducirlos a nuestro parecer, conocemos bastante menos cómo se producen las ideas, los símbolos, las informaciones. Por eso, el recorrido de la invención teórica, del descubrimiento científico, de la creación artística, nos intrigan como zonas aún misteriosas, particularmente astutas para privarnos de su exploración.

Las tentativas para capturar también esta parte de la naturaleza y reducirla a cultura, se multiplican por todas partes, pero, por ahora, las razones y los modos de la creatividad siguen quedando en gran parte en misterio. Los neurólogos, biólogos y psicólogos han sido capaces de determinar algo acerca de los procesos de ideación individual; bastante menos sabemos de la creatividad expresada de los grupos.

La creatividad organizada

¿Cuándo un grupo puede llamarse creativo? ¿Qué enfoques disciplinarios (sociología, antropología, las ciencias organizativas) contribuyen mejor a develarnos los secretos de la creatividad colectiva? ¿Todos los grupos pueden ser creativos o sólo aquellos que poseen determinadas características? ¿Y cuáles? ¿Qué peso ejercen sobre la capacidad creativa de un grupo, la motivación, la profesionalidad, las neurosis de los miembros individuales? ¿Cuáles son las fuentes de poder del líder que mejor se adaptan a quien dirige un grupo creativo? ¿Cómo se desenvuelven los procesos informativos y de toma de decisiones al interior del grupo? ¿Cuáles son las causas y las posibles soluciones a conflictos que se nos ponen en contra? ¿Cómo se puede evaluar, al interior y hacia el exterior, el grado de creatividad del grupo? ¿Cómo se forman y se desarman los grupos creativos? ¿De qué recursos tienen necesidad? ¿Qué influencia ejerce sobre ellos el contexto en el cual operan?

Si preguntas análogas se refirieran, por el contrario, a un laboratorio científico o un equipo cinematográfico, si se refirieran a un grupo en el cual prevalece un

trabajo ejecutivo (un reparto metalúrgico, una oficina burocrática, un cuerpo militar), se encontrarían detalladas respuestas a través de millones de ensayos, investigaciones, manuales que son producto de la experiencia industrial de expertos de las ciencias organizativas. Dado que se trata de un trabajo creativo, no existe algún conocimiento consolidado sobre la estructura y sobre el funcionamiento del grupo que mejor pueda desempeñarlo. No queda menos, entonces que recurrir al buen sentido, sobre la memoria directa, sobre reglas aproximadas transmitidas por las personas involucradas en el trabajo.

Este estudio pretende contribuir al conocimiento de los mecanismos que regulan la vida y la organización de los equipos de trabajo, preferentemente referidos a las ideas, sabiendo que ellos ocuparán siempre una posición más central, ya que consolidan la estructura post-industrial de nuestra sociedad.

Las olas largas devienen breves

A partir de la Segunda Guerra Mundial se hizo cada vez más evidente la transformación radical de la sociedad industrial, la venida de una nueva civilización: una transformación de época que se verifica en aquellas raras ocasiones históricas en las cuales no progresa solamente una ciencia única, o un arte único, sino que se da la intersección misma de más dominios del saber, haciendo posible un salto de calidad para la experiencia humana.

Saltos como éstos, a lo largo de la historia, ya ha habido cinco mil años atrás con la civilización mesopotámica, en el siglo XII y el XIII con los grandes descubrimientos teórico-prácticos, en la segunda mitad del Setecientos con el Iluminismo, la Revolución Francesa y el nacimiento de la industria; en el curso del siglo XX con la desarticulación de las viejas disciplinas y sus nuevas reformulaciones.

Como puede observarse, aquello que Braudel llamaba «ondas largas» de la historia, devienen cada vez más breves: han sido necesarios millones de años de vida arcaica para producir el estado de lo moderno; fueron necesarios quinientos años de organización moderna para producir la sociedad industrial; dos siglos únicamente de industria fueron suficientes para provocar el advenimiento de la sociedad post-industrial.

La conciencia acerca de esta última revolución no está aún difundida ni arraigada, pero los nuevos tiempos están ante la vista de todos: nuevos mercados de trabajo ya vinculados al sector terciario superan aquellos ligados a

la agricultura e industria como un todo. En la formación del producto interno, los servicios prevalecen sobre los bienes materiales; en el sistema social el conocimiento teórico, la ciencia y la información ocupan ya un rol central que antes ocupó la producción manufacturera; en el sistema cultural, el creciente vigor del individualismo y el narcisismo, mientras los gustos se desmasifican y las modas van a menos. En el sistema ideal vuelve a emerger el sentido estético como parámetro del valor de las cosas.

Esta gran transformación ocurrió según modalidades y tiempos diferentes en las diversas áreas del mundo: mientras que en Europa, a inicios de este siglo, maduraba el advenimiento post-industrial, en los Estados Unidos el Taylorismo y el Fordismo conferían dignidad científica a la organización industrial: se verificaba así, entre los dos continentes, un marcado desfasaje en la transición hacia la nueva era.

En toda América la sociedad se modelaba sobre el paradigma del *Scientific Management,* y las técnicas de división de tareas, para la producción de masas, para el cálculo y la reducción de los tiempos, experimentados largamente en el Ochocientos, alcanzaban ahora, finalmente, una rigurosa formulación y se transformaban, no sólo en un modo de trabajo, sino, además, en una forma de vida.

Cuando la taylorización de los Estados Unidos (y, por reflejo, en Europa) alcanza su consumación, la sociedad industrial está en su auge, pronta a generar desde el propio interior aquella sociedad post-industrial en la cual vivimos ahora.

El trabajo y la vida industriales, como ha descripto Alvin Toffler (1980), fueron signados por el culto a la *estandarización* de los productos, de los gustos, estructuras y de los lenguajes; por la *especialización* de las tareas, de las estructuras laborales, la *concentración* demográfica, energética y financiera, la *sincronización* de los tiempos, de los ritmos, de los trabajadores, de las acciones; la *centralización* del poder, de la cultura, de la economía; por la *maximización* del beneficio, de la productividad y de la eficiencia.

La Europa precursora

En la Unión Europea, por el contrario, en la organización del trabajo prevalece el equipo, los valores de la familia, la cooperación, el informalismo y la estética. De ello se desprende que, estando menos atentos a la cantidad, a la masa, a la eficiencia, no podrá sino salir derrotada, al menos en el corto plazo, en el enfrentamiento o comparación con el modo de producción y de vida

estadounidense, típicamente industriales.

Será una derrota producto de la asimetría de muchos genes europeos respecto de sus tiempos en la medida en que avanzan respecto de la historia de sus propios países. De todos modos, sus trabajos trazarán itinerarios precursores, sorprendentes, comprensibles por completo y transitables hoy solamente con suficiente agilidad.

Durante años, los hombres de las organizaciones han estudiado Taylor, Fayol y Mayo. Pero ahora, estos pilares de la industria sirven muy poco para la organización del trabajo post-industrial. Y ese poco era ya del todo presente en la práctica organizativa experimentada en Europa, entre el Ochocientos y el Novecientos, de parte de grupos ingeniosos que debieran ser finalmente reconsiderados, no sólo por las cosas admirables que produjeron, sino también por el *modo innovador* con que organizaron sus producciones.

Por años, los hombres de las organizaciones tomaron como modelo los experimentos que llevaron a cabo las oficinas de la Midvale Steel, los departamentos de Hawthorne, de Renault, Glacier Company, el Oscar Center y todas las otras mecas de la sociología industriales. Aquellos estudios fundamentales para dirigir a los hombres y las estructuras de la época pasada, orientados a maximizar los beneficios del trabajo ejecutivo, tienen poco para enseñar hoy, donde los deseos se dirigen a la necesidad radical por la introspección, el juego, la autorrealización, la convivencia y la estética, mientras las tecnologías contribuyen, como nunca antes, a satisfacer estas necesidades consintiendo la delegación del trabajo ejecutivo a las máquinas, reservando para el hombre el trabajo creativo y contrastando el culto de la especialización, de la sincronización y los otros dogmas del paradigma industrial.

Los hombres de las organizaciones post-industriales pueden recurrir a ejemplos mucho más pertinentes, que sean reconstruidos, desmontados, analizados, reproducidos allí donde sea posible, para maximizar, esta vez, los beneficios del trabajo creativo.

En la búsqueda de los modelos perdidos

Nuestra investigación nació, casi espontáneamente, de un extenso estudio, conducido entre 1969 y 1986, sobre los trabajadores y las industrias manufactureras en Italia. Los datos que emergieron de las millones de entrevistas concordaron en un marco general en el cual la máquina libera al

hombre de la fatiga y el esfuerzo y, además, la producción de los bienes materiales requieren el trabajo humano cuantitativamente inferior pero cualitativamente más refinado.

Con el transcurso de los años, la industria ha perdido centralidad y sus modelos organizativos han siempre sido menos adoptados para imitar por otros sistemas. Ocurrió también que, en un determinado momento, la propia organización industrial, distorsionada por el insólito prevalecer de los cuellos blancos y el trabajo intelectual, ha tenido que aceptar la inadecuación de sus métodos consolidados y ha tenido que tomar prestados modelos de otras organizaciones y otras disciplinas: por ejemplo, la teoría de los sistemas de la biología, el proyecto dirigente de las empresas espaciales y de la producción cinematográfica. Palabras tales como «matriz», «proyecto», «*network*» han circulado con frecuencia cada vez más creciente en las oficinas y departamentos; las células y organismos han sustituido los relojes como ejemplos y objetivos que relacionan la estructura de las empresas.

Nació de aquí nuestra curiosidad científica de explorar las experiencias organizativas no industriales y remontarse en sus historias, hasta decenios que precedieron el taylorismo y el fordismo. ¿Existieron organizaciones que pusieron la mirada más específicamente a la producción de ideas más que a la producción de bienes materiales? ¿Dónde fueron más numerosas? ¿Cómo eran sus estructuras? ¿Cuáles eran sus características financieras, comerciales, dirigentes?

También del lejano pasado emergían ejemplos ilustrativos: los talleres renacentistas, por ejemplo, y las academias que, desde Leonardo Da Vinci en adelante, compitieron con ellos en la formación de artistas y científicos. Pero a nosotros nos interesaba sobre todo el período en el cual la industria conquistó su hegemonía social y se dio su organización científica: el siglo de Marx y de Weber, de Taylor y de Mayo. Por eso hemos localizado y catalogado decenas de ejemplos conocidos y no tan conocidos para reconstruir una primera historia aproximada: grupos variados de artistas, desde Los Nazarenos a los Prerra-faelitas, desde los impresionistas a los primeros grandes diseñadores; equipos de científicos, desde médicos franceses a físicos italianos o biólogos ingleses.

Pronto se nos apareció claro que, si se excluye la gran aventura del cine, en la cual América se ha destacado, y si se dejan de lado casos asombrosos como el de Louis Comfort Tiffany, el de Elbert Hubbard y sus tiendas Roycraft Shops,

Charles Rohlfs, Charles y Henry Greene y unos pocos otros, casi todos los grupos con los que nos tropezábamos eran europeos.

La segunda constatación, sugerida de las mismas catalogaciones que acumulábamos, es que cada uno de estos grupos, organizados para producir arte y ciencia, habían organizado también su modelo original, de financiamiento y, frecuentemente, de venta. Los distritos, la red, los grandes grupos que tienen influencia sobre el poder político y económico, la dirección por objetivos, el trabajo de proyecto, la reunión permanente, todas las diversas innovaciones de las cuales venían valiéndose de años a esta parte los máximos teóricos de las ciencias organizativas, habían ya sido pensadas y puntualmente adoptadas de los grupos de los cuales su historia florecía bajo nuestros propios ojos.

La hipótesis central

Nació así nuestra hipótesis central: mientras Estados Unidos se embarcaba en el gran esfuerzo teórico-práctico que hubiera conducido, con la administración científica, al descubrimiento de los principios y de las leyes que marcaría el trabajo ejecutivo de la producción en serie, Europa recorría su vía autónoma, buscando y practicando modalidades originales para organizar el trabajo creativo desarrollado en forma colectiva. Estos esfuerzos reportaron maravillosos casos concretos que, además de representar la síntesis de una larga experiencia histórica, acumulada construyendo templos, catedrales y palacios señoriales, abriendo talleres, fundando monasterios y academias, anticipaba también formas de organización futuristas post-industriales, funcionales para la creatividad. En un primer momento, estas formas, flexibles y frágiles por su propia naturaleza, perdieron frente a la abrumadora avanzada de los modelos industriales. Pero hoy que la organización de la fábrica tradicional ha agotado su ciclo histórico, hoy que la cadena de montaje se dirige a ser un hallazgo arqueológico, hoy que es necesario organizar el tiempo libre, la actividad artística y científica, los esfuerzos y los ejemplos de la vieja Europa resurgen como patrimonio precioso en el cual inspirar las estructuras y las funciones de los grupos comprometidos en el trabajo de ideas.

Entre los tantos grupos históricos examinados en la primera reorganización, seleccionamos trece que, además de ser casi todos famosos por su genialidad creativa, nos resultaron particularmente originales por sus características organizativas. De cada una hemos reconstruido la historia a través de los documentos disponibles y los vivos testimonios aún localizables. Todo aquello

que nos ha podido ayudar en esta reconstrucción —viejas fotografías, catálogos, visitas a los protagonistas y a los lugares, observación atenta de los objetos— ha sido meticulosamente utilizado y, luego de una primera descripción exhaustiva y extensa, fue condensada en los capítulos que siguen. Aquí, a continuación, un índice lógico.

La Casa Thonet

El primer ejemplo es el de La Casa Thonet, fundada en el 1853 y transformada gradualmente de taller artesanal en una gran empresa industrial con estructura familiar, capaz de producir, ya a fines del Ochocientos, cuatro mil muebles al día. Esta producción, organizada por Michael Thonet y sus hijos, encuentra sus puntos fuertes en la moderna belleza del diseño, en la técnica original de los plisados seriados de la madera de haya, la practicidad de las innumerables manufacturas, la venta por catálogo postal, la distribución a través de una miríada de negocios abiertos en todo el mundo y a través de la minuciosa penetración de los kits. Aspirando a conciliar la economía de la producción, el bajo costo de los productos y la belleza de las formas, la Gebrüder Thonet logró adueñarse de las técnicas de modo ejemplar y producir en serie mobiliarios excelentes, capaces de asegurar a la burguesía emergente la decoración estética y la originalidad estilística.

Así, el diseño se convierte en un factor decisivo del marketing, y las características industriales de los procesos de trabajo se combinan con los elementos post-industriales de los productos de la distribución, constituyendo una experiencia de vanguardia para los tiempos en que fue realizado, un ejemplo anticipador para la actual organización de la creatividad.

La Estación Zoológica de Nápoles

Fundada en 1872 por Anton Dohrn y aún existente, primero instituto privado y ahora ente público, la Estación Zoológica contribuyó en grado determinante a definir el concepto de homeóstasis, la naturaleza de la hemocianina, las correlaciones humorales y nerviosas, la génesis de la melanina, la identificación de la acetilcolina en el tejido nervioso, la neurosecreción, la naturaleza del impulso nervioso y de los procesos iónicos que conducen al comienzo del potencial de acción, la fisiología del sistema nervioso central, el funcionamiento de los órganos de sentido, de los procesos de aprendizaje y de la memoria.

Como sede para un gran laboratorio interdisciplinario (biológico, zoológico, botánico, ecológico, etc.), Felix Anthon Dohrn escogió Nápoles sobre todo por dos razones: el mar podía proveer una rica fauna a los experimentos de los científicos; la ciudad y el puerto podían proveer un constante flujo de público (y, entonces, una constante ganancia) al sugestivo acuario anexado a los laboratorios.

El proyecto del edificio se confió al arquitecto Hildebrand; los frescos fueron realizados por el pintor Von Marees; los instrumentos ópticos suministrados por la Zeiss; la organización fue pensada siguiendo modelos flexibles y adaptados que evocaban las formas orgánicas estudiadas en el microscopio.

Dinamismo, propensión a la novedad, internacionalismo, ausencia de obstáculos en los procedimientos, refinamiento estético, sinergia, universalismo, desinterés, hicieron de Dohrn uno de los más extraordinarios organizadores culturales, y de la Estación, uno de los más grandes viveros científicos y de descubrimientos (18 premios Nobel) en un sector, la biología, que dejará su marca en la sociedad post-industrial.

El Círculo Matemático de Palermo

A fines del Ochocientos, para un país atrasado industrial y económicamente, para una región aún pobre del profundo Sur, la única ciencia con la cual podía apostar sin necesidad de capital era la matemática, que requería, como elementos fijos, solamente papel y lapicera.

Esta constatación elemental, una fuerte vocación por los estudios matemáticos, una personalidad excéntrica y audaz, indujeron a Giovan Battista Guccia a fundar, en 1884, el Círculo Matemático de Palermo, que se convertiría rápidamente en una red internacional de científicos (geómetras, algebristas, lógicos, arquitectos, antropólogos, etc.) y un impulso fecundo para el intercambio de información y el desarrollo de las matemáticas en el mundo.

Cuando Guccia muere, en 1914, el Círculo, con sus 912 socios de cada país y su revista *Rendiconto* es una de las más importantes organizaciones de matemáticas del mundo.

El capítulo describe la historia de esta empresa cultural tanto emocionante como desconocida, y percibe los elementos de originalidad que determinaron el éxito de su organización.

El Instituto Pasteur de París

Fundado en 1885 e inaugurado en 1888, es una fundación privada, de utilidad pública, nacida gracias a la prestigiosa genialidad de Louis Pasteur.

Él hará del Instituto un lugar en el cual científicos y técnicos de varios campos, organizados en modo interdisciplinario pero respetando cada autonomía científica, podrán encontrar las mejores condiciones para trabajar en la individuación, experimentación y difusión de la seroterapia de las enfermedades infectivas más letales.

En el momento de la fundación, el Instituto estaba compuesto por seis servicios, desde laboratorios de producción hasta una escuela de especialización post universitaria en microbiología. Desde sus primeros años de vida, además, a la sede de Paris se agregaron numerosas filiales en Francia y el extranjero.

Con el pasar del tiempo, para ampliar las actividades desempeñadas y por el considerable aumento del personal científico, técnico y administrativo, en el Instituto los servicios fueron reagrupados en nueve departamentos que comprendían cerca de sesenta unidades de investigación.

Hoy el Instituto es una «cooperativa científica», donde cada investigador, conservando la propia autonomía, colabora con los otros para alcanzar un objetivo común, en el respeto de un «sistema de valores científico» heredado de Pasteur y sus primeros colaboradores: confianza en las posibilidades del método científico experimental y en la potencialidad de la investigación científica realizada con la fórmula del grupo interdisciplinario de trabajo.

El Instituto, que se financia sobre todo con los contratos de investigación, experiencias, patentes de fármacos y la instrumentación científica, envíos de las filiales, donaciones de parte del Estado francés y contribuciones privadas, desempeña actividades de investigación, producción y enseñanza. En particular, el Instituto es un *centro de investigación fundamental* (microbiología, virología, inmunología, biología molecular y celular), un *centro de investigación aplicada* a la medicina humana y veterinaria, a la higiene y la sanidad pública, a la agricultura y la industria para la producción de sueros y vacunas, un *centro de enseñanza post universitaria* y *especializado* en patologías infectivas, parasitarias e inmunitarias. Contiene una gran biblioteca, un museo y un banco de documentación científica.

El Grupo de Bloomsbury

Fundado en 1900, y sobreviviendo a una serie de vicisitudes hasta los años Cincuenta, el círculo de Bloomsbury recogió primero de Cambridge, luego en Londres y en otras sedes descentralizadas de Sussex y en Francia, un selecto número de artistas, historiadores, economistas y filósofos que compartían la búsqueda estética, la aversión por la moral victoriana, la originalidad y el exclusivismo, la amistad con intrincadas relaciones homosexuales y la múltiple afinidad consolidada también por intereses económicos.

Los nombres más comunes son Thobhy Stephen, Leonard Woolf, Saxon Sydney-Turner, Maynard Kaynes, Clive Bell, Lytton Strachey, Vanessa y Virginia Woolf.

La ideología tendenciosamente liberal y pacifista con inclinaciones anarquistas. La organización inaugura un propio y original modelo que rechaza la forma de poder jerárquica descendente, pretendida por el sistema social de la época, e inaugura un tipo de cooperación que marca el pasaje del salón al grupo con influencia en el poder económico, del grupo de amistad al grupo de poder intelectual basado sobre la capacidad de manipular la opinión pública y de respaldarse unos a otros.

La Wiener Werkstätte

La Viena a caballo ente el siglo XIX y el XX ofrece el cuadro histórico y social para comprender las complejas motivaciones a partir de las cuales se originó la elogiada aventura artístico organizativa de la Wiener Werkstätte.

Desde 1903 hasta 1932 cientos de arquitectos, pintores, artesanos y emprendedores organizaron una original cooperativa para idear, producir y distribuir manufacturas capaces de conciliar la belleza con la funcionalidad y refundar el gusto estético de la burguesía europea a través de «obras totales» que abarcaban desde la arquitectura de los palacios hasta el diseño de los jardines, desde los utensilios, las tapicerías, los vestidos hasta las joyas.

El objetivo estratégico de la cooperativa —enunciado en el programa de trabajo por el propio Hoffmann en 1903— es el de conferir una forma adecuada a la sensibilidad moderna a través de la producción artesanal de manufacturas artísticas de uso cotidiano. En los laboratorios —donde artistas y artesanos comparten posiciones— el trabajo es desarrollado para proyectos con larga autonomía de decisión.

Hoffmann y Kolo Moser, Klimt y Kokotska son estrellas principales de esta galaxia de la creatividad e interactúan con aquel universo de pintores, literarios, músicos y científicos que hicieron de la «Grande Viena» uno de los aglomerados de genios más inquietante de la historia europea.

El Círculo Filosófico de Viena

Desde 1907 a 1936 algunos estudiosos de varias formaciones organizaron, en torno a la actividad especulativa de M. Schlick, un círculo de estudios sobre la estructura y la lógica de la ciencia.

La originalidad de las principales instancias teóricas afrontadas por los filósofos vieneses, concernientes al lenguaje de la ciencia moderna, encontró respuesta en la organización del grupo, definida por un sistema fuertemente interrelacionado e informal de colaboración científica.

La creatividad del grupo debe colocarse en referencia constante no sólo al más vasto fenómeno de la explosión artística y cultural de la Viena de Europa Central, sino, además, ser interpretada en términos globales, en términos de un proceso de extrema modernidad, proyectado más allá de los confines de la sociedad en la cual se había originado, y de la caída de los valores en los que había encontrado su expresión.

Las actividades institucionales del grupo, en el cual destacan como fundadores Otto Neurath, Philiph Frank y Rudolf Carnap, consisten en el trabajo académico y en la reflexión epistemológica, ambas orientados a no sistematizar los contenidos de la doctrina neopositivista y a mantener la naturaleza de libre indagación de la especulación filosófica.

En el plan organizativo, el grupo privilegia la informalidad y encuentra sostén centrípeto en la obra del fundador.

La Bauhaus

Fundada en Weimar en 1919 por Walter Gropius, la Bauhaus recoge como alumnos, docentes o tutores una miríada de genios del arte y de la técnica, desde Itten hasta Kandinski, de Moholy-Nagy a Mies Van Der Rohe. Juntos, formaron un grupo en el cual la organización llegó a ser original soporte para la creatividad.

En el Instituto, que al mismo tiempo una escuela, un laboratorio y una oficina, fueron creados los modelos de un prototipo que la industria utilizará luego para la fabricación en serie y para el consumo en masa.

Teoría y práctica, inspiración artística y técnica se fusionaron en la Bauhaus, permitiéndole alcanzar niveles elevadísimos en el campo de la arquitectura, el alquiler, la gráfica y la industria del diseño.

En los primeros diez años la organización rotó toda en torno a la dirección indiscutible di Gropius, después se destempló en un difuso estado de anarquía y sólo en los últimos tres años (1930-1933) prevaleció una fuerte orientación a las tareas.

La actividad institucional se constituía de enseñanza teórico-aplicativa en el campo de la industria del diseño y de la arquitectura, a los cuales se les unieron, integrándolos, la publicación de libros y revistas, los trabajos gráficos, la proyección de edificios y prototipos industriales.

Las ideas que prevalecían eran marxistas y anárquicas, La organización tendía a exaltar tres momentos: idear, instruir y aplicar. La vida comunitaria, marcada con grande parsimonia, acercaba varias disciplinas y calificaciones (artistas, artesanos y profesionales) dando coraje a la apertura hacia todas las nuevas formas de cultura.

El Instituto de Ciencias Sociales de Frankfurt

Fundado en 1923 por Felix Weil, Friedrich Pollock y Max Horkheimer, y aún existente, el Instituto tuvo su primera sede en Frankfurt, luego en Ginebra y Nueva York, más tarde, nuevamente en Frankfurt.

Orientado preponderantemente a la investigación y sólo en segundo plano a la enseñanza, el estatuto distingue entre los miembros de tiempo completo y los de tiempo parcial, todos igualmente subordinados a la «dictadura del Director», instituida por Grunberg y mantenida por Horkheimer.

La peculiaridad organizativa y cultural del grupo pueden ser individualizadas en la dependencia económica (financiamiento de parte de Weil, investigación de proyectos), en las relaciones intensas con institutos y estudiosos, en la interdisciplina, en la fuerte autoridad del director, en el origen común de los hebraicos, en la común extracción burguesa, en el estilo de vida refinado, en el sentido estético, en los intereses poliédricos, en la fuerte motivación ética.

El Grupo de Via Panisperna

En 1929, cuando Enrico Fermi puso en marcha su cátedra de Física teórica en la Universidad de Roma, Italia era aún en su mayoría rural y, en el campo científico

internacional, ocupaba pocas posiciones de relevancia. En un par de años, Fermi llegó a formar un equipo de jóvenes físicos, geniales, a individuar un fértil campo de investigación, a llamar la admirada atención de los científicos de todo el mundo.

En 1934 se inscribieron varios descubrimientos, entre ellos la fisión del átomo de uranio. En 1938 la empresa fue galardonada con el premio Nobel, pero, mientras tanto, el grupo —constituido, además de Fermi, por Rosetti, Segrè, Amaldi, D'Agostino, Pontecorvo y Majorana— ya se había dispersado. La extraordinaria parábola creativa del equipo, por lo tanto, había durado apenas cinco años.

¿Cómo fue posible llegar, en tan poco tiempo, a dar vuelta una condición de subalterna inferioridad? ¿Qué intuiciones organizativas constituían el secreto? ¿Qué formas de selección, cooperación, conflicto, dirección, formaron de modo tan eficiente el grupo e hicieron tan productiva su investigación?

El estudio socio organizativo puso bajo la luz la fundación determinante ejercitada de la dirección de Fermi, de la planificación de las actividades, de la interdisciplinariedad de los equipos, del internacionalismo de las relaciones científicas.

El Instituto Central de Restauración

Proyectado en 1938, el Instituto se inauguró en 1941 y puesto a disposición del Ministerio de la Educación Nacional. Los fines institucionales, sancionados de la ley institucional son: a) ejecutar y controlar la restauración de las obras de la antigüedad y de arte y desarrollar investigaciones científicas dirigidas a perfeccionar y unificar los métodos; b) estudiar los medios técnicos para la mejor conservación del patrimonio histórico-artístico nacional; c) expresar opiniones para cualquier trabajo de restauración de las obras de la antigüedad y de arte; d) impartir enseñanza de restauración.

El Instituto fue realizado, por un lado, por la voluntad del régimen fascista (y en particular de C. Bottai) de centralizar, controlar y encaminar las actividades de tutela y conservación del patrimonio artístico nacional; por otro lado, por la exigencia de la crítica moderna (y sobre todo de G.C. Argan y C. Brandi) de poner fin a una práctica de restauración de tipo artesanal «artístico», subjetivo y arbitrario.

El modelo organizativo preseleccionado fue el de grupo interdisciplinario e interprofesional (restauradores, físicos, químicos, fotógrafos, artesanos, historiadores

de arte) que opera sobre la base de metodologías elaboradas en su interior.

El Instituto es todavía un raro ejemplo de organización capaz de alcanzar una síntesis de instancias que, antes de su fundación, eran consideradas inevitablemente opuestas, y no sólo en el campo de la restauración: tradiciones e innovaciones, individualidad y colectividad, conocimiento artesanal y conocimiento científico, pensamiento teórico y actividad manual, racionalidad y pasión, nacionalidad e internacionalismo, público y privado, recursos internos y relaciones externas.

El Cavendish de Cambridge

Famoso laboratorio de física fundado por John D. Bernal, en los años Cincuenta, el Cavendish de Cambridge se volvió además, el laboratorio europeo de biología más importante, ligado a nombres como Max Perutz, Lawrence Bragg, John Kendrew, Francis Crick e James Watson.

El nacimiento de un nuevo campo disciplinario determinó un posterior impulso creativo en la ya dinámica organización de la estructura y de los hombres del laboratorio.

Mientras Bragg orquestaba el sistema y hallaba el financiamiento, la dupla Perutz-Kendrew trabajaba sobre la estructura de la mioglobina y la dupla Crick-Watson trabajaba oficialmente en la estructura de la hemoglobina pero informalmente y con óptimos resultados, en la estructura del ácido desoxirribonucleico.

El estilo de liderazgo de Bragg, bastante participativo, la ausencia de respetar horarios de trabajo, la atenta selección de los investigadores, el carácter interdisciplinario de los equipos, la tendencia hacia lo nuevo, la apertura hacia los jóvenes y la informalidad de las relaciones son sólo algunos de los elementos que han caracterizado a los científicos del Cavendish y sobre todo la obra de Crick y Watson, descubridores de la estructura de ADN.

El proyecto Manhattan en Los Álamos

El último de los casos estudiados para verificar la hipótesis preseleccionada puede ser titulado «Los europeos fuera de Europa». En efecto, el Proyecto Manhattan, es decir, la empresa que llevó a cabo, entre 1942 y 1945, la construcción de la primera bomba atómica en los Estados Unidos, conciliando la

creatividad colectiva con la rigidez de los vínculos militares, se realizó gracias al aporte determinante de los científicos europeos que escaparon del nazi fascismo.

Ellos exportaron a los Estados Unidos una cultura y tradición orientadas a la organización de la creatividad colectiva, que traía su origen de de los centros de investigación artística y científica europeos más renombrados. No por casualidad, la peculiaridad organizativa del Proyecto son las mismas que hemos encontrado en todos los grupos precedentes: interdisciplinariedad, informalidad, sentido estético, cooperación, estilo de liderazgo participativo, fuerte sentido de pertenencia a la comunidad científica.

Trasplantada a Los Álamos, esta cultura fue fertilizada por la enorme disponibilidad financiera, una estructura logística pensada específicamente, un impulso ideológico en el cual el reloj científico y el objetivo bélico se exaltaban recíprocamente.

Desde este momento, la primacía y originalidad europeas en la organización del trabajo creativo dejaron de ser pertenecientes al Viejo Continente.

La creatividad de grupo, hoy

Para comprender mejor los mecanismos organizativos de los grupos ejemplares del pasado, y utilizar un cuadro de referencia actual, capaz de proveer los puntos necesarios de contraste, se efectuó un análisis comparativo de numerosas organizaciones actuales, también caracterizadas, hoy, por una fuerte dimensión creativa.

Se realizaron rápidas búsquedas, sin pretensión de exhaustividad, en organizaciones extremadamente diversificadas: los distintos sub-sistemas operativos en los cuales se articulan Cinecittá y otras empresas menores, con fines de producción cinematográfica, una docena de sociedades de consultoría y formación de gestión, una docena de empresas de sistemas de gestión, una docena de agencias de publicidad nacionales e internacionales, una docena de teatros líricos, de prosa y de variedad; cuatro equipos cinematográficos durante el trabajo de sus films; dos clínicas quirúrgicas y las relativas salas de operaciones; dos laboratorios químico-biológicos; dos grandes festivales, uno cinematográfico y otro musical; una red de empresas operantes en el sector de la biología y la ecología; el laboratorio de una multinacional farmacéutica.

Toda esta masa de observaciones, más allá de sentar las bases para una verdadera y propia investigación sobre grupos creativos actuales, ha ofrecido la

posibilidad de clarificaciones por dos vías: los casos «clásicos» han orientado la exploración sobre los grupos actuales; éstos, a su vez, permitieron una mejor comprensión de algunos pasajes organizativos fundamentales en la historia de los primeros, que se nos hubieran seguramente escapado a causa de la escasez de documentos.

Este libro está enteramente dedicado a los trece grupos «clásicos» citados para componer una casuística de las modalidades organizativas experimentadas en el arte y en la ciencia europea, entre la mitad del Ochocientos y la mitad del Novecientos. Los casos actuales quedarán al fin de este capítulo introductorio y alimentarán, aunque sin ser citados, muchas observaciones sobre las relaciones entre creatividad, innovación y ejecución, entre ciencia pura y ciencia aplicada.

Acerca de la creatividad, se han escrito muchos volúmenes y otros aún podrían ser escritos. Aquí, a continuación, dada la naturaleza introductoria de este capítulo, nos limitaremos a examinar algunos puntos que nos han parecido particularmente útiles para comprender e interpretar los casos examinados bajo el perfil organizativo. Por ello, el conjunto de los puntos tratados, tomado en sí mismo, no constituye, ni pretende constituir, un tratamiento orgánico del tema «creatividad».

Artículos

ARTÍCULOS

[Original]

Genealogía estructuralista de la Escuela de Tartu

HUGO MANCUSO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (Conicet)
Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: El presente artículo presenta comparativamente distintas acepciones y prácticas estructuralistas durante el siglo XX y delinea, operativamente, dos grandes tradiciones: la occidental y la ruso-eslava y sus interrelaciones recíprocas. Si aceptamos que «la estructura no es la simple suma de sus partes» hay funciones que emergen de esta estructura y que no son ya simplemente reconducibles a ellas. Pero ambas posturas (la «esencialista» —estructura esencia—y la «modelizante» —estructura modelo—) sostienen el concepto de «estructura» o de «serie de estructuras» dadoras de significados más o menos estables y que son la clave de la comprensión teórica y de la pragmática de lo social. En tal sentido, la tradición estructuralista franco-norteamericana tendió a naturalizar la estructura en tanto estructura esencia a diferencia de la ruso-eslava que intentó abrirse a la dimensión semántica y extra-estructural. A partir de algunas observaciones y críticas comunes, se aborda la especificidad de la obra de raigambre estructuralista de la Escuela de Tartu y particularmente de Juri Lotman, quien desde una visión anti-formalista concluirá que producir significados implica también producir y naturalizar ideología —y eventualmente, aniquilarla también— mediante el desarrollo de una semiótica general o culturología.

Palabras clave: Cultura – Formalismo – Ideología – Series artísticas –Sistemas modelizantes.

[Full Paper]

The Structuralist Genealogy of the School of Tartu

Summary: This article presents comparatively different meanings and structuralist practices during the twentieth century and outlines operationally, two great traditions: the Western, and the Russian-Slavic one and their reciprocal interrelations**.**If we accept that **«**structure is not simply the sum of its parts**»** there are functions that emerge from this structure and are no longer simply traceable back to them. But both positions (the **«**essentialist**»—** essence-structure **—** and the **«**modeling**»** system**—** model-structure**—**) support the concept of **«**structure**»** or **«**series of structures**»** as givers of more or less stable meanings, being the key to theoretical comprehension and social pragmatics.In this regard, the Franco-American structuralist tradition tended to naturalize the structure as essence structure unlike the Russian-Slavic tradition that tried to open up to the semantic and extra structural dimension. After some observations and common criticisms, there is an approach to the specificity of the work of the structuralist tradition of the School of Tartu and particularly that of Juri Lotman's, who from an anti-formalist vision will conclude that producing meanings also involves producing and naturalizing ideology **—**and eventually , annihilating it as well**—** by developing a general semiotics and culturology.

Key words: Culture - Formalism - Ideology - Artistic Series - Modeling systems.

Del inicio del fin del principio de realidad (identitaria)

Hacia principios del siglo XX se vivió en Europa una mutación cultural variada y profusa, principalmente en el contexto de la teoría social y de las principales disciplinas artísticas. Podemos detectar una «fractura» con el paradigma de la segunda mitad del siglo XIX: con el romanticismo, el realismo y el posromanticismo en el arte y con el positivismo cientificista. Varios «malestares» de la cultura finisecular se acumularon y convivieron con la aparición de vanguardias a veces críticas —o aparentemente críticas— que preanunciaron el inicio de la «Gran Guerra» y cambios radicales que se manifestarán en las naciones de Europa y subsidiariamente en América y otras partes del mundo.

Entre esas vanguardias hubo una muy importante, principalmente literaria, que pretendía explicar de un modo muy simple y esencial cómo funcionaba el fenómeno artístico: el *formalismo*. Su tesis, que de alguna manera perdurará bajo distintas representaciones durante el siglo XX, sostenía que las *formas artísticas tienden a repetirse y automatizarse cuanto más se difunden* y por ende tendrían *menor poder evocativo*; es decir, dejan de significar e implican en consecuencia una habituación en la mayor parte de las formas artísticas. Así se consolida un cliché por repetición, un lugar común iterativo y sin valor significativo.

Los formalistas encarnaron el supuesto basilar de todas las vanguardias del siglo XX, al sostener que era necesario producir formas artísticas de ruptura, que pudiesen enunciar algo que no se hubiera expresado antes en ese proceso de producción y comunicación que, merced a esa habituación, tendía a automatizarse. Si bien así expresado resulta un esquema excesivamente rudimentario y mecánico, la tesis de la automatización (a la que oponían el concepto de «extrañamiento») será una de las más decisivas contribuciones de los formalistas al debate sobre crítica cultural en general y sobre el arte en particular. Producir arte, crear, era sinónimo de producir «algo» para generar cierto escozor, cierto malestar, era «des-automatizar» las formas —y en ellas, las ideologías implícitas— por lo que se buscará explicitar algo que no se estaba diciendo, suplir una «carencia» o una «ausencia», descubrir cosas que se ocultaban; ver, escuchar o leer lo que no se estaba leyendo. Este principio llamado precisamente de «extrañamiento» será uno de los grandes supuestos de la teoría social y de la práctica artística del siglo XX.

Más aún, éste es el tópico fundamental, desde una perspectiva semiótica, de la teoría y la práctica textual extendida del siglo XX. Obviamente la actitud «crítica» no fue la primera vez que se planteó en la historia de la cultura; pero sí

es cierto que en el siglo XX —y por muchos motivos— al tematizarse explícitamente, devino una tendencia no sólo hegemónica, sino excluyente, diferenciándose así de lo que fue la producción artística y crítica durante siglos.

En efecto, en los siglos precedentes, por ejemplo en el ámbito de lo visual, el abanico de temas, sacros o profanos, era más o menos el mismo y la «originalidad» consistía en variar dentro de esa tradición, contribuir con la estilización de una iconografía que de alguna manera estaba definida o más o menos establecida. Crear implicaba «variar en el ámbito de la regla». Lo mismo sucedía con los tópicos literarios: durante siglos se repitieron y la contribución del artista individual, del «genio artístico», era considerada en el horizonte de expectativas de una tradición que no pretendía cambiarse. Esto se modificó, justamente, a principios del siglo XX, cuando apareció un confuso aunque extendido y explícito intento de quebrar una tradición; y no sólo eso, sino de presentar algo distinto, único, absolutamente novedoso, «nunca expresado antes».

La difusión de ese supuesto también se tradujo en las praxis políticas: en otras épocas —hasta la Revolución Francesa— no se pensaba en la posibilidad de modificar radicalmente el «mundo» (entendido como «cambio radical y perdurable de las estructuras de poder»); sí se teorizaba sobre cómo conquistar el poder, cómo aniquilar al enemigo o cómo mejorar ciertos aspectos de la realidad, pero no se concebía la idea *ad litteram*, de fundar un mundo nuevo ni una sociedad utópica. La utopía antigua, medieval o moderna, era un género de ficción, un ideal regulador, pero no una postulación de literalidad.

En el siglo XX comenzó a extenderse esta idea de «originalidad» (absoluta) que los formalistas promovieron y que muy gráficamente difundieron mediante la tesis del «extrañamiento»;[1] *i.e.* señalar aquello aceptado como «normal» o «natural»[2] para proponerlo como construcción histórica o, paradójicamente, para descubrirlo como estructura.

La estructura como supuesto epistemológico moderno y contemporáneo

Una hipótesis de análisis del siglo XX, desde una semiótica general de la cultura y una epistemología del conocimiento, debería indagar hasta qué punto el

[1] Es decir, «extraña» respecto al pasado; «nueva» para el presente; potencialmente re-automatizable en relación al futuro.

[2] Obviamente, de este planteo al de la deconstrucción posmoderna no hay mucho más que algunos pocos pasos. La filiación resulta inmediata.

supuesto teórico de *estructura* fue central en este período. Su tesis básica enuncia que si se pretende cambiar un sector de la realidad será menester, primero, concebirlo como un *objeto de conocimiento* antes que como un *objeto de acción o de intervención* (política, tecnológica o artística). Convertirlo en un objeto de reflexión pone en discusión, implícita o explícitamente, las bases de legitimación del todo social.

La ideología del cambio o de la variación radical será predominante, tal como lo testimoniaron las primeras vanguardias del pasado siglo; solidariamente la teoría social se interrogó, en la misma línea de reflexión, sobre la estructura del sistema que se intentaba *comprender para modificar*. Por eso, durante la primera parte del siglo XX las principales corrientes de la teoría social no dejaron de ser, en mayor o menor medida, estructuralistas: intentarán describir y explicitar la estructura de la cultura y/o de cada una de sus áreas para, a partir de ahí eventualmente, planear qué cambiar de esa objetivación (explicitación).

Esta era una concepción extremadamente moderna que aparece a inicios o mediados del siglo XIX. Anteriormente no se concebía la realidad —en el sentido filosófico del término— tanto como una estructura, mecanismo o constructo, sino más bien como la emanación o el desarrollo de un organismo; se la veía como «natural» (incluso en el Iluminismo no dejó de haber una concepción realístico-naturalista). En el siglo XIX y ya en el XX se comienza a concebir la realidad más bien como una construcción cultural, simbólica que incluso se impone naturalizada.[3]Tal concepción constituyó la gran «novedad» en estos siglos, el punto clave y que posteriormente devino en una ideología explícita, tal como lo fue el estructuralismo en el ámbito de las ciencias sociales.

Hay antecedentes claros al respecto. Por ejemplo la filosofía de Immanuel Kant (básicamente la concepción de que el conocimiento humano es la suma de las estructuras innatas de la mente humana *más* las experiencias sensibles, empíricas) fue un primer paso en el ámbito de la teoría del conocimiento para aceptar la realidad como constructo. El de Kant era un planteo claramente «constructivista» que entendía la lógica (en una interpretación de máxima) como producto de una construcción; es el primer paso del idealismo filosófico contemporáneo.

[3] Un planteo —justamente— de la historiografía estructuralista es considerar el inicio de la era Moderna a partir de la Revolución Francesa.

Georg W. F. Hegel fue ya una manifestación más explícita del idealismo: si bien para Hegel, la mente humana universal (auto-manifestada en *su* propia metafísica) era la posibilidad de concebir el plan de Dios (en el universo, en el mundo y a lo largo de toda la historia) y no había nada fuera de ella (fuera de la mente, que se reconocía como necesidad de Dios y como fatalidad evolutiva e histórica) no dejaba de ser una *construcción* mental del filósofo que piensa lo que es la realidad—fuera o no, dicha construcción, verdadera— aunque más no sea por irrevocabilidad de su enunciación.

Posteriormente, el positivismo —pese a su pretensión de objetividad y veracidad absolutas— volverá a plantear un tópico, no sólo constructivista(o mejor dicho, «estructuralista») sino eminentemente mecanicista: modelizó la realidad como un gran mecanismo (ya no un organismo natural o metafísico) que funciona con un margen de error despreciable. No obstante ello, la máquina es evidentemente un *constructo*, incluso y precisamente por su carácter mecánico, es decir *un ente cuyas partes pre-existen de modo más o menos autotélico, con antelación a su misma construcción*.

Obviamente, avanzando en el siglo XX, hay una ulterior revisión de esta visión que llamaremos en este contexto, genéricamente estructuralismo, es decir, la concepción de que la realidad puede ser entendida como una estructura cuyas partes interactúan o *funcionan* entre sí, definiendo por ello su misma naturaleza.[4]

Pero en el desarrollo del concepto habrá un leve, fundamental, desplazamiento semántico, que volverá a explicitar un rasgo central para la concepción hegeliana de estructura: *ésta no sólo es la simple suma de sus partes*; hay funciones que *emergen* de esta estructura y que no son ya simplemente reconducibles a ella. O dicho de otra manera aún más explícita: *la explicación estructuralista puramente descriptiva y cuantitativa, deja residuos*, en principio *no* asimilables a ella.

La estructura (*Gestalt*), *prima facie*, se define aparentemente de un modo muy simple como «algo» cuya naturaleza es constructiva; en una segunda aproximación, se comprende que no es posible explicarla por la simple suma de sus partes, sino por la relación funcional que estas partes establecen entre sí.

[4] Por ello, a mediados del siglo XX, especialmente en los años 50, al estructuralismo (especialmente semiótico y lingüístico) se lo denominó también «funcionalismo».

Por ello el estructuralismo fue muy productivo durante el siglo XX en el ámbito de la teoría estética y de la crítica, pues la obra artística por ejemplo, no puede explicarse sólo por la suma de sus partes, sino por cómo esas partes interaccionan entre sí, no sólo sincrónica sino también diacrónicamente; no sólo sintagmática sino también paradigmáticamente. La obra artística fue explicada por el estructuralismo como una suma de estratos que interaccionando entre sí definen el producto final que resulta en obra artística.[5]

El estructuralismo en algún sentido es un descendiente del idealismo pues en él la dimensión simbólica es tan importante como la material.

En un sentido muy amplio el primer autor idealista (si por ello entendemos la preponderancia del concepto interior por sobre lo «exterior», lo «material») fue R. Descartes, quien al afirmar que la realidad se podía explicar por el *cogito ergo sum* —pienso luego existo— admitía que *la mente era la que garantizaba la realidad del mundo*. George Berkeley fue otra variante: suponer que las cosas existen porque son percibidas y que ser, es ser percibido, también es una variante de un idealismo empirista.

Como antes se mencionó, una expresión importante de estructuralismo fue la metafísica de Hegel; su inversión, el concepto de dialéctica tal como lo entiende Karl Marx —especialmente en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844,* (1832)— es también una visión estructuralista. Su idea de dialéctica es que las estructuras de la realidad cultural y social se explican por las relaciones conflictivas de las partes[6].

---

[5] El estructuralismo carece de una teoría, ni siquiera observa, el fenómeno de la «lectura». Señala que la estructura no es igual a la suma de sus partes, pues su función la excede, pero no llega a afirmar que la lectura sea lo que completa el sentido en el acto interpretante. Por ello será necesario que el posestructuralismo postule la no-estructura para introducir o por lo menos relacionar la funcionalidad excluida, la lectura y la interpretación de la obra. El lector de la obra artística es el interpretante, está a la mano ¿pero quién sería el lector del mundo todo? ¿Del universo? ¿De la realidad?

[6] El componente fuertemente idealista de Marx fue señalado por Antonio Gramsci [1975] quien si bien lo reconoció como el fundador de la *filosofía de la praxis*, detectó residuos metafísicos en su teoría. Más allá de esta discusión, se puede ver aquí hasta qué punto Marx es estructuralista o funcionalista por lo menos: el «significado» de la realidad social se explica por la relación que existe entre las partes y tal relación es la dialéctica (en términos marxistas); es decir, no es sólo la suma de partes sino la relación que existe entre esa suma de partes, que según Marx es conflictiva.

Hay una filiación entre Hegel y Marx y es claro que el marxismo contemporáneo fue explícitamente estructuralista. Como también lo fue, hasta cierto punto, el psicoanálisis (de Sigmund Freud a Jacques Lacan), pues intentar producir un extrañamiento sobre ciertos síntomas (deconstruir) es una manera de idealismo; y el estructuralismo es una forma de idealismo.

Ahora bien, dos son las cuestiones que hacia inicios del siglo XX se plantearon con claridad, a saber:

> a) el reconocimiento, aun abstracto, del derecho de producción sígnica a cada vez más vastos sectores sociales; y
>
> b) la postulación del «cambio» de las estructuras sociales como un *desiderátum* extendido y ciertamente también mistificado.

Entiéndase bien, no se afirma que «todos efectivamente produzcan» o que «el cambio social» efectivamente ocurra sin contradicciones o de un modo siempre lineal y creciente. Lo que se afirma, en cambio, es que se difunden y se naturalizan dos poderosos hipersignos: el del «derecho de enunciación extendido» y el del «cambio social definitivo y extendido». Y en este sentido adquiere relevancia excluyente la concepción gnoseológica y metodológica que postula la necesidad de «entender» cómo funciona la estructura (social, cultural) del estado de cosas que se postula como «cambiable»,[7] *i.e*. «conocer» lo que se quiere «cambiar» entendido, además como «estructura».

[7] Se reitera: que se postule la posibilidad de cambio no implica su efectiva ocurrencia. Por otra parte, el proyecto metodológico de que «para cambiar algo, es necesario entender cómo funciona» es muy propio de la tardo modernidad. No deja de ser interesante insistir en que esta noción no existía siglos atrás; no es que no hubiese «malestares sociales» o «movimientos revolucionarios» pero se daban en una concepción de cambio limitada, casi como una especie de esfuerzo desesperado. Melvin J. Lasky (1976) afirma y demuestra con lujo de detalles cómo durante siglos la «revolución» —es decir, la reacción violenta contra las estructuras del Estado, del poder— apareció si y sólo si cuando acaeció la desesperación, la pérdida de la más mínima esperanza. Es decir, en situaciones extremas, como última *ratio* social. En cambio hacia el siglo XX, empieza a naturalizarse la idea de «revolución» o por lo menos de «transformación» social y cultural: todo lo que se hace puede y es frecuentemente concebido como un «cambio radical» y definitivo y además permanente, hasta tal punto que se transforma no sólo en un tópico artístico, sino también en un cliché del «cientismo social» cada vez más explícitamente partisano (economistas monetaristas; sociólogos revolucionarios, teólogos sociales, historiadores revisionistas, politólogos antehistóricos, etcétera). El mismo principio constructivo y de búsqueda del extrañamiento, se verifica en el campo artístico, tal como aparece en las vanguardias y es la idea de que si se hace arte, tiene que ser único, distinto, original, rupturista que corre el riesgo de convertirse en simple *tópico*.

Por ello, no es exagerado afirmar que casi todo lo que se estudia, problematiza, discute o tematiza durante el siglo XX, si no es «estructuralismo» está fuertemente influido por él. Incluso en su intento de refutación o negación (como pretende el posestructuralismo o el posmodernismo) no escapa a la replicancia del funcionalismo constituyéndose en la condición de posibilidad de la ciencia social en el período señalado.

Grupos y escuelas estructuralistas

Como se dijo, el estructuralismo —en sentido amplio— puede ser visto, no sólo como un supuesto teórico y metateórico fundamental de las Ciencias Sociales del siglo XX, sino también como una corriente epistemológica que adquiere relevancia cuantitativa y cualitativa desde los primeros escritos del joven Hegel (*Cfr*. Lukács 1938).

Este paradigma «estructural» o «funcionalista» presentará múltiples ramificaciones y variantes y no siempre tendrá una concepción homogénea del concepto de «estructura».[8]

Justamente, una nómina de autores da cuenta de esa importancia relativa que adquiere el estructuralismo en el período mencionado; un poco aleatoriamente, autores como Roland Barthes, André Martinet, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky, Heinrich Lausberg, Louis Hjelmslev, Lucien Goldman, Jacques Lacan, Emilio Garroni, Cristhian Metz o Juri Lotman[9] se incluyen indudablemente dentro de las corrientes estructuralistas, al menos en alguna etapa de sus obras. Asimismo, en disciplinas como la psicología y la pedagogía, autores como Jean Piaget son ineludibles. En Italia, desde Ferruccio Rossi-Landi a Umberto Eco así como tantas otras corrientes semióticas tienen un punto de partida estructuralista, así como la semiótica ruso-eslava, en tantos puntos, es epígono del Círculo lingüístico de Praga-Moscú y del Círculo de Viena.

Asimismo, autores como Michel Foulcault, Jacques Derrida o Gilles Deleuze que se postulan como posestructuralistas, se definen por su distancia o su negación

[8] Para un análisis completo y pormenorizado de las principales corrientes estructuralistas y de los usos del término estructura, se remite a Parain-Vial 1969.

[9] Lotman, en sus primeros escritos, representará una de esas vertientes del estructuralismo del siglo XX, tal vez hasta un cierto punto la menos dogmática y la más abierta hacia un trans-estructuralismo; su inicial reflexión estructuralista paulatinamente se redefine en otro sentido a lo largo de su obra.

del estructuralismo.

Es decir, el estructuralismo se manifestó como una teoría y una epistemología hegemónica durante más de un siglo conformando el esqueleto sobre el cual se edificaron las ciencias sociales del siglo XX.

Más allá de ello, en todos los estructuralismos resulta evidente que existe (o se postula que existe) un sistema (código) o esqueleto *sobre* el cual o *mediante* el cual se desarrollan los eventos simbólicos emergentes.

Un claro antecedente de este paradigma fue Giambattista Vico, primer crítico relevante de Descartes y poco conocido fuera de círculos especializados, rescatado por los primeros idealistas alemanes a quienes les llamará la atención la tesis medular de la *Scienza Nuova*(1730): el alevoso déficit en el árbol de los conocimientos modernos de una ciencia referida específicamente a las cuestiones humanas en tanto humanas, la c*iencia nueva*, precisamente, es decir la ciencia de los estudios históricos, culturales o sociales. Ahí tenemos no sólo la protohistoria del concepto de lo que después será el núcleo de las ciencias sociales contemporáneas sino también del estructuralismo como método, filosofía e ideología.

Marx encontró en Vico un antepasado ilustre, original, de su planteo;[10] en una de las notas iniciales de *El Capital* (1867)[11] lo mencionaba como el punto de partida de un giro epistemológico para entender los fenómenos sociales; le interesaba principalmente la tesis de que los seres humanos no han producido la naturaleza, pero sí han producido la sociedad, las estructuras sociales; en tanto que las primeras (las estructuras naturales) son difíciles de cambiar (por ya dadas), las sociales pueden modificarse, incluso radicalmente[12] (por construidas). Esta observación que hoy nos resulta banal y obvia, no lo era tanto a los inicios del setecientos, sobre todo poco después de que Descartes hubiese *naturalizado la lógica humana como lógica universal*. Vico tomará distancia del planteo cartesiano al punto que considerará que el mundo de lo imaginario —de lo simbólico— es un producto social, histórico y como histórico, en principio, *modificable*. Es decir, el mundo cultural no es definitivo ni fatal; es

[10]George Lukács en *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* (1938) retoma también el planteo de Vico y analiza la influencia que este último tuvo en Marx.
[11]*Confr.* Libro Primero, Cap. 13, «Maquinaria y gran industria» (Marx 1867(1966)).
[12]*Confr. ibídem*, parágrafo 451, nota 4: «(...) la historia de la humanidad se diferencia de la historia natural en que la primera la hemos hecho nosotros y la otra no (...)».

consecuencia de la propia acción de los humanos. Obviamente Vico no era un utopista; a diferencia de otros autores del siglo XVII, era heredero del realismo político de F. Guicciardini o de N. Maquiavelo: no suponía que los cambios sociales podían ser lineales, fáciles o definitivos pero postulaba un primer bosquejo de la tesis tardo-moderna de la *dialéctica*.

Otra contribución central de Vico, en la que se manifiestaba claramente su no utopismo, es su concepción de la historia humana como constantes *corsi e ricorsi* similares al movimiento de las olas del mar (1730). Es decir, no hay una evolución lineal de la historia humana y mucho menos hacia un fin absoluto.

Este aspecto, obviamente, será dejado de lado por el positivismo con su concepción de desarrollo lineal, necesario y universal. Sus paradigmas culturales y teóricos indican un desarrollo infinito de la historia humana hacia un perfeccionamiento excluyente: el progreso.

Un punto de partida de la epistemología social contemporánea, repetimos, es justamente la idea de que las estructuras sociales (el mundo de lo simbólico) no son sin más naturales, sino que son un *constructo* social o por lo menos un *producto* del accionar humano. Por ello el estructuralismo es una teoría constructivista de la realidad que pretende dar cuenta no sólo de las partes que la constituyen, sino también de cómo esas partes se *relacionan* y *funcionan* entre sí.

Ahora bien, lo interesante es que esta tesis teórica y epistemológica del siglo XIX, que tuvo sus raíces en los inicios del siglo XVIII, cobró en el siglo XX una trascendencia absoluta. Prácticamente no hubo disciplina de las ciencias sociales que no haya sido influida o fundamentada por el estructuralismo.

El de Vladimir Propp es un ejemplo apodíctico de aplicación de un método estructuralista estricto a un objeto de estudio claramente definido. Propp estudió sistemáticamente las fábulas folclóricas rusas y a partir de ellas, las europeas; advierte que las fábulas y los cuentos populares en general, mantienen una cierta regularidad en cuanto a tópicos, personajes y relaciones de éstos entre sí (*i.e.* estructura) lo que le permitirá desarrollar una compleja taxonomía y una teoría del cuento tradicional (1928) deducidas de ella. La conclusión es contundente, pues la taxonomía de los cuentos folclóricos rusos se corresponde con la de otros países europeos —no rusos—e incluso también de otras culturas no vinculadas en épocas recientes con éstas, con lo que puede contrastar la hipótesis de la monogénesis del cuento y de la fábula, que se

correspondería con arquetipos prehistóricos (mentales, psicológicos) de toda o gran parte de la humanidad.[13]

Ahora bien, si seguimos el razonamiento precedente podemos señalar una conclusión paradójica: el estructuralismo, postulado parcialmente a partir de la tesis de la «no-naturaleza» de Vico, concluye fácilmente tesis esencialistas. Si bien Vico postulaba un método de investigación de las ciencias sociales que escapara al esencialismo, muchos estudios estructuralistas, sobre todo los más estrictos, parecieran afirmar una disposición a pensar que en la realidad cultural hay una tendencia a conformar estructuras de organización funcional que se repiten, si no como esencias al menos como *estructuras modelo*.

Es decir, tal vez podemos suspender la afirmación metafísica (*i.e.* aceptar la estructura esencia de que «el cuento folclórico *es*») aun cuando no deja de ser contrastable que *la organización simbólica tiende a construir o difundir estructuras que se repiten*. Como señalará insistentemente Charles S. Peirce, hay regularidades en el mundo cultural que se reiteran una y otra vez, analógica e isomórficamente. Y esta sería, precisamente, la tesis más importante del estructuralismo.

No obstante, no todos los estructuralistas dedujeron la misma premisa de esa contrastación. Algunas orientaciones se sintieron habilitadas a sostener que si se han podido verificar ciertas estructuras constantes en los objetos de estudio considerados, es porque responden a esencias efectivas de esas estructuras sociales o humanas: la matriz del cuento folclórico de Propp, las estructuras perceptivas de los psicólogos gestálticos o las relaciones parentales de los estudios antropológicos de C. Lévi-Strauss.

Otros (post)estructuralistas, en cambio, señalarán (paulatinamente) que si bien ocurren repeticiones constantes de estructuras dadoras de significados, no se debe necesariamente a esencias permanentes de la realidad considerada, sino a la perduración de modelos gnoseológicos y principalmente ideológicos en el

[13]En los estudios de teatro por ejemplo, el abordaje por parte de autores que siguen a Propp ha sido, hasta cierto punto, muy productivo y perdurable; esto es, el análisis de las estructuras de los textos teatrales a partir de la relación entre los distintos personajes, la prótasis, la apódosis —o sea las causas y las consecuencias— en obras que en definitiva responden, parecía ser, a un patrón común. En estos estudios se constata que, por lo menos una gran parte de las obras de teatro responden a la relación de un personaje principal y su oponente como si fuese una especie de litigio, de lucha, de oposición entre dos partes que a su vez pueden representar y simbolizar sendas encarnaciones ideológicas, o de lo que sea.

sujeto cognoscente. Es decir, si se verifican ciertas estructuras funcionales y repetitivas de organización simbólica es porque se aplican modelos hermenéuticos redundantes, *i.e.* la repetición de ciertas fórmulas estéticas y narrativas para naturalizar conceptos ideológicos o que devienen tales.[14]

Resumiendo, el estructuralismo en el siglo XX se desarrolló en dos grandes vertientes: *a)* la que naturaliza (esencializándola) esa estructura que verifica como extendida y constante en la «realidad» de modo autónomo y *b)* la que considera que esa estructura es el emergente de un modelo metodológico, hipotético y pragmático, aunque indirectamente contrastable. Pero ambas posturas (la «esencialista» —estructura esencia—y la «modelizante» —estructura modelo—) sostienen el concepto de «estructura» o de «serie de estructuras» dadoras de significados más o menos estables y que son la clave de la comprensión teórica y de la pragmática de lo social.

Las corrientes estructuralistas, por otra parte, pueden comprenderse mejor si se las inscribe en sendas tradiciones culturales. En tal sentido, la tradición estructuralista franco-norteamericana tendió a naturalizar la estructura en tanto estructura esencia. Mientras que la tradición eslava se orientó a concebirla como una construcción social en permanente reformulación o incluso como modelo epistemológico. Lo cierto es que esta discusión (*i.e.* la naturalización o no naturalización de la estructura) permanece larvada a lo largo de las principales disputas de teorías sociales del siglo XX.

Esto último tal vez se deba en parte a la gran difusión que en el período tuvo el marxismo —especialmente en su forma más dogmática— y que explicaba que la sociedad se organizaba mediante estructuras jerárquicas, naturalizadas y complejas, en las que la infraestructura determinaba las relaciones económicas de producción y, en consecuencia, el mundo simbólico como *reflejo* de esa estructura.[15]

---

[14]En definitiva se buscan las coincidencias entre las relaciones parentales en distintos lugares de la cultura humana, incluso fuera de la cultura europea (según Lévi Strauss hay una repetición de estructuras de organización social en cualquier comunidad, en cualquier lugar).

[15]Algo parecido pasa con Chomsky, sobre todo en los planteos de sus primeros libros, como *Estructuras sintácticas* (1957): la lengua es reducida a una sintaxis y lo único importante para el lingüista es estudiar justamente la «estructura profunda» de esa sintaxis, no sus manifestaciones superficiales. El primer modelo chomskiano divide la lengua, los lenguajes naturales y los lenguajes edificados, a partir de los lenguajes naturales en una «estructura profunda» (manifestación de la lógica universal humana) y sus «estructuras superficiales» (es decir, sus efectivas realizaciones históricas), las cuales en el fondo, son transformaciones de esas

Si todo fuera simplemente *reflejo* de la infraestructura ¿qué necesidad habría de estudiar las «estructuras superficiales»? ¿Qué sentido tendría estudiar la teoría del arte o el arte en cualquiera de sus manifestaciones? Bastaría abordar las «estructuras profundas», las infraestructuras de producción económica, determinantes de las «estructuras superficiales», porque las «estructuras superficiales» no pueden no ser esas, dadas las «estructuras profundas» que existen. Se confirma una visión de la realidad social fuertemente determinístico-estructuralista: el arte, la cultura, el mundo simbólico, como un reflejo unívoco y forzoso de las infraestructuras de producción económica. Esta visión fue desarrollada principalmente en el ámbito de la teoría artístico-literaria, por autores como G. Lukacs, quien en su *Teoría de la novela* (1920) sostiene, por ejemplo, que la serie de las artes modernas son el fiel «reflejo» de las estructuras sociales de producción. Si bien Lukács presenta análisis muy interesantes y lúcidos sobre la novela realista del siglo XIX (de H. de Balzac o de E. Zolá), el déficit de sus planteos (y éste es uno de los problemas más graves de las teorías estructuralistas rígidas) es que tienden a desembocar en un evidente reduccionismo determinista. Es decir, el estructuralismo así entendido, no puede enfrentarse adecuadamente a determinados fenómenos radicalmente complejos.[16]

El problema que se le planteaba a estos esquemas estructuralistas (sea la culturología marxista, sea la lingüística norteamericana hasta la primera teoría chomskiana inclusive) es que no podían explicar justamente algo que al marxismo le interesaba explicar: el *cambio*. Es decir, si las infraestructuras no pueden no producir lo que producen en el nivel simbólico, entonces ¿cómo se puede explicar la variedad de superestructuras, la variedad de manifestaciones simbólicas de esas superestructuras? Este es un tema técnico muy notorio en la

«estructuras profundas» consideradas básicamente inmutables. La propuesta chomskiana afirma que la mente humana no cambia a lo largo de la historia; lo que cambia son las manifestaciones históricas de esa lógica humana común, universal y definitiva. Este planteo —que obviamente Chomsky con el paso del tiempo, en sus últimos escritos estrictamente lingüísticos tiende a rectificar, flexibilizar o modificar— representa una de las versiones más extremas del estructuralismo. La poesía, para Chomsky, sería una repetición circunstancial de la «estructura profunda»; en definitiva, un fenómeno no «estudiable» en términos científicos.

[16]Por ejemplo, la lingüística estructural más tradicional tuvo dificultades para explicar por qué había variantes dialectales o variantes diafásicas; variantes dialectales y verticales en la organización de la lengua en el nivel social. Es decir, por qué no toda la gente habla igual y por qué varían los modos de hablar según las clases sociales, los grupos socioculturales, económicos.

lingüística, por ejemplo, en el estructuralismo que siempre tuvo dificultades para explicar la variedad en cualquiera de sus formas, desde la diacronía hasta las variantes dialectales.

El estructuralismo partía de las versiones, entre otras, del *Cours de linguistique genérale [Curso de Lingüística General]* de Saussure (1906-11). El modelo estructural bosquejado en esos cursos era sintagmático, *i.e.* una fotografía de un fenómeno. El marxismo, que hace parte de las corrientes estructuralistas, por lo menos en algunas interpretaciones que se hicieron en la segunda mitad del siglo XIX, supuestamente estaba interesado en la dialéctica y el modelo estructuralista no es —en principio— un modelo dialéctico; por eso es que algunas corrientes estructuralistas terminan en un callejón sin salida: tienen interés en explicar el cambio pero no lo pueden hacer porque desarrollan un modelo sintagmático, sincrónico y no diacrónico.[17]

Estructuralismos estructuralistas

Se acepta habitualmente que el llamado estructuralismo del siglo XX en sentido estricto, tiene un antecedente en la obra de Ferdinand de Saussure, cuyas clases dictadas en la Universidad de Ginebra (entre 1906 y 1911) fueron publicadas bajo el título *Curso de Lingüística General* (1915). Saussure definía al signo como una entidad binaria: el significado (concepto) y el significante (la cadena fónica en el caso de la lengua hablada). En el *Curso de Lingüística General* mantuvo

[17]A pesar de estas limitaciones hubo modelos estructuralistas extremadamente lúcidos: por ejemplo la observación de Propp sobre el cuento folclórico es profunda y productiva, aunque es una explicación parcial. Habría una falla no tanto o no sólo del modelo explicativo, sino más bien del espíritu con el cual se aplicó ese modelo: una tendencia muy fuerte al dogmatismo, al reduccionismo (principalmente a fines del siglo XIX y principios del siglo XX) que partía de una idea de conocimiento científico basada un modelo de explicación definitiva de los hechos. Al modelo de Propp se lo puede adoptar perfectamente, puede servir, pero ¿por qué considerar que esa es la explicación definitiva que existe en torno a los relatos populares? Hay un plus que no se justifica por el planteo inicial. O al libro de Lukács sobre la novela burguesa, que si bien es un libro extraordinario, no es una teoría definitiva ¿por qué considerarlo una teoría definitiva? Chomsky publica *Estructuras sintácticas*, y considera que eso es todo lo que se tiene que saber, en definitiva, sobre lingüística; que no era necesario estudiar de otra manera algo más. Obviamente otros lingüistas siguen la senda chomskiana y hacen grandes esfuerzos, atento los límites del modelo (cualquier modelo explicativo los tiene), pero sobre todo, en estas propuestas habría una actitud epistemológica dogmatista.

esta definición otorgando cierta preponderancia al significante[18]. En él se definía al signo como una entidad binaria (significado y significante) cuya relación es arbitraria, otorgando cierta preponderancia al significante y a lo sintagmático sobre lo paradigmático.

De nada sirvió que poco antes de morir advirtiera que ese primer esquema era exploratorio y no definitivo. Fue tarde. Esta primera versión se difundió y empezó a transformarse en una suerte de «texto sagrado» de las ciencias sociales del siglo XX. Como nadie dudaba de Saussure —excepto él— se hicieron ingentes esfuerzos para adaptar y explicar mediante un claro reduccionismo, algunos aspectos contradictorios de su primera teoría, que si ya era esquemática tal como aparecía en el *Curso,* se acentuará aún más con esta adaptación decididamente insostenible.[19]

Este decurso se dará principalmente en Francia (especialmente por André Martinet) y en Estados Unidos (sobre todo por Noam Chomsky).[20]

Las posestructuras posmodernas

A partir del desarrollo de las llamadas corrientes posestructuralistas en la segunda mitad del siglo XX, se desarrolla una teoría de la estructura que paulatinamente se inclina hacia *la descentralización de la topología de la estructura*. Es decir, se comienza a pensar la estructura de un texto como propositiva.[21]

Dos trabajos son fundamentales en ese sentido: *S/Z* (1970) de Roland Barthes en torno al análisis de *Sarrasine* de Balzac— y *Obra abierta* de Umberto Eco

[18]*V. gr.* cuando decimos «mesa» en español, la cadena fónica m, e, s, a, no tiene ninguna relación natural con el concepto de «mesa» y, salvo excepciones —como algunas interjecciones— los símbolos funcionan por relaciones arbitrarias.

[19]Inclusive, cuando Metz habla de significado, significante y signo en el cine, está haciendo un esfuerzo descomunal para adaptar de un modo muy mecánico la teoría del cine o la teoría visual y general, a conceptos saussureanos aplicados principalmente a la lingüística (Metz 1968).

[20]*Estructuras sintácticas* es un manifiesto del estructuralismo lingüístico entendido en esta línea de Saussure (del *Curso de Lingüística General*) interpretado según el albacea de los escritos de Saussure (quien toma a su cargo la edición del curso).

[21]Eco es quien más continúa con el desarrollo de esta teoría de la apertura esbozada en *Obra abierta*; la va modificando a lo largo de 30 años hasta *Interpretación y sobreinterpretación* (1992) y *Seis Paseos por los bosques* narrativos (1994) o antes en *Lector in fabula* (1979).

(1962); dos hitos, en los que se comienza a presentar explícitamente una hipótesis de resolución del corsé en el que había caído el estructuralismo.

En el ámbito de la lingüística comienza a plantearse la necesidad de una reforma epistemológica del concepto de estructura; lo que pretende este modelo posestructuralista no es tanto sustituir o reemplazar el concepto de estructura sino más bien —y particularmente en el caso de Barthes y de Eco— considerarla como una realidad más o menos objetiva (producto de una construcción más o menos voluntaria del autor) incompleta y menos aún definitiva.

Otro punto importante de las corrientes que podríamos llamar «estructuralistas posestructuralistas», es que comienzan a realizar una sistemática crítica a la hermenéutica o «interpretación» en el sentido de lectura «correcta», «verdadera», o «definitiva» de cualquier texto. En estos primeros escritos aparece básicamente la siguiente concepción: los textos —artísticos primordialmente— no sólo tienen una estructura incompleta en el momento de su producción (que se completa en el momento de la recepción) sino que a su vez su recepción nunca es totalmente «definitiva», sino, hasta cierto punto, potencialmente ilimitada. En definitiva, en este posestructuralismo hay un decisivo abandono del reduccionismo dogmático.

Estas tres modificaciones del paradigma estructuralista, esto es: *a)* el descentramiento o ruptura del centro de la topología de la estructura; *b)* la idea de que no todo termina con la construcción del autor, sino que la obra se completa en la recepción, así como *c)* la idea de que no hay una hermenéutica de la obra, sino lecturas y nunca definitivas, completas o dogmáticas, fueron anticipadas por el estructuralismo ruso-eslavo, que ya había formulado estos planteos posestructuralistas, especialmente los formalistas y autores como Bachtin y algunos otros que después serán identificados como el «círculo de Bachtin».

Estructuralismo ruso-eslavo

Una corriente estructuralista que se arraiga en una tradición filosófica diversa a la saussuriana es la del «estructuralismo eslavo» y que se desarrolló principalmente en torno a 1910 o 1920 en Praga y en menor medida en Viena y Moscú (en los llamados Círculos Lingüísticos de Praga o Praga-Moscú y el Círculo Lógico o Lingüístico-lógico de Viena). Esta tradición también concibe la

realidad como construcción cultural, simbólica, pero la considera extremadamente compleja y pone el énfasis en el funcionalismo, sin descartar totalmente la dimensión del contenido (semántica). Esta es una diferencia fundamental con el estructuralismo francés y norteamericano, que durante décadas no afrontó el contenido de la lengua o los lenguajes como objeto de estudio y sólo consideró el análisis formal de las estructuras lingüísticas puras. En cambio, la corriente del estructuralismo eslavo (una versión distinta dentro de un ámbito teórico análogo) plantea que el *contenido* del lenguaje natural —pero también de cualquier otro lenguaje— es fundamental para entender cómo funciona la lengua, la dimensión simbólica; y por otra parte —y esto es mucho más interesante todavía— esta corriente reflexiona a partir de la idea de que determinados fenómenos sólo se pueden explicar por la relación conflictiva que existe justamente en torno a los significados que están en disputa o crítica.

Es decir, mientras que en el estructuralismo franco-norteamericano (formalista) se naturalizan las estructuras sintácticas como las únicas de interés para ser entendidas, el estructuralismo eslavo, por el contrario, pone el énfasis en qué se dice —cuál es el contenido de la estructura— lo que explica su funcionamiento. Es una visión totalmente anti-formalista: importan los contenidos de las estructuras para entender porqué esas estructuras son lo que son o porqué algunas se difunden y otras no. Más aún, hay una tendencia (si bien no tanto en el estructuralismo puro) que se desarrolla posteriormente en el ámbito de la semiótica contemporánea, que considera estéril dividir significado de significante; en todo caso es una división operativa y no esencial, simplemente una modelización más.

El autor más importante de este estructuralismo eslavo en los años diez y veinte del siglo XX, es Nicolai Trubetzkoy, pensador ruso radicado en Praga quien en ese momento encarna el centro de este movimiento que se desarrolla en Europa del Este. Por la misma época en San Petersburgo, Bachtin comienza a escribir algunos importantes artículos —a veces en colaboración con otros autores— en los que explica estas cuestiones, fundamentalmente en la obra artística y en particular, literaria. Es decir, en principio son autores que se refieren al fenómeno lingüístico, la lengua hablada pero también la lengua natural y especialmente los lenguajes como los entendemos actualmente (visual, musical) y sus interacciones mutuas. Esta corriente comienza a problematizar cómo, en las obras literarias —y puede aplicarse a otras variantes artísticas, sobre todo visuales— se relacionan elementos tales como el lenguaje, lo que se representa, el tema, las variantes lingüísticas, los personajes, etcétera.

Esta corriente, además, pone de relieve la figura del *lector*, el receptor en general, como un elemento integrante de la estructura artística y en el fenómeno artístico como un fenómeno complejo estructural y paradigmáticamente, es decir, cómo las obras se relacionan entre sí en su tradición productiva. Es por ello que comienzan a referirse a las tradiciones literarias o culturales en general, como condicionantes de la producción presente y a la complejidad sintagmática de la obra, poniendo de relieve, por ejemplo, la relación entre el «artista» (en tanto autor empírico) y el «narrador» o voz textual.[22]

La estructura, tal como la entienden Trubetzkoy o Bachtin, es abierta, diacrónica y compleja; no reducible a una simple combinación sintagmática y sincrónica.

La tesis de diálogo de Bachtin, supone que toda obra responde a otra u otras obras, lo cual no quiere decir que sean réplicas absolutamente inmediatas; hay respuestas—incluso a voces ignotas— en la larga duración textual del diálogo entre obras (voces) lejanas. El lector previsto, por el autor o por el texto, a través de las incitaciones textuales del narrador y especialmente mediante las reacciones posibles al héroe de la narración, condensación ficcionalizada de su contexto expuesta a ilimitadas lecturas en ese u otros tiempos de acogida textual. Es decir, la obra está conectada no sólo a un contexto-inmediato (socio-histórico en sentido lato) sino eminentemente a un contexto simbólico en el que señalan sus relaciones con una serie de elementos, cómo funcionan y cómo son recepcionados. Justamente Bachtin es uno de los primeros autores que expone el concepto de «contexto» referido a la obra artística, concepto también propuesto por Trubezkoy,[23] para los contextos fonológicos como discriminantes de significados y de usos en tanto valores sociolingüísticos, ya que se pone de relevancia que las variantes sociales, dialectales, también condicionan la construcción simbólica.

Otro autor destacado del estructuralismo eslavo es Juri Tynianov, notorio por el concepto, también estructuralista, de *campo intelectual*, y en particular de

[22]El narrador es una construcción, no sólo es un elemento de la estructura artística que cuenta de distintas maneras la historia sino también un punto de vista desde el cual la obra se está ofreciendo al lector. El estructuralismo norteamericano no podía explicar todo esto; es decir, entendía a una obra como una especie de estructura vacía que se podía adaptar a cualquier e ignoraba el fenómeno comunicativo efectivo.

[23]Quien afirmaba que el significado es fundamental para la distinción de los fonemas (sonidos), los que consideraba determinados por el contexto; «contexto» es un término técnico extraído de la fonología de Trubezkoy (1949).

campo literario como contexto mutable. Las historias de la literatura, del arte, por ejemplo, son estructuras construidas que de alguna manera se inspiran especularmente en las estructuras efectivas, pero son construcciones de la crítica (estructuras-modelo) enunciadas como hipótesis de jerarquización hegemónica que postulan, a su vez, tradiciones compositivas. Hay textos —en el sentido técnico del término—que son centrales en un determinado momento, y que en otros dejan de serlo, se marginan (se deja de leer un libro, de ver un cuadro, un determinado autor deja de interpretarse, de escucharse); este no es un fenómeno aleatorio ni casual sino que tiene que ver con otros fenómenos conexos que se dan en las culturas. Las construcciones de textos (*i.e.* de tradiciones textuales) si bien no están totalmente planificadas de un modo consciente o panóptico, obviamente no son aleatorias ni neutras. Las historias del arte, son postulaciones de una tradición, versiones de genealogías de prestigio simbólico y no revelaciones esencialistas. Son construcciones que a su vez se reconstruyen en la explicación teórica, pero que participan de una concepción de estructura dinámica, mudable (por lo menos en apariencia).[24] Claro que tampoco son totalmente inopinadas o casuales, sino que responden a hábitos de lectura a partir de ciertos textos considerados centrales, muy posiblemente por su complejidad compositiva.

Esta efervescencia teórica se desarrolló en el mundo eslavo hasta mediados y fines de los años veinte. En ese período se produjo un corte brusco: muchas de las vanguardias literarias, artísticas y teóricas fueron quebradas por las purgas estalinistas, casi todos estos autores terminaron en Siberia, ejecutados, muertos o bien exiliados (como Roman Jakobson).

Es por ello que esta tradición se retomará recién en la posguerra. Juri Lotman, es un continuador inmediato de esa reflexión teórica de los años diez y veinte y que retoma el diálogo donde había quedado interrumpido.

Juri M. Lotman y el estructuralismo de Tartu

Si bien no puede ser definido como un estructuralista «ortodoxo», en sus primeros trabajos de los años sesenta aparecen cuestiones comunes a las preocupaciones estructuralistas, también discutidas en Europa occidental la década anterior. Hasta un cierto punto, esto pudo deberse a la censura en la

[24] Es interesante ver cómo el concepto de Tynianov cambia radicalmente la visión que se tenía de las tradiciones artísticas, muchas veces naturalizadas.

Unión Soviética, importante todavía en los años sesenta y setenta; si bien el paulatino proceso de desestalinización ya había comenzado, subsistía una restricción para la circulación de autores, inclusive «clásicos». De allí que los trabajos de Lotman de ese período, parecen presentar una especie de atraso respecto a la producción teórica francesa de los años de la posguerra. Sin embargo, justo es decir que si bien Lotman tenía posiblemente grandes dificultades para leer estudios producidos en Europa occidental, su trabajo no fue una prolongación ancilar de lo que se pensaba allí. En realidad estaba sumergido en su propia tradición cultural que tuvo desarrollos coincidentes, pero también distintos al pensamiento de Europa occidental. Hay ciertos puntos de confluencia pero también diferencias en el desarrollo de este diálogo difícil, debido a la guerra fría entre Occidente y los países de detrás de la cortina de hierro.[25]

La producción más importante de Lotman ocurre entre 1970 y 1985, año en que se publica *La semiosfera,*[26] término de indudable matriz bachtiniana. Desde nuestro punto de vista, la semiosfera es una estructura abierta, expandible, creciente que rodea el planeta tierra y que integra a todo el universo simbólico. Lotman sigue siendo estructuralista en el sentido que concibe la estructura como modelo, esto es, como descripción de los objetos de la realidad, luego como construcción inestable, entrópica, que describe parcialmente los hechos de la semiosis.

El primer libro de Lotman, significativo desde su título, se llamó *Strucktura judozhesttvennog toksta*(1970).[27] En «estructura del texto poético» el término

[25]Un dato anecdótico pero que explica muchas cuestiones, es que Lotman era originario de una de las repúblicas bálticas (Estonia); esto tiene un significado adicional, pues padece la situación de cualquier grupo étnico minoritario con relación a un grupo cultural mayoritario. Y eso es muy importante en toda su reflexión, justamente uno de los temas que desarrollará sistemáticamente es el de *las culturas en contacto* (dicho en términos gramscianos, la relación entre los márgenes y la centralidad, *i.e.* la hegemonía). Su vida transcurre entre la época en que Bachtin empieza a producir (nace en 1922) y 1993, año de su muerte y desarrolla su actividad en la universidad de Tartu; muchas veces en las zonas marginales (entendidas como no hegemónicas) de los sistemas culturales se plantean cuestiones que en el centro de la hegemonía no es posible proponer.

[26] La primera edición de *La semiosfera* es italiana (Venecia) y no es exactamente equivalente a *La semiosfera* editada en español (1996-2000), la que es una recopilación de escritos entre los años setenta y 1985.

[27]*Estructura del texto poético e*s la traducción literal del título en ruso; fue publicado en español bajo el título *Estructura del texto artístico* (1978).

«poético» está tomado en el sentido griego de la palabra como «creativo», el texto en donde hay «creatividad de significados» y no sólo el uso ancilar u operativo del mismo. Allí se refiere a los textos artísticos en general, pues Lotman representa —con relación a los primeros teóricos— un paso más ya que concibe como hipótesis de trabajo metodológica la imposibilidad de estudiar los textos artísticos aislados unos de otros, su idea en este libro es que son construcciones orientadas e intencionales; el artístico es un tipo particular de textos, que posee un alto grado de reflexión o una estructura más consciente. En principio ese mayor grado de conciencia en su construcción, sería la gran diferencia según Lotman (en realidad es una diferencia bachtiniana) entre un texto artístico y un texto «natural» o cotidiano.

Por ello, si bien *La estructura del texto artístico* es un trabajo aún arraigado a algunos principios estructuralistas duros, da cuenta de los últimos aportes de Saussure y de las primeras lecturas que Lotman hace de Peirce. Es un libro realmente importante, de su juventud que puede parecer hasta un cierto punto algo simple, escrito bastante antes de su publicación y prácticamente el único pensado como tal; sus demás libros son recopilaciones de artículos (aunque muy extensos algunos) hasta el último libro, casi póstumo, *Cultura y explosión* (1992) pensado también como tal. Es decir, entre el primer libro y el último, escribe centenares de artículos (muchos en colaboración con A. Uspenski), fundamentales para entender fenómenos culturales en general, artísticos en particular y algunos muy útiles como introducción a la investigación teórico-artística. Asimismo emprende toda una reescritura de este estructuralismo eslavo que apunta hacia una readaptación de los conceptos estructurales a la cultura y a la producción artística en particular.

En la última etapa de su vida, reflexiona acerca del destino de la cultura de masas, mundializada (un poco la situación que estamos viviendo actualmente) y especialmente sobre las condiciones de producción sígnica en el contexto del posmodernismo (si bien casi no utiliza ese término); en *Cultura y explosión* (1992) hace una suerte de reflexión filosófica común a la de muchos autores de semiótica contemporánea, que manifiestan una especie de sorpresa —más que pesimismo— ante ciertos fenómenos relacionados con la producción sígnica globalizada y con los medios masivos de comunicación.

Lo interesante del planteo de principio de siglo de los semiólogos del Círculo de Moscú o de Praga, es que fueron grupos de reflexión teórica nacidos en relación

estrecha con grupos de producción artística incluso muchos de estos teóricos fueron artistas.

El punto central en todos ellos —un rasgo original ausente en las reflexiones de Europa occidental— es el concepto del *extrañamiento*; es decir, la clave del estructuralismo ruso-eslavo es este concepto y su contrapartida la *naturalización*, la *habituación* de las formas estéticas. Para los formalistas y post-formalistas no había dudas de que las formas estéticas se automatizaban, eran *construcciones humanas, no naturales pero sí naturalizadas por un efecto de repetición*. Dicho de una manera más simple, si para una cultura determinados tópicos, formas, rimas, sonidos son «bellos» y «artísticos», es porque hubo una construcción histórica que hizo que fueran así considerados, es decir, un proceso de construcción y de acumulación cuantitativa en torno al concepto de «artístico» o de «bello». Según los formalistas la redundancia, es decir la repetición, es lo que hace que una determinada forma, en sentido amplio, sea considerada artística y al naturalizarse una forma, se naturaliza un valor ideológico.

Aunque el mismo Bachtin considerara que este planteo estricto del formalismo ruso podría llegar a ser un poco rudimentario y algo mecánico puesto que el proceso es mucho más complejo, sin embargo significó una contribución importante a la teoría social contemporánea. Justamente, uno de los objetivos del posestructuralismo deconstruccionista es identificar ciertas formas automatizadas, más aún, esa fue la obsesión de todas las vanguardias del siglo XX (la desautomatización de las automatizaciones se convirtió en una automatización más). Pero a principios de siglo XX aparecía como novedosa la concepción de lo «bello», por ejemplo, no respondiendo a categorías trascendentales o naturales sino como producto de una repetición o como poético, artístico, aquello dicho por un artista que escapaba —aun mínimamente— a la automatización. A partir de ahí comienza a expandirse una automodelización del artista como el que dice lo nuevo, lo distinto, lo que nunca fue dicho antes, idea relativamente reciente que empieza a aparecer con el individualismo exacerbado, el romanticismo, el posromanticismo y que adquiere su forma más madura con las vanguardias contemporáneas, que se relaciona justamente con esta idea de los formalistas de decir algo nuevo, desautomatizante; algo que no fuera considerado automáticamente poético por

la mayoría.[28] Los conceptos de automatización, desautomatización, extrañamiento, son elementos rescatables de las teorías formalistas y de las vanguardias de principio de siglo.

Un comentario interesante a partir de esta observación es que traducido en términos semióticos, antes que el simple extrañamiento de una forma artística naturalizada, lo que debería estudiar una semiótica general, es la explicitación de los procesos por los cuales una determinada cultura produce significados. Esta idea adquiere una importancia mayor para Lotman (y en general para la semiótica contemporánea): el estudio de las estructuras se relaciona con el abordaje de los mecanismos por los cuales una determinada sociedad o una determinada cultura, produce significados. La semiótica contemporánea se planteó el problema de cómo es que se producen nuevas o distintas significaciones. Esto había sido tratado por distintos autores (filósofos, semiólogos) ya en el siglo XIX. Por ejemplo uno de los temas de Charles S. Peirce —por no decir el gran tema de la filosofía peirceana— es la producción de sentidos; en el siglo XX, autores como A. Gramsci o L. Wittgenstein también enfocan la temática de cómo una determinada sociedad construye significados socialmente aceptables —«hegemonías»— (Gramsci) o cómo la lógica del lenguaje se va expandiendo (Wittgenstein).

La semiótica ruso-eslava, la semiótica de Lotman, que es también una metodología y una epistemología de la ciencia social, se plantea cómo y cuáles son los mecanismos por los cuales se producen los significados. La hipótesis de Lotman (hasta un cierto punto la hipótesis básica y perdurable a lo largo de toda su obra, leída en retrospectiva) es la idea de que las estructuras culturales —las sociedades en un sentido flexible del término— son grandes mecanismos de producción de sentidos, *i.e.* de producción de significación.

Para las teorías lógicas y semióticas antiguas o incluso medievales, los sentidos eran —como explica Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* (1953)— ni más ni menos que etiquetas que se ponían a las cosas: el mundo son cosas, objetos y el lenguaje lo que hace es poner etiquetas, nomina, da nombres o descubre los nombres de las cosas. En cambio, en la visión que se empezó a perfilar en el Renacimiento, los significados de los signos son construidos en procesos sociales. Bachtin en uno de sus primeros libros —*Marxismo y filosofía*

[28]Obviamente los formalistas, tenían hasta un cierto punto, actitudes elitistas; heredaban del tardo romanticismo la idea del artista como alguien que está un poco fuera del mundo, que puede martirizarse, puede ser superior, inferior, pero es distinto al resto de la humanidad.

del lenguaje (1929), escrito en colaboración con Voloshinov— señala que el signo lingüístico «es la arena de la lucha de clases». Es decir, todo significado (y en especial algunos) es el testimonio del conflicto de las relaciones sociales. Dicho en lenguaje marxista ortodoxo (que Bachtin adoptaba en ese momento) es el «signo ideológico» como lo denominaba Bachtin en los años veinte, el signo que disputa una producción de sentido, como explica Lotman). Es decir, no todos los signos tienen en discusión su significado, pero en algunos sí se redefine en la medida en que manifiestan un conflicto, el espacio donde se manifiesta la lucha de clases. Hay una serie de significados, que Bachtin denomina históricamente «signos ideológicos», que son aquellos que producen una reacción ideológica de los distintos grupos sociales enfrentados en un determinado momento; esos «signos ideológicos» no son estables, cambian o varían. Bachtin posteriormente van todavía más allá al preguntarse cómo se producen significados en el seno de una sociedad: no todas las palabras, *in strictu sensu* tienen, en este sentido, «significado», sino sólo aquellas palabras que producen, en algún momento, una disputa en su definición.[29]

No debe perderse de vista aquí la contribución modesta tal vez, pero útil de los formalistas: toda teoría, todo signo o significado en discusión a partir de un momento puede automatizarse. Cualquier teoría puede dogmatizarse, no hay teorías esencialmente revulsivas (revolucionarias) o no dogmáticas. Simplemente los significados están en una especie de inestable reorganización constante; el signo ideológico puede variar de múltiples maneras. La producción de sentidos varía según las circunstancias; determinados temas, determinadas formas, se convierten en signos ideológicos. Este es uno de los puntos de interés central y perdurable de Lotman: las sociedades, las culturas son grandes mecanismos que producen significados, pero para producirlos, necesariamente deben acallar otros (descripción bastante «desapasionada» de los modos por los cuales las sociedades producen significados). Obviamente, producir significados en términos de Lotman es también producir, naturalizar ideología y aniquilarla también. Esta es una de las tesis centrales: la cultura es un mecanismo de producción de significados, es su razón de ser. A tal punto es así que una de las conclusiones del último Lotman es que la comunicación no es el objeto prioritario ni excluyente de la producción lingüística (cualquier manifestación textual), si fuese así no se explicaría (y es una especie de

[29] Obviamente los formalistas, tenían hasta un cierto punto, actitudes elitistas; heredaban del tardo romanticismo la idea del artista como alguien que está un poco fuera del mundo, que puede martirizarse, puede ser superior, inferior, pero es distinto al resto de la humanidad.

respuesta en clave y a la distancia, sin tal vez ser explícita, al Chomsky de *Estructuras sintácticas*) porqué los textos de la cultura no son como las guías de teléfonos y tienden a parecerse más o menos a la *Divina Comedia* o a *Don Quijote*. Si la comunicación fuese el objetivo principal del lenguaje, la situación ideal sería la de datos claros, precisos, de fácil acceso, ordenados; sin embargo nos empecinamos casi enfermizamente en producir textos de una complejidad absoluta, por ejemplo *La Divina Comedia*, un largo poema épico simbólico, escatológico, etcétera, de miles y miles de versos. Es decir, la función comunicativa es *una* de las tantas funciones de la producción simbólica y no parece ser la prioritaria. Hay fenómenos que sólo se explican por un desperdicio significativo o por la producción de signos de una manera excesiva, excedente. Justamente esa producción de excedente sígnico, reiterado, repetido, inexacto, impreciso es el único modo que la humanidad conoce para producir significados.

En el estructuralismo ruso o eslavo, del cual es parte Lotman, la concepción de estructura en cierto sentido participa de la idea de Barthes o de Eco: una estructura que se completa en la recepción. Pero Lotman insiste en el proceso por el cual se crea una estructura, se difunde después y se la destruye o se la refuta. Es decir, presenta un modelo que pueda explicar el proceso (para él nunca lineal y siempre complejo) de producción de significados. Lotman es muy viquiano en esto: la producción sígnica actúa en *corsi e ricorsi*, el significado se construye y se reconstruye; se construye y destruye, se afirma algo y después otro lo refuta. La de Lotman es una teoría del diálogo conflictivo, agonístico, una lucha de paradigmas en cada producción de significados.

Bachtin presenta la complejidad de este proceso: en cualquier proceso comunicativo, en cualquier proceso dialógico, existe siempre un residuo de oposición simbólica. Para Bachtin la coincidencia, el acuerdo nunca puede transformarse en definitivo, porque en el momento en que hay coincidencia se deja de producir significados. Y este es un modo de explicar la teoría de la apertura de Eco desde otro punto de vista o la teoría de la recepción de Barthes o de Peirce. Puede haber alguna coincidencia en un determinado límite, autoimpuesto, en un determinado recorte —es lo que ocurre en cualquier modelización científica que tenga por objeto el desarrollo de una práctica— pero nunca esa modelización puede ser exhaustiva, definitiva o absoluta.

Otra idea importante de la teoría lotmaniana es la de *oposición*: los significados se producen —en última instancia— por oposición a algo; la producción de

significados es binaria, es necesaria la oposición para definir la propia identidad.

Justamente en *La conquista de América. La cuestión del otro* (1982), T. Todorov plantea esta cuestión: al producirse un fenómeno de culturas en contacto, se define una identidad, que en definitiva es espuria al partir de la negación que el otro impuso en nuestra identidad. Es una visión que también aparece en autores como Piaget cuando postula que la adquisición del signo se realiza a partir del fenómeno de separación e identificación (1970). O también en el mismo Lacan de la teoría del espejo: la teoría especular de Lacan es un modo de identificación personal del propio yo (1966). Vemos que el concepto de «oposición» no es exclusivo de los planteos del estructuralismo ruso-eslavo, pero en Lotman adquiere un rol importante, sobre todo en la definición de las culturas como identidad colectiva.

Para Lotman, toda cultura entendida como nación, nación-cultura, identidad colectiva, se define por oposición con «el mundo de los bárbaros», el mundo de los otros. Tiene varios análisis muy interesantes en torno a esta cuestión que aparece con mucha fuerza en momentos especiales de la historia de la humanidad: la relación entre Europa y América, América y Europa, entre Rusia y Europa occidental, entre los países sometidos al régimen soviético y la Unión Soviética, entre las etnias minoritarias en una determinada nación; temas que a Lotman le interesaban y que eran para él cotidianos. Descendiente de judíos alemanes radicados en Estonia, que escribe en ruso y que vive en la Unión Soviética; este es uno de los ítems que se repite a lo largo de sus escritos y una de las claves interpretativas para su lectura.

Siguiendo la línea de la semiótica contemporánea peirceana y bachtiniana, Lotman insiste en que las estructuras de las obras artísticas, sólo se desarrollan en la recepción. Es decir, más que completarse en la recepción como puede ser visto en algunos artículos de Peirce y en el primer Eco o en Barthes, la estructura de una obra artística se desarrolla a lo largo del tiempo en las sucesivas recepciones. Utilizando algunas conclusiones de Tynianov, el desarrollo histórico de una cultura es a partir del desarrollo de las estructuras de las obras artísticas predominantes: los «clásicos» de una determinada cultura o de una determinada tradición artística, son prácticamente ineludibles; hay textos que se imponen en una determinada cultura como hegemónicos y excluyentes en algún sentido (esto lo señala como un hecho, no lo describe ni negativa ni positivamente), textos que dominan las producciones sígnicas posteriores. Eso no significa que no se puedan producir otros sentidos, pero de alguna manera

están predeterminados, preanunciados o predefinidos por esos textos hegemónicos, no solo sincrónicamente sino diacrónicamente. Es decir, las producciones textuales en cualquier ámbito son diacrónicas. Cuando la obra logra controlar una tradición, sus efectos son en la larga duración; no sólo definen respuestas inmediatas, sino que definen lo que Bachtin denominaba la «tercera voz» lejana, el diálogo a la distancia.

Ahora bien, ¿por qué se produce este proceso en determinado momento?, ¿por qué determinadas obras tienden a monopolizar la producción textual, incluso durante siglos? Toda cultura, toda tradición en sentido estricto y más amplio, contiene textos que producen o condicionan la reacción (recepción) de otros textos; en algún momento algo dicho por un texto, será respondido casi inevitablemente (sobre todo cuando estos textos adquieren una cierta preponderancia en una tradición). La tradición se puede modificar, se puede reorientar, pero hay textos que, de alguna manera, tienen una perduración sígnica secular.[30]

[30]Por ejemplo, en la literatura argentina hay dos libros en el siglo XIX que claramente están dialogando (o que así fue leído por la tradición crítica): *Facundo* (Sarmiento 1845) y *Martin Fierro* (Hernández 1872). Ahí es obvio que hay una relación dialógica, conflictiva hasta cierto punto. Sin embargo, tal relación no se limita a ese diálogo más o menos contemporáneo, sino que en la tradición textual de la literatura argentina (incluso otras artes aparecen condicionadas por esa discusión —por ese *diferendo* en términos de *Lyotard* (1983)— entre *Facundo* y *Martín Fierro* reaparece por ejemplo en la obra de Jorge Luis Borges. «El fin», uno de los últimos cuentos de *Ficciones* (1956), es una especie de respuesta a la relación dialógica entre Sarmiento y Hernández, al conflicto planteado entre *Facundo* y *Martín Fierro*. Es decir, la producción textual no es una producción inmediata, incluso puede saltar géneros, disciplinas, hay una especie de laberinto de significados. Dicho en términos de Lotman no sólo hay un complejo sistema de producción de sentidos sino que además es interesante ver cómo los procesos de transferencia de significados diacrónicamente son prácticamente impredecibles. «El fin» es un cuento muy breve donde Borges «concluye» el *Martín Fierro*; según Borges —y es una lectura totalmente lícita— *Martín Fierro* estaba incompleto; sobre todo porque Lugones en 1913 había dicho que el texto de Hernández era el poema épico ejemplar de la Nación argentina, del etno criollo. Borges, respondiéndole a Lugones —y a través de Lugones a la disputa entre Hernández y Sarmiento— dice: si fuese un poema épico, como todo poema épico desde la época de Homero, tendría que haber sido ejemplificador y *Martín Fierro* termina con un crimen impune. Luego, Borges construye un cuento muy breve («El fin») en el que Martín Fierro se bate a duelo, se disculpa, expía su culpa y muere. La de Borges es *una* lectura, como dice Lotman; pero en realidad acá hay un complemento, una respuesta textual después de más de 100 años a un punto central de un libro que había sido mitificado por Lugones en 1913 (1916) y que a la vez era una respuesta a *Facundo*.

El juego textual que puede producirse en la interacción de los textos es complejo, riquísimo y muy interesante; revela en realidad, no la anécdota, la fábula —en términos de Propp— de algunos de ellos, sino todo un conflicto, toda una producción de significados entre uno y otro en un diálogo a múltiples voces.

Esta es la novedad de este estructuralismo, dentro de las corrientes estructurales predominantes en la Modernidad, que aparece en el seno de esta tradición teórica ruso-eslava a partir del desarrollo de algunos conceptos bachtinianos en la obra de Lotman.

Por eso, cuando el grupo de Tartu analiza los procesos culturales sígnicos por los cuales el estalinismo se había naturalizado, se remiten a lo que consideraban su origen, es decir a Pedro el Grande. Señalan cómo los *locus* simbólicos utilizados por Pedro el Grande para modernizar Rusia, fueron repetidos por Stalin en los años treinta, cuarenta y cincuenta.[31]

Es toda una crítica en clave, que además es interesante en sí misma, porque manifiesta cómo en una determinada cultura, más allá de las apariencias, muchas veces perduran mecanismos de producción de significados. Lo asombroso es que para una gran parte de la población esto pasaba desapercibido.

Desde otro punto de vista el interrogante de Lotman y la Escuela de Tartu es el siguiente: cómo fue que el estalinismo tuvo consenso. Obviamente en el caso de Stalin se impuso una represión política que costó la vida a millones de personas a lo largo de 30 años, pero más allá de eso, hubo un consenso simbólico, una aceptación y pasividad porque los significados estaban naturalizados. Pero ¿cuál era el significado que estaba naturalizado? A veces en los análisis culturales parecería ser que sólo hay un signo definitorio, pero Lotman quiere llegar al fondo, ¿cuál era el significado que en realidad actúa? ¿Cuáles los núcleos semánticos que perduran para que un régimen sea aceptable? Porque así como en la Alemania nazi hubo una estructura, que aun por inercia por lo menos colaboraba, también lo mismo pasaba en Rusia: no se veía como anormal que alguien que se opusiese a Stalin terminara en Siberia. En el fondo eran estructuras de significados que no habían cambiado y que se

[31] El mecanismo por el cual Stalin logró que Rusia tuviese la bomba atómica, fue el mismo por el cual Pedro el Grande construyó la Armada Rusa. Cuando se funda San Petersburgo (es construida como una especie de copia de Venecia) toma el nombre del fundador. Posteriormente la Rusia Soviética cambia el nombre y la llama Leningrado, utilizando los mismos mecanismos simbólicos de dos siglos antes

repetían. Pero a Lotman le obsesiona entender cuál era exactamente el mecanismo que había detrás de eso y sobre todo por qué resultaban naturales; a decir de los formalistas formas automatizadas ¿Es posible, en todo caso, desautomatizar esas formas? Y si es posible hacerlo y consideramos que es necesario, ¿cómo habría que hacerlo?

Un ejemplo de análisis desautomatizante que desarrolla la escuela de Tartu es el análisis de la historia de la Rusia actual, sin nombrarla, recurriendo a las estructuras que literalmente son las que definen la producción de significados todavía en el presente. Son ejemplos de aplicación interesantes porque son a la vez teóricos y prácticos, abstractos y militantes. Y eso es lo que justamente produce una serie de contribuciones muy importantes, porque además están realizadas en circunstancias extremadamente difíciles; de ahí la precisión en la expresión, la búsqueda de mensajes (muchas veces) en clave para los especialistas.

Este es, en términos generales, el contexto de la producción de Lotman, sus textos tienen una profundidad teórica muy grande y una búsqueda de aplicación práctica e inmediata en el sentido de práctica social muy cercana. Realmente el material que tenía Lotman para analizar la semiótica de la cultura, era notable, cuantitativa como cualitativamente.[32]

Explicita en sus artículos cómo los significados vuelven a aparecer iterativa y obsesivamente; cómo los mecanismos de producción de significados, si no se modifican, se repiten; pone en evidencia cómo las revoluciones a veces no son tales o pueden convertirse en su opuesto, negando en la práctica lo que dicen sostener.[33]

Es, además, el tema de su cotidianeidad lacerante. Así, se pueden volver a formular en otros contextos más o menos lejanos, las preguntas que Lotman se hacía desde una teoría social abstracta, de una manera absolutamente inmediata, transformándose incluso en una resistencia cultural y política sea cual fuere la propia situación de enunciado.

O, dicho en otros términos, es el proceso por el cual la estructura «exterior» deja de leerse como ajena u otra; es cuando el contexto inunda el texto y se

[32]Entre los títulos de Stalin: «Jefe de la Iglesia Rusa Ortodoxa» o «Zar de todas las Rusias». Es notable como, en nombre del marxismo ateo termina autotilulándose «Papa» y «Zar».

[33] Por ejemplo, desde el punto de vista de los significados, la Revolución Francesa, que se basaba en la igualdad y la libertad termina con un emperador tanto o más poderoso que un rey; Napoleón es la reproducción especular de la estructura del Estado de Luis XIV.

disuelve en él. El instante en que *todo es* (o «es leído como») *sígnico* y *significativo* y en el cual el «grupo» se convierte en testigo de su época más allá de las limitaciones y promesas, aún a riesgo de devenir en su propia mala conciencia o de entender sus responsabilidades y, por ende, o de *reconocerse como cómplice de lo que dice repudiar* o, por el contrario, en *actor de su propia libertad*.

REFERENCIAS

BACHTIN Michail M. / VOLOSHINOV Valentin

1929 *Marksizm i filosofiaiazyka*, Leningrad: Universitete; (tr.esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza,1992).

BARTHES Roland

1970 *S/Z*, Paris: Seuil.

CHOMSKY Noam

1957 *Syntactic Structures*,The Hague: Mouton; (tr.esp. *Estructuras sintácticas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1999).

ECO Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani (secondo edizione modificata: 1967, sulla base dell'edizione in francese, 1965, 1971, quarta edizione modificata 1976).

1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.

1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press;

1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P

GRAMSCI, Antonio

[1975] *Quaderni del cacere*, (a cura di Valentino Gerratana), Edizione critica dell'IstitutoGramsci, Torino: Einaudi, 4 vol.

LACAN Jacques

1966 *Écrits,* Paris, Seuil.

LASKY Melvin. J.

1976 *Utopia and revolution*, Chicago: University of Chicago Press; (tr.esp.: *Utopía y revolución,* Mexico: FCE, 1985).

LUKÁCS Georg

1920 *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.

1938 *Der junge Hegel - Über die Beziehungen von DialektikundÖkonomie*, Zürich, Europa Verlag, 1948; (tr.esp.: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona: Grijalbo 1970).

LYOTARD Jean-François
1983 *Le Différend*, Paris: Minuit.
LOTMAN Iuri M.
1970 *Strukturajudozhestvennogoteksta*, Moskva:Iskusstvo; (tr.esp.: *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978).
1985 *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
1992 *Kul'tura i vzryv*, Moscow: Gnosis; (tr. esp.: *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa 1999).
(1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, vol. I.
(1998) *La semiosfera. Semiósfera de la cultura del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid:Cátedra, vol. II.
(2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid:Cátedra, vol III.
MARX Karl
1832 "Ökonomisch-philosophische Manuskripte" in Marx K. y F. Engels, *Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 3, 1932; (tr.esp.: *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, México: Grijalbo, 1968).
1867 *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Hamburg: Erster Band; (tr.esp.: *El Capital, libro primero,* México: Fondode Cultura Económica, 1966).
PARAIN-VIAL Jeanne
1969 *Analyses structurales et idéologiesstructuralistes;* Paris: Edouard Privat Editeur.
PIAGET Jean
1970 *Épistémologie des sciences de l'homme*, París: Gallimard, 1972, (tr.esp.: *Epistemología de las ciencias humanas*, Buenos Aires: Proteo, 1977).
PROPP Vladimir
1928 *Morfologiaskazki*, Leningrad: Akademia.
SAUSSURE Ferdinand de
1906-11 *Cours de linguistique genérale*, Paris: Payot, 1915.
TODOROV Tzvetan
1982 *La Conquûete la l'Amérique. La question de l'autre*, París: Seuil; (tr.esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).
TRUBETSKOY, Nikolai S.
1949 *Principes de phonologie*, París: C. Klincksieck.
VICO Giambattista
1730 *Scienza Nuova*, Napoli: Stamperia Muziana, 1744 (Bari: Laterza, 1928).
WITTGENSTEIN Ludwig J. J.
1953 *PhilosophischeUntersuchungen*, Oxford: Oxford University Press; (tr.esp.: *Investigaciones filosóficas*, Mexico: UNAM, 1986; Barcelona: Crítica, 1998)

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

AA.VV.
1979 *La Semiotica nei paesi slavi: programmi, problemi, analisi*. Tr. It. C. Danil'cenko Girotti [*et al.*], Milano:Feltrinelli.

AVALLE, D'Arco Silvio

1970 *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*. Milano-Napoli: Ricciardi; (tr.esp.: *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid: Cátedra, 1974).

BACHTIN, Michail M.

1929 *Problemy tvórchestva Dostoiévskogo*, Leningrado: Priboi [versión ampliada y revisada: *Problemy poétiki Dostoiévskogo*, Moscow: Sovetskii pisatel', 1963]; (tr.esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986).

1933 *Tvórchestvo Fransuá Rablé i naródnia cultura srenevékoviia Renessansa*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; (tr. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987, 1988_2).

1952-1953 El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-293.

[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.

BACHTIN Michail, M. / MEDVEDEV, P.N

1928, *Formal'nyimetod v literaturovedenii: Kriticheskoevvedeniie v sotsiologicheskuiupoetiku*, New York: Olms (tr.esp.: El *método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza, 1994).

BARTHES Roland

1953 *Le degréezero de l'ecriture*, París: Seuil; (tr.esp.: *El grado cero de la escritura*, Mexico: Siglo XXI, 1992).

CROCE Benedetto

1901 *Estetica como Scienza della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza [1908, 1961, 1990, Edición Crítica Milano:Adelphi] (tr.esp.: *Estética*, Buenos Aires: NuevaVisión, 1969).

CULLER Jonathan

1982 *On Deconstruction*, Ithaca: CornellUniv.Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).

1997 *Literary theory: a very short introduction*, Oxford; New York: Oxford University Press.

CURRIE, Mark

1998 *Postmodern narrative theory*, New York: St. Martin's Press.

DELEUZE, Gilles

1968 *Différence et répétition*, París: PUF;(tr.esp.: *Diferencia y repetición*, Gijón: Júcar, 1987).

1969 *Loguique du Sen*, París: Minuit;(tr.esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1994).

DELEUZE, Gilles& Félix GUATTARI

1976 *Rhizome*, Paris: Minuit.

DERRIDA, Jacques

1967 *De la Grammatologie*, París: Minuit; (tr.esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).

1967b *L'écriture et la difference*, París: Seuil; (tr.esp.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989).

(1987) "Living on: border lines" in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum Books, 1987: 84 y ss.
1993 *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelleInternationale*, París: Galilée; (tr.esp.: *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta, 1998).
1996 *Le monolinguisme de l'autre*, París: Galilée; (tr.esp.: *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires: Manantial, 1997).
ECO Umberto
1968 *La struttura assente*, Milano: Bompiani [ultimo edizione modificata, 1983].
1975 *Trattato di Semiotica Generale*, Milano: Bompiani (tr.esp.: Tratado de semiótica general, Barcelona: Lumen, 1991).
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino:
1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.
1990 *I Limiti dell´Interpretazione*, Milano: Bompiani;
1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani, 1º ed. en italiano.
GOLDMANN Lucien
1966 *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralismegénétique et créationlittéraire*, Paris: Gonthier.
1970 *Marxisme et scienceshumaines*, París: Gallimard.
HARTMAN Geoffrey H.
1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*; Baltimore: Johns Hopkins University Press
JAMESON Fredric
1991 *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press.
KAMUF, Peggy
1997 *The division of literature, or, The university in deconstruction*, Chicago: University of Chicago Press.
KAMUF, Peggy (ed.)
1991 *A Derrida reader: between the blinds*, New York: Columbia University Press
KRISTEVA, Julia
1969 *Semeiotiké: recherches pour unesémanalyse*, Paris: Seuil.
LOTMAN Iuri M.
1984 «O Semiosfere» in *Semeiotiké. Trudy poznakovymsistemam,* 17: 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en La *semiosfera I.* [NAVARRO D. (ed.)], 1996: 21-42.
MANCUSO Hugo R.
1991a "Ideologías estructuralistas", *Ad-Versus*, II, 2-3:3-4,
1991b "El viaje más allá de las estructuras pensantes: el estructuralismo norteamericano", *Ad-VersuS*, 2-3:33-38.
1995 "Significado, comunicación y habla 'común'. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgesntein y Antonio Gramsci", en AMBROSINI, C., MANCUSO, H. y RIVERA, S. (comps.), *Ludwig Wittgenstein. Nuevas Lecturas,* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras y CBC-UBA, pp.127-139.
2005 *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.

MERRELL Floyd
1994 "Agonística Paradigmática", *Ad-Versus*, 4-6: 13-34.
MILLER J. Hillis
1982 *Fiction and repetition: seven English novels*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*. New York: Columbia UP.
MOUFFE Chantal (comp.)
1996 *Deconstruction and pragmatism*, New York: Routtledge (tr.esp.: *Deconstrucción y pragmatismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998).
PEIRCE Charles Sanders
1868 "Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 5.213-263.
1868b "Some Consequences of Four Incapacities" in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 5. 264-317.
1869 "Early Nominalism and Realism", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 1. 28-34.
1878 "Deduction, Induction and Hypothesis", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 2. 619-644.
1892 "The Law of Mind", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 6.102-163.
1893 "Evolutionary Love", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 6.287-317.
1894 "What is a Sign?", in PEIRCE, Charles S., *C.P.* 2. 281,285, 297-302.
c1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant" in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 2. 227-229.
1903 "Pragmatism and Abduction", in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 5. 180-211.
1905 "What Pragmatism Is", in PEIRCE, Charles S., *C.P.*: 5. 411-437.
[1931-58] *Collected papers [C.P.]*, (Vols. I-IV ed. By Ch. Hastshorne&P.Weiss, Vols. VII-VIII ed. by A.W.Burks), Cambridge: Harvard University Press.
PONZIO Augusto
1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari: Levante.
1972 *Semiotica e Ideologia: applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato, Indagini sulla alienazione lingüística*, Milano: Bompiani, 19792
1985 *Metodica Filosofica e Scienza dei Segni: nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano: Bompiani.
SEBEOK Thomas
1991 "¿En qué sentido el lenguaje es un sistema modelizante primario?", *Ad-Versus*, 2-3, 23-31.
(1996) *Signos, una introducción a la semiótica,* Barcelona: Paidós.
TODOROV Tzvetan
1981 *MikhailBakhjtine. Le principedialogique, suivi de Escrits du Cercle de Bakhtine*, París: Seuil.
1991 *Face à l'extreme*, París: Seuil.
TODOROV, Tzvetan (comp.)
1965 *Théorie de la littérature – Textes des formalistes russes,* París: Seuil; (tr.esp.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 1970).
VIGOTSKY Lev Semenovich
(1982) *Obras Selectas*, Madrid: Visor

(1988) *La genialidad y otros textos inéditos*, Buenos Aires: Almagesto

WITTGENSTEIN *Ludwig*

1922 *Tractatuslogico-philosophicus*, London: Routledge & Kegan Paul; (tr. esp.: Madrid: Alianza, 1987).

1929 «Lecture on Ethics», *Philosophical Review*, 74,[1965]: 3-12; (tr.esp.: *Conferencia sobre ética*, Barcelona: Paidós, 1989).

WOLFREYS Julian

1998 *Deconstruction & Derrida*, New York: St. Martin's Press

ZABALA Iris

1996 *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid: Montesinos.

ARTÍCULOS

[Original]

El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931)

ALEJANDRA NIÑO AMIEVA
Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Argentina
✉

Resumen: Las relaciones entre nacionalismo católico, cultura y poder político han sido objeto, en las últimas décadas, de intensos debates en Argentina. Parte importante de la bibliografía especializada ha coincidido en señalar, a partir de la década del treinta, el creciente compromiso de la Iglesia católica y los nacionalistas con la vida política del país como también su protagonismo en ella. Si bien en el horizonte de tales estudios, la configuración de elites intelectuales ha sido indagada a partir de los *Cursos de Cultura Católica* y de la publicación *Criterio*, el abordaje del grupo de artistas conformado en torno al *Convivio* ha sido escaso, no obstante la persistente mención de algunos de sus integrantes. Menor aún ha sido el interés en la delimitación, definición o actualización interpretativa de su estética. El objetivo en este trabajo es contribuir a la reconstrucción de las prácticas estético-artísticas iniciales de esta agrupación —activa entre 1927 y 1947— integrada por artistas plásticos, poetas, arquitectos, filósofos e historiadores. En tal sentido, a partir del abordaje semiótico de imágenes y escritos de *Número*, publicación mensual en la que colaboraron algunos participantes del *Convivio*, se indaga su rol como espacio de delineación inicial de un programa estético-artístico emprendido por el catolicismo argentino. Como primeras conclusiones, se argumenta sobre la focalización, en este programa, en un cuerpo de pasiones principalmente políticas, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la cultura y procesos de reacción, bajo el hipersigno de la modernización, recuperación del «ser nacional» e identidad asociada al catolicismo hispano.

Palabras clave: Nacionalismo – Semiótica de las pasiones – Estética – Modos de producción sígnica.

[Full Paper]

The Group *Convivio* in *Número* and the Definition of an Aesthetic Artistic Program of the Argentine Catholicism (1930-1931)

Summary: The relations between catholic nationalism, culture and political power have been the subject of intense debate in Argentina in the last decades. From the thirties, an important part of the specialized literature has coincided in pointing out the increasing commitment of the Catholic Church and the nationalists to the political life of the country as well as their role in it. Although in the line of such studies, the development of intellectual elites has been examined from the *Catholic Culture Courses* and the publication of *Criterio,* the approach to the group of artists formed around *Convivio* has been visibly lower despite the persistent recognition of some of its members. Even less has been the interest in the interpretative delimitation, definition and actualization of its aesthetics. The objective of this paper is to contribute to the reconstruction of the initial aesthetic artistic practices of this group —active between 1927 and 1947— composed by artists, poets, architects, philosophers and historians. To that effect, from the semiotic approach to images and writings in *Number*, a monthly publication in which some participants of *Convivio* collaborated, it is explored its role as a space for initial delineation of an aesthetic artistic program undertaken by the argentine catholicism. The preliminary conclusions focus, in this program, on a body of primarily political passions at play in the dialectic between processes of radical change of culture and reaction processes under the hypersign of modernization, the recovery of «the national being» and identity associated to hispanic catholicism.

Keywords: Nationalism - Semiotics of Passion - Aesthetics - Modes of Sign Production.

Introducción[1]

Convivio fue la denominación que adoptó una agrupación de artistas plásticos y literarios, reunidos alrededor de los *Cursos de Cultura Católica*,[2] activo durante los años 1927-*c.* 1947, que se propuso como ámbito de discusión y reflexión de temas y problemas artísticos, literarios, religiosos y culturales en general e impulsó exposiciones, emprendimientos editoriales y conferencias entre otras actividades.[3]

La emergencia de este grupo se produce en un período de nuestra historia que ha sido caracterizado por *el crecimiento y mayor complejidad de la Iglesia en todos sus niveles*. Instalándose «en el centro de las disputas políticas e ideológicas», el catolicismo devino «un elemento fundante, sea por afinidad o por aversión, de la identidad de los nuevos actores sociales y políticos» (Di Stéfano y Zanatta 2000:412), no sin tensiones ni conflictos (Touris y Ceva 2012), destacándose el protagonismo del nacionalismo en su expansión y afirmación (Zanatta 1996, 2014).

En tal sentido, la amplia bibliografía publicada bajo el término «nacionalismo/s» en Argentina evidencia denodados esfuerzos en organizar un campo de estudios caracterizado por gran cantidad de grupos y tendencias, cuyos derroteros no lineales ni continuos, han generado discusiones en torno a su clasificación a partir de las fuentes ideológicas que configuran sus prácticas e

[1] el presente es una versión ampliada de la ponencia expuesta en el *Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce. Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir* (Buenos Aires, 6 a 11 de agosto de 2013) bajo el título «El rol del *Convivio* y la publicación *Número* en la definición de un programa estético-artístico del nacionalismo argentino (1930-1931)».

[2] Fundados en 1922, ofrecieron clases y seminarios de materias varias en el marco de la doctrina católica y convocaron a intelectuales extranjeros a disertar en sus aulas (*cfr.*Devoto 2002, 2010; Ghio 2007; Jesús 2007, Zanca 2012 y 2013, entre otros).

[3] Entre los artistas plásticos que formaron parte de tal agrupación o intervinieron en sus iniciativas, pueden mencionarse (en orden alfabético) a: Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Gaspar Besares Soraire, José L. Bonomi, Norah Borges, Guillermo Buitrago, Fray Guillermo Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Víctor Délhez, Francisco Fornieles, Justo Lynch, Francisco Ramoneda y Juan Antonio (Spotorno). Además, menos asiduamente, presentaron sus obras Emilia Bertolé, Salvador Cali, Adolfo De Ferrari, Antonio Gargiullo, José María Lorda, Lino Palacio, Alan L. Pedemonte y Roberto Rossi. También participó el arquitecto Alberto Prebisch. La primera comisión del *Convivio*, formada en torno a 1927, estuvo integrada por su director, Atilio Dell'oro Maini, Adolfo De Ferrari, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuel W. Medrano, Horacio Schiavo y Francisco S. Ricci. Luego se incorporarían Emiliano Aguirre, Ignacio B. Anzoá-tegui, Osvaldo H. Dondo, Miguel A. Etcheverrigaray, Enrique P. Osés y Juan Antonio (Spotorno). César E. Pico tuvo una actividad destacada en el grupo; otros concurrentes fueron: Dimas Antuña, Francisco L. Bernárdez, Miguel A. Camino, Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal y Antonio Valle.

ideas. La relación *nacionalismo-catolicismo* aparece incluida en la mayor parte de tales clasificaciones, y da cuenta de la detección, por parte de la literatura especializada, de la circulación del pensamiento católico en un amplio espacio (Buchrucker 1987, McGee Deutsh 1999, Finchelstein 2008, 2010). Los nacionalistas y los nacionalismos como las relaciones entre América Latina y Europa (*cfr*. Mallimaci y Cucchetti 2011), han sido también abordados desde las réplicas, por parte de las redes sociales católicas, al discurso anarquista mediante la postulación de estrategias focalizadas en la generación y formación de una *clase media ilustrada* encargada de llevar adelante un proceso de reenvangelización en espacios claves de la cultura. Junto a un nacionalismo cultural elitista gestado desde el Centenario, contribuirán a la configuración de un conjunto de valores que conformarán un *sentido común* que no será puesto en cuestión y que, más aún, se afirmará en espacios ajenos al de su génesis y formación (Mancuso 2011).

La identificación entre nacionalidad y catolicismo, la concepción corporativa de reunir aquello que (según la Iglesia) la filosofía liberal había dividido (política y religión, ciudadano y fe), la ofensiva contra la democracia y el deslizamiento de su discusión del «terreno jurídico y constitucional al arbitrario y resbaladizo de la teología» han sido señaladas por L. Zanatta como características de lo que denomina el «mito de la nación católica» en los años treinta (2014(2015):26). Este autor ha estudiado activamente el liderazgo de la Iglesia como la convocatoria y apoyo que progresivamente obtuvo, particularmente de las fuerzas armadas; no es menor la *seducción* del abanico de intelectuales de los nacionalismos.

Al respecto, si bien la literatura especializada ha indagado la configuración de *elites intelectuales* —en este ámbito— a partir de los *Cursos de Cultura Católica* (en adelante *CCC)* y de *Criterio,*[4] el abordaje del grupo de artistas conformado en torno al *Convivio* es visiblemente menor, no obstante la persistente mención de algunos de sus integrantes en la instancia de reconstrucción o lectura de sus prácticas, ya por parte de la bibliografía académica,[5] ya a cargo de la narrativa de los protagonistas del período. Así, en oportunidad del estudio de los debates

[4] Publicación periódica cuyo primer número apareció en 1928, publicada de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Entre la bibliografía que la ha tratado, *vide* Navarro Gerasi 1968:11, Ruschi Crespo 1998, Monserrat 1999, Echeverría 2002, Bianchi 2002, Quattrocchi-Wilson 2003, Funes 2006, Ghio 2007, Devoto, 2002, 2010 entre otros). Los estudios de género no han sido ajenos al abordaje de *Criterio* (*Cfr*. Alperín y Acha 2000:135-228)

[5] Además de la bibliografía antes expuesta, de modo ilustrativo, se consigna aquí las menciones (marginales en su mayoría) al *Convivio* en la principal bibliografía: McGee Deutsch (1999

y discusiones relevadas en *Criterio*, se ha considerado *Número* —publicación impulsada por parte significativa de los miembros del Convivio— como producto de su primera crisis (Rapalo 1990, Devoto 2002, Jesus 2007). [6]

En el contexto de estas discusiones, una aproximación algo más detallada de las prácticas del *Convivio*, puede advertirse en el trabajo de Ruschi Crespo (1998) —si bien dedicado también al abordaje de *Criterio*—; basándose en fuentes del período, da un panorama de las actividades desplegadas por el grupo.[7] Otra aproximación más específica es la presentada en el tomo VIII de la *Nueva Historia de la Nación Argentina*; en la sección dedicada a la expresión católica en la filosofía, el arte y la literatura, se describen algunas actividades del *Convivio,* destacándose su emergencia a partir de la iniciativa de un sector de laicos con «gusto» artístico menos dependiente del impulso de la jerarquía eclesiástica (Auza 2001:324). En tanto en la narrativa de los protagonistas del período o en la bibliografía *metatextual* «confesional», la referencia al *Convivio* es más exhaustiva.[8]

Menos habitual ha sido el interés en la delimitación, definición o actualización interpretativa de su estética.[9]

(2005):196), Funes (2006:304), Bernetti y Puiggros (2006:300), Ghio (2007:58 y ss.), Altamirano (2010:363), ANH (2001:323); Maturo (1999).

[6] También ha sido relevada en trabajos que la proponen como formadora de una generación literaria (Auza 1996) y —brevemente— en investigaciones sobre revistas culturales (Lafleur y Provenzano 1962; Auza 2000).

[7] Incluye asimismo un apartado sobre las circunstancias en que Juan Antonio (Spotorno) es convocado como ilustrador de *Criterio*, pero no avanza (pues tampoco es un ítem central en su investigación) en aspectos relacionados con la definición de su propuesta artística (*Ibíd.* 1998: 88 y ss., 143 y ss.).

[8] *Cfr*. Zuretti, quien lo describe como «peña de artistas y hombres de letras» (1972:402; *cfr.* también p. 442). Asimismo, *cfr.* Derisi (1983), quien brevemente hace referencia al *Convivio* como iniciativa de Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal; el único artista plástico mencionado es Ballester Peña. En *Por una cultura católica*, R. Rivero de Olazábal, en su abordaje de los *CCC*, dedica todo un capítulo (11) al *Convivio* y reseña sus actividades entre 1927 y 1943 (1986:107-23). Marcelo Sánchez Sorondo, en sus *Memorias* (2001), rememora sus prácticas, menciona sus integrantes (entre ellos a Juan Antonio Ballester Peña, Alberto Prebisch y Juan Antonio Spotorno) y lo describe como «el otro rostro de los Cursos» (2001: 56-59).

[9] Durante el año 1996, en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ciudad de Buenos Aires), se presentó la exposición *Convivio. De los Cursos de Cultura Católica (artes y letras) 1927-1947*, que incluyó obras de Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges, Guillermo Buitrago, Víctor Dehlez, Francisco Fornieles, Alberto Prebisch y Juan Antonio Spotorno y de los poetas Dimas Antuña, Ignacio B. Anzoátegui, Francisco L. Bernárdez, Miguel A. Camino, Osvaldo H. Dondo, M. A. Echeverrigaray, Jacobo Fijman, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Marechal, Horacio Schiavo y Antonio

En efecto, en el ámbito de la historia del arte, existen publicaciones que abordan las producciones artísticas de algunos de los miembros que participaron de esta agrupación o circularon por sus espacios, pero no hay trabajos sistemáticos que las inscriban en una estética unificada en el ámbito de la plástica. En tal sentido, las producciones de Héctor Basaldúa[10] o Nora Borges[11] han sido tratadas en el marco de las particularidades de una modernidad en las márgenes que desafía el paradigma del naturalismo de fines del siglo XIX, aún vigente en el período de estudio (Weschler 1999); la obra de la hermana de Jorge Luis Borges, asimismo, ha sido objeto de estudios, en el marco del ingreso de las vanguardias internacionales en Argentina (Artundo 1994) destacándose su «retiro» a partir de la década del 30 (Lorenzo Alacalá y Baur 2006). La producción de Alberto Prebisch [1899-1970] otro de los participantes de las reuniones (durante la primera época) de *Convivio*, se ha postulado también desde los estudios de las vanguardias arquitectónicas en nuestro país destacándose su multifacético accionar como propulsor de la modernidad y su síntesis con la tradición; obras públicas emblemáticas de su autoría como el Obelisco de la Ciudad de Buenos Aires o el cine Gran Rex han sido objeto de análisis en el marco de las relaciones entre estética y política (Gorelik y Silvestre 1992, Liernur 2001, Liernur y Arata 2001) y su actividad en los centros católicos se ha relevado con mayor detenimiento (Cedodal 1999, Viñuales 1999). En cuanto a las producciones de Juan Antonio Ballester Peña [1895-1978], Juan Antonio (Spotorno) [1905-1978],[12] Guillermo Buitrago [1905-2000] Francisco Fornieles [1909-1992] o Víctor Delhez [1902-1985] los estudios son escasos no obstante su recurrente mención en las fuentes y la literatura relacionada con el tema.[13]

Vallejo. Tal muestra configuró un significativo esfuerzo en pos de presentar de un modo unificado las prácticas del *Convivio*.

[10] Sobre Basaldúa [1895-1976], ver también Whitelow 1989, Taquini y Dukelsky 1980, Babino 1997, López Anaya 1997a; su actividad como escenógrafo del Teatro Colón aparece relevada en Zayas de Lima 1990: 40 y ss. (allí también Ballester Peña, *Ibíd*. 37).

[11] Sobre Nora Borges [1901-1998] y su relación con las vanguardias ver también Baur 2001, Lorenzo Alcalá 2009.

[12] Tal su nombre completo, si bien suscribió sus obras siempre como Juan Antonio

[13] Juan Antonio Ballester Peña es incluido en textos como *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* (Payró 1944) o en las primeras historias del arte (Pagano 1937-1940 [1944]:367-70; Córdoba Iturburu 1958:105; 1978:62-63, 212; Brughetti 1958:76-7, 1991:89). En *Historia General del Arte en la Argentina* (Academia Nacional de Bellas Artes, 1988-2005, vol.VIII:268, 349, 406, 451; vol.X:235), hay una referencia además a Juan Antonio Spotorno (vol.VII:181, vol.IX:367), cuya mención es menor en la bibliografía: *cfr. v gr*. Academia Nacional de Historia (2001 vol.8:323), Bajarlía (1992:78), Caturelli (2001:679), Maturo (1999:29), Sáenz (1991). Además de *Arte religioso*

Por otra parte, diversos trabajos han postulado la emergencia —en el período que aquí se aborda— de estéticas varias. Entre los espacios de explicitación de las mismas, el Salón Nacional ha sido objeto de atención en el marco de las políticas culturales impulsadas desde los diferentes gobiernos (Penhos y Weschler 1999) detectándose la promoción de un programa de intenciones *nativistas* en la primera mitad del siglo XX.[14] También instituciones privadas como Amigos del Arte han sido objeto de ensayos (Meo Laos 2007) y estudios exhaustivos (Artundo y Pacheco 2008). El ocaso de una institución en la que pudieron convivir las más disímiles tendencias, coincide con la acentuación de la discusión política activa a inicios del 30 y la reconfiguración de un campo sensible a los debates ideológicos y los conflictos internacionales (*Ibíd*.).[15]

Es posible advertir una mayor concentración de la indagación en el período previo a la década de 1930, por lo que en esta etapa parecen afirmarse y expandirse las tendencias salientes en la década de 1920 y extremarse en los años 40 con la emergencia de las vanguardias. Las artes plásticas en los primeros años de la década del 30, han sido objeto de análisis a partir de la preeminencia en el campo artístico argentino, de las tendencias realistas; en tal sentido se ha sostenido que la mirada sobre lo real atravesada por la politización del contexto internacional y nacional, dio lugar a una tensión entre un arte político vinculado a lo social y uno comprometido con lo surreal (Wechsler 2006, Gené 2006).[16] De este modo, si bien el señalamiento de la

en Buenos Aires: siglos XVII, XVIII, XIX y XX (Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1992:130) una selección de xilografías, litografías, dibujos y pinturas de Juan Antonio (Spotorno) fue expuesta en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Ciudad de Buenos Aires, noviembre-diciembre de 2007). Asimismo, en el Museo Sívori se expusieron en una retrospectiva, grabados de V. Delhez (6 de junio al 5 de julio de 2015).

[14] En ocasión de la celebración de los 100 años de esta institución, su derrotero ha sido objeto de análisis que indagan los debates sobre el arte moderno y la definición de un arte nacional, en las primeras décadas desde su fundación (Weschler *et al.* 2012).

[15] Las características y especificidad de la modernidad en nuestra cultura ha sido exhaustivamente indagada, a partir de la detección de «nuevas contraseñas» destinadas a la expansión de lenguajes novedosos (Weschler 1998); el debate y sus transformaciones se releva también en la crítica, dando lugar a la postulación de las particulares condiciones en que emergió la vanguardia en el campo artístico del período: la búsqueda de fisuras en los espacios oficiales y la generación creativa de nuevos ámbitos de expresión, diferenciándose así de las vanguardias históricas (Constantin 1998).

[16] En cuanto a las propuestas figurativas vanguardistas, además de las de Raquel Forner o el grupo del Litoral (Siracusano 1999), gran cantidad de estudios se han detenido en la producción de Antonio Berni como artista que, a modo de «faro», da cuenta de la relación arte-política, uno

politización del debate por el arte moderno y el arte nacional (considerando el contexto internacional y la necesidad de definición al respecto)[17] como la cuestión del nacionalismo cultural y la identidad como punto de interés (Wechsler 1999), los programas estéticos del nacionalismo católico —o católico-nacionalistas— no han sido sistemáticamente trabajados, al menos en comparación con el debate que ha generado en la bibliografía académica en el campo de la Historia.

El interrogante acerca de la posibilidad de explicitación de una estética en torno al *Convivio* como también de sus estrategias, me permitió avanzar en la línea de indagación de la relación entre cultura (en cuanto proceso de significación que incluye entre otras las cuestiones de identidad y política) y lo que denomino «dimensión pasional» puesta en juego en su discusión. Un supuesto teórico que afirmo en este trabajo es el de la necesidad de programas estéticos como condición de posibilidad de la expansión de proyectos políticos (Gramsci [1975]); complementariamente, la comprensión de los mismos como sistemas modelizantes secundarios (por ello performativos), dialógicos, éticos y responsables fueron horizontes convocados en la instancia de inferir como probable (sino necesaria) la existencia de tal programa.

En otros términos, el abordaje de la producción plástica como *conciencia sígnica interactuante* o *texto dialógico inscripto en un programa estético, ético y responsable y como tal sistema modelizante secundario,*[18] configuran supuestos teóricos que permiten afirmar la existencia de uno o más programas estéticos en un período en el que *el nacionalismo comienza a devenir católico.* Luego, los interrogantes que me guiaron en el presente trabajo, fueron en el orden de la explicitación de tal programa estético-artístico del *Convivio*: si lo hubo ¿qué

de los tópicos de la historiografía del arte que aborda las décadas del 30 al 50. Resultan de interés las discusiones relacionadas con la relectura de los modelos iconográficos del cristianismo en sus obras del '30 (Lauría 2005, Amigo 2010a, 2010b) como también la circulación, cambios y estrategias de sus prácticas y propuestas estéticas en el espacio artístico de los años 40 (Gradowczyk 2010).

[17] Es posible advertir en la última década, estudios centrados en la prensa antifascista (Wechsler 2007, 2008; Gené 2008, Zeller 2009) y en mayor medida que los abocados a la prensa fascista. No obstante la simpatía de los grupos católicos hacia el fascismo, la prensa abordada —de tal orientación en Argentina— (Gené 2007), no fue un espacio en el que circularon mayoritariamente los artistas del *Convivio*.

[18] *Vide* Peirce 1866-7, *CP:* 7:591; Gramsci [1975]; Eco 1975, 1979a, 1979b; Lotman & Uspenski 1971, Lotman 1981; Bachtin (1997); Mancuso 2005, 2010.

características presentó? ¿Cuáles constituyeron los tópicos qué discutió? ¿Cómo y con qué estética emprendió tal discusión?

Objetivos

El objetivo general en este trabajo es presentar una primera reconstrucción de la configuración grupal de este espacio que se autodenominó *Convivio* — activo entre 1927 y *c.* 1947— integrado por artistas plásticos, poetas, arquitectos, filósofos e historiadores.

A tal efecto, presento en primer lugar una aproximación a su conformación en el ámbito de los *Cursos de Cultura Católica* como así también a las circunstancias de emergencia y características de *Número,* publicación mensual en la que colaboraron algunos participantes de tal agrupación.[19] Asimismo, explicito la perspectiva teórico-metodológica de análisis.

En segundo término, propongo un análisis de un corpus mínimo atento los límites del presente, de imágenes y escritos de *Número*, con el fin de indagar su rol como espacio de delineación inicial de un programa estético-artístico de raíz católica y nacionalista.

En tercer término, formulo unas primeras conclusiones en las que argumento acerca de la configuración inicial de tal programa y su despliegue en *Número*. Asimismo explicito su focalización en un cuerpo de pasiones principalmente políticas, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la cultura y procesos de reacción, bajo el hipersigno de la *modernización, recuperación del ser nacional e identidad asociada a las raíces católicas,* en el marco de una propuesta de *configuración cultural* (Grimson 2011).

La conformación de la agrupación *Convivio* y la emergencia de *Número*

El antecedente del *Convivio* fue la *Comisión de Artes y Letras* de los *Cursos de Cultura Católica*, impulsora de diversas actividades en el ámbito de las artes plásticas y literarias, y espacio en el que se dieron conferencias sobre temas filosóficos, históricos y de actualidad.[20] En la reseña de sus reuniones realizada

[19] Juan Antonio Ballester Peña, Juan Antonio Spotorno, Héctor Basaldúa, Víctor Delhez, Norah Borges Alberto Prebisch, Jacobo Fijman, César E. Pico, Osvaldo Dondo, entre otros.

[20] Entre sus actividades durante 1927: exposiciones de Luis J. Aquino y Antonio Bravo; conferencias, sobre arte moderno, de Adolfo de Ferrari; visitas de Besares Soaire, Agustín Madueño, Alberto Casal Castel y Jorge Luis Borges; asimismo, José Soler Darás —quien en 1927

en la *Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* —en adelante *CIB*— durante 1927, Francisco Ricci daba a conocer la decisión de denominar a las reuniones de esta Comisión, como «Nuestro Convivio».

> (…) Estas reuniones, que fueron inicialmente organizadas por la Comisión de Artes y Letras, han mostrado ya sus características propias, y puede afirmarse que su carácter permanente queda ya incorporado a la vida de los Cursos. Tantas son las simpatías que han encontrado, no sólo entre las personas allegadas a la institución, sino de muchas otras alejadas y que sin compartir abiertamente nuestro credo, encuentran en ese ambiente una satisfacción a sus inquietudes o un recreo espiritual poco común en otros semejantes.
>
> Como decimos la mayoría de las noches de reunión han sido muy concurridas y todas se han caracterizado por un ambiente de franca cordialidad, propicio a la formación de buenas y sólidas amistades entre los concurrentes, algunos de los cuales han decidido llamar a esas reuniones con un nombre que las designará en lo sucesivo: nuestro «Convivio» (*CIB* 1927, nº18:327).

La presentación como espacio de *apertura* (hacia «personas alejadas» de los *Cursos* y que no comparten «abiertamente» el credo católico) y el éxito de su convocatoria, son aspectos que se acentúan en la segunda *Circular* del año siguiente, en la que en la primera página y bajo la firma de Surgo,[21] se destacan las actividades realizadas por el *Convivio* al que se describe como «un desbordamiento de la vida misma de los Cursos» y realización efectiva de un proyecto que se denuncia anhelado:

> [*Convivio*] Nació de la idea, concebida el año pasado al crear la Comisión de Artes y Letras, de reunir a escritores y artistas en una amistosa y activa solidaridad, destinada a promover el *renacimiento espiritual intenso de nuestro pueblo* bajo el signo del catolicismo y de su doctrina más estricta.
>
> Con ese propósito esencial organizó frecuentes reuniones que atrajeron al seno de los Cursos de Cultura Católica a muchas jóvenes inteligencias que tuvieron, de esa suerte, oportunidad de acercarse a este foco de expansión

publicaba *El contador de estrellas* (Buenos Aires: Tor)— leerá sus poesías y también lo hará Rafael Jijena Sánchez; Alfonso Cifuentes disertó sobre el movimiento católico en Colombia y Luis Barrantes Molina brindó su conferencia *Los caminos de la verdad* (*Cfr. Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* 1927, nº18:327).

[21] Surgo fue la editorial responsable del semanario *Criterio*, sociedad constituida en 1926 que tomará a su cargo también la publicidad de la doctrina católica en todas sus formas: libros, folletos, etc. Sobre su conformación, *cfr.* Rucci Crespo (1998:19-20).

> espiritual de nuestra doctrina. En no pocas de ellas, como fruto magnífico, floreció el deseo de volver a la Fuente pura de la belleza.
>
> Los Cursos de Cultura Católica han podido realizar con el *Convivio* una de las finalidades tantas veces anheladas y propuestas en el transcurso de su vida: la de estimular las diversas vocaciones juveniles con la vivificante acción de la doctrina y el apoyo cordial de amistades verdaderas (*CIB* 1928 nº20:43. El destacado es propio).

Y en efecto, las actividades realizadas en 1928, son reseñadas con detalle en pos de dar indicadores concretos del éxito de la convocatoria. Así, en el ámbito de las artes plásticas se llevó a cabo una exposición pictórica colectiva en la que participaron Emilia Bertolé, Gaspar Besares Soraire, José L. Bonomi, Norah Borges, Salvador Cali, Carou, Adolfo de Ferrari, Antonio Gargiullo, Larrocha, Justo Lynch, José María Lorda, Lino Palacio, Adán L. Pedemonte, Juan del Prete, Juan Antonio Sopotorno, Francisco Ramoneda y Rosso. También en ese año se inauguró una exposición de obras de la Escuela de Arte Cristiano Beato Agélico (Milán, dirigida por monseñor Giusepe Polvara) ocasión en la que el R.P. Luis Polvara (delegado de la Escuela en Argentina) pronunció tres conferencias, una de ellas titulada «La decadencia del arte sacro».[22] Otra muestra fue la de obras de Pedro Figari (pertenecientes a la colección de Manuel Güiraldes y González Garaño) en la que Jorge Luis Borges pronunció una disertación, recordada sistemáticamente por los miembros del *Convivio* y de los Cursos de Cultura Católica.[23]

---

[22] La creación del Taller de Arte Cristiano San Cristóbal y su finalidad de renovación de la imaginería cristiana hacia 1932 —a cargo de Juan Antonio Ballester Peña y Juan Antonio (Spotorno)— pueden leerse como una respuesta a la detección del estado del arte sacro planteado en esa conferencia.

[23] Asimismo, en el ámbito de las literatura, la *Circular* hace referencia a las disertaciones de Alfredo J. Molinario («Disraeli a través del libro de Maurois»), Barrantes Molina (sobre los novelistas católicos contemporáneos, entre ellos Paul Bourget y Hugo Wast), María Teresa de León (quien se refirió a la poesía popular española y a las obras de Luis de Góngora, San Juan de la Cruz y García Lorca). También se alude a la disertación de Enrique P. Osés sobre teatro actual ocasión en la que además recitaron poesías Raquel Adler, María Teresa León y Rafael Jijena Sánchez. Raquel Adler también recitó sus poesías en otra de las sesiones (24 de julio) con presentación de Tomás de Lara y lectura de José Garrido; y Gerardo Diego (presentado por Francisco Luis Bernárdez) se refirió al aprendizaje a través del ejercicio poético. Otras actividades relevadas por la *Circular* son las conferencias de Tomás D. Casares y Atilio Dell'Oro Maini (presidente) sobre el papel del *Convivio*, L. de Urízar habló sobre las leyes religiosas en México, Primo Montanari disertó sobre idealismo cristiano, Francisco Durá homenajeó a José Manuel Estrada en el 34º aniversario de su fallecimiento y Tomás de Lara reseñó el libro de Justo Pérez de Orbel *San Eulogio de Córdoba*. Finalmente, también se reseñan

Cumplidos dos años de actividades, en 1929, Atilio Dell'Oro Maini[24] precisaba los objetivos y hacía una primera evaluación de este *cenáculo*. Destinado a convocar a jóvenes artistas principalmente, destacaba el espíritu de solidaridad y amistad (intelectual) como también el de rigor y seriedad con el que se procedía al estímulo de vocaciones y en beneficio (reiteraba la misma expresión de Ricci) del «renacimiento espiritual de nuestro pueblo». El programa era concebido en el marco de una definición y compromiso —que se estimaba *necesaria*— en el terreno religioso:

> (...) todo es así en esta casa, en la que se rehúyen con náuseas las cobardías de la neutralidad y los perfiles borrosos del hombre sin carácter ni doctrina, todas esas medias tintas, útiles para medrar sin compromisos, pero corrosivas de la personalidad.
>
> Nuestra definición en el terreno religioso tiene una doble importancia. Para los católicos en primer término. Esta experiencia del «Convivio» responde, en el ámbito intelectual, a un método de actividad social, a un conjunto de ideas amplias y comprensivas no siempre compartidas antes de ahora (...) (*CIB* 1929 nº22:32-33).

Y nuevamente se enfatizaba el espíritu de apertura y la importancia de la adquisición y profundización de un método de aprendizaje; aspecto que será subrayado recurrentemente en las autodescripciones del grupo:

> El «Convivio» no es una agrupación para exhibir talentos precoces ni una academia de nombres consagrados. No es una feria de elogios mutuos ni un tablado de mezquinas competencias. Es un método de aprendizaje humilde y sincero que consiste en estudiar en común, en fortalecerse y ayudarse mutuamente y en progresar cada cual en su vocación, bajo la luz del más grande de los ideales y al impulso de la amistad verdadera que es participación de las cosas humanas y divinas (Dell'Oro Maini 1929 nº22:35).

---

cenas-homenaje en el Hotel Jousten ofrecidas por Tomás de Lara al poeta Horacio A. Schiavo por el Tercer premio obtenido en el Concurso Municipal de Literatura con su libro *Aventura* y a Gerardo De Diego. En ambas también habló Atilio Dell'Oro Maini y en la segunda recitaron poesías De Diego, Rafael Jijena Sánchez, Osvaldo Dondo y Miguel A. Etcheverrygaray (*CIB* 1928 nº20:54-59). Cabe aclarar que ese año se publica *Achalay. Poemas del lugar calchaquí,* de Jijena Sánchez (Buenos Aires: Samet Editor), cuyo diseño gráfico y viñetas estuvieron a cargo de Juan Antonio (Spotorno), con ilustración en portada de José Bonomi (*Estampa de la Virgen del Valle*).

[24] Director del *Convivio*. Integraron la comisión del *Convivio* Emiliano Aguirre, Ignacio B. Anzoátegui y Juan Antonio (Sportorno), Osvaldo H. Dondo, Miguel Angel Etcheverrygaray, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuel W. Medrano, Enrique P. Osés, Horacio Schiavo (*CIB* 1929 nº22:31).

En el ámbito de las artes plásticas, las producciones de Juan Antonio (Spotorno) —desde el inicio del *Convivio*— y de Juan Antonio Ballester Peña —quien se incorpora en forma activa partir de 1933— son las de mayor circulación en el marco de las actividades realizadas y sus autores (conforme antes indiqué) los más identificados con esta agrupación en la bibliografía metatextual (aunque ocasionalmente, también aparecen mencionados Guillermo Buitrago, Francisco Fornieles y Víctor Delhez).

Es posible reconstruir las actividades del *Convivio* a partir de la descripción de las mismas que presenta la mencionada *Circular*[25] como también de las referencias que periódicamente aparecieron en *Criterio* u otras publicaciones confesionales dedicadas a la literatura y a las artes plásticas o bien de diarios de amplia circulación.[26] Fuera de la prensa declaradamente católica, también se encuentran numerosas referencias a sus actividades artísticas, específicamente las relacionadas con las plásticas. Así, en 1929 el *Convivio* organizó una exposición de pintura francesa con obras de Ceria, Maurice Denis, Kees van Dongen, Maurice Asselin, Andreu, Raoul Dufy, W. Gimmi, Moise Kisling, Roland Oudot, André Dunoyer de Segonzac y Henry Waroquier. Gino Moresco disertó acerca del «Significado del arte moderno y la posibilidad de crear un arte sacro». Se efectuó una muestra de obras pictóricas de Titto Cittadini y de fotografías de Víctor Delhez y se expusieron cuadros de Alcides Gubellini y esculturas en madera de Stephan Erzia.[27]

---

[25] La que comienza a publicarse en 1923, al año siguiente de la fundación de los Cursos de Cultura Católica.

[26] Por ejemplo *Los Principios* (Córdoba) o *El Pueblo* (para un análisis detallado, ver: Lida 2012).

[27] Las reuniones durante ese año fueron animadas por César E. Pico, quien se transformará en un activo integrante del *Convivio;* Juan Alfonso Carrizo disertó sobre «La importancia de la poesía popular argentina» y «Algunos aspectos de la poesía popular argentina». Osvaldo H. Dondo pronunció una conferencia acerca de «Nuestros poetas jóvenes». Se ofreció un homenaje de cordialidad a Rafael Jijena Sánchez por haber obtenido el primer premio municipal de literatura con su libro *Achalay* (con ilustraciones de Juan Antonio Spotorno) quien además leyó composiciones inéditas. Se realizó una audición de música con comentarios de Emiliano Aguirre sobre obras de Handel, Mozart, Bach, Ravel, Debussy y Stravinsky. El concertista español Regino Sáinz de la Maza ofreció una audición de guitarra con música de Luis Millán (siglo XVI), Bach, Sor, Mozart, Manuel de Falla, Torroba y Turina. Se llevó a cabo una audición de música antigua a cargo de María Pini de Chrestia (canto), de Emiliano Aguirre (piano) y Andrés L. Caro (violín) con obras del siglo XVII y XVIII (Dall´Abaco, Caccini, A. Scarlatti, D'Andrieu, De Fesch y Bach). Enrique P. Osés, leyó un comentario sobre «Arte cinematográfico» y se exhibió el film *Cazadores de almas* (Joseph von Sternberg). Ernesto Palacio pronunció una conferencia sobre

En el acto de apertura del *Convivio* del año 1930, Rafael Jijena Sánchez hacía referencia al «magnífico renacimiento [que estimaba generalizado en el mundo] de la fe católica en la literatura y el arte», destacando su singularidad en Argentina, pues «nuestra tradición no es la pura tradición que la diversidad de espíritus, de sangre y de cultura han hecho difícil en esta encrucijada del mundo» (*CIB* 1930 nº23:20). Es posible inferir de esta optimista autodescripción, al menos el interés en acentuar un programa de acción en el ámbito artístico e inclusive dar cuenta de un espacio que se pretendía activar.

Respecto al rol del *Convivio*, destacaba:

> (…) cómo no hemos de sentirnos contentos y hasta asombrados porque no hace más de un lustro los artistas e intelectuales católicos, que entonces apenas nos conocíamos o muchos nos desconocíamos mutuamente, experimentábamos la burla y el sarcasmo, y en cambio hoy, es clara la evidencia, no sólo de que los hombres de nuestra fé (sic) siguen conquistando y ocupando elevadas posiciones intelectuales , sino también que nuestras revistas, las que tienen su base en el catolicismo, conquistaron el respeto más firme y el prestigio que corresponde a lo más noble e inspirado. Y esto es significativo porque a nosotros, los intelectuales católicos, nos ha faltado la audacia de nuestros enemigos y despreciamos el camino snob, arribista y fácil de los que improvisan la armazón en que sostienen sus ideas sin fe.
>
> (…) ¡Cuántos de los que hoy son nuestros hermanos en Cristo fueron nuestros enemigos ayer! ¡Cuántos que se acercaron con espíritu de burla y de controversia nos alientan hoy y son nuestros condiscípulos y amigos! (*CIB* 1930, nº23:20-21).

Si bien han transcurrido sólo tres años desde la irrupción activa del grupo en las artes, en el texto se evidencia cierto triunfalismo frente a una empresa que se estima compleja y cuyo fin aquí declarado es *servir a Dios y a la Iglesia*. Las actividades reseñadas son menores en comparación con la de los años anteriores,[28] pero cabe recordar que 1930 es el año en que se produce una escisión en *Criterio*, con lo que el espíritu del *Convivio* es más detectable en la edición de *Número* [1930-1931], publicación a la que se trasladó la mayor parte

los escritores católicos Donoso Cortés, Joseph de Maistre, Leon Bloy y Ernest Hello (*CIB* 1929 22:31-32).

[28] En efecto, sólo se reseñan como actividades en ese año una audición de canto a cargo de Antonieta Silveyra de Lenhardson, acompañada al piano por Lía Silveyra de Jolly (obras de Gluck, Martini, Pergolesi, y Hahn) y lectura de composiciones poéticas de Juan Oscar Ponferrada de su libro aún inédito, *La noche y yo* (*CIB*, 1930, nº23:20).

de sus miembros y cuyas ilustraciones estuvieron a cargo de Juan Antonio (Spotorno), Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Norah Borges de Torre y Víctor Delhez. En alguna medida, hacia 1930 el *Convivio* efectivamente ya era un «desbordamiento de los Cursos» —y también de *Criterio*— presentándose en sociedad un poco más allá de la fortuna de estos últimos, si bien nunca se escindirá completamente y, complementariamente, los *Cursos*… insistirán en la paternidad del *Convivio*. En efecto, este discurso de apertura de Jijena Sánchez, puede también leerse como una reapropiación de la autoría intelectual del *Convivio* frente a la relativa independencia que sus miembros habían adquirido por entonces.

Como a continuación detallaré, los impulsores de *Número* pertenecieron o circularon en el *Convivio* y además tuvieron una fuerte injerencia en la primera época de *Criterio*, publicación de la que se separan. Es posible advertir la autopercepción del conflicto en los reportajes realizados a Tomás Lara (uno de los colaboradores salientes) y Enrique P. Osés (nuevo director de *Criterio* luego de las renuncias de Atilio Dell'Oro Maini y Tomás D. Casares) en una fuente de la época como *La literatura argentina*.[29] Ambos insisten en la inexistencia de enemistad entre el grupo saliente y el que queda a cargo e implícitamente relativizan el carácter de «cisma» con el que se leía por entonces la escisión y, en todo caso, prefieren dejar los detalles puertas adentro. La explicación es similar; Lara expresaba «(…) los propietarios de la publicación (…) quisieron intervenir en la orientación de la misma y transformar su carácter (…) convertirla en una revista de más fácil acceso a la mentalidad media»; Osés por su parte, remitía a las actas fundadoras manifestando «Criterio no es una revista de diletantismo o divagaciones; no es una feria de opiniones contradictorias; es un periódico claro y franco; es un órgano de definiciones: el instrumento de una disciplina». También claramente para ambos actores quedaban delimitadas las funciones de *autoría* (intelectual, a cargo del grupo saliente) y de *propietario responsable* a cargo del Directorio de Surgo, que en función de los dichos de Osés, no estaba dispuesto a hacerse responsable, para esa época, de los contenidos de *Criterio*. La réplica a lo que puede describirse como alineación de *Criterio* en la ortodoxia eclesiástica, fue primordialmente estética (y por ello ideológica) y se formaliza con la salida (en enero de 1930) de *Número*.[30]

[29] *Cfr*. en Jesús (2007) una lectura en igual sentido.

[30] Las características de la por entonces futura publicación son resañadas por Lara en *La Literatura Argentina*, II, 16, diciembre 1929:124 («Criterio y el "cisma". Con Tomás de Lara»).

Dirigida por Julio Fingerit,[31] y con Tomas de Lara e Ignacio Braulio Anzoátegui como secretarios, *Número* apareció el 1 de enero de 1930.[32] De periodicidad mensual, durante los dos años de su duración, la publicación, diagramada a tres columnas, presentaba su nombre en la parte superior ocupando la totalidad del ancho de la página, con el lema «SI, SI; NO, NO».[33] En la parte inferior y en la columna central de la portada, bajo el sumario, incluyó durante el primer año grabados de los doce signos del zodíaco a cargo de Juan Antonio (Spotorno), Héctor Basaldúa, Víctor Delhez, Juan Antonio Ballester Peña y Norah Borges;[34] durante el segundo sólo los de Juan Antonio figuraron en las portadas de los 9 números.[35] Aunque todos ellos colaboraron con grabados e ilustraciones para las notas interiores,[36] la mayor contribución fue la de Héctor Basaldúa[37] junto a Juan Antonio (Spotorno)[38] y Juan Antonio Ballester Peña[39] (únicos artistas que permanecieron en el segundo año).

---

[31] [Buenos Aires, 1901-1979]. Para una aproximación a sus ideas sobre el futuro de la democracia en este momento y su disputa con Ramón Doll, ver Halperin Donghi 2003:23 y ss.

[32] La administración estuvo a cargo de José C. Garrido. La dirección de la revista estuvo ubicada en Alsina 884-890 (si bien en el primer número, la dirección que figura es Alsina 1786) de la actual Ciudad de Buenos Aires y Talleres A. Baiocco estuvo a cargo de su impresión; su formato fue 452 x 265 mm. y la cantidad de páginas en el primer año varió entre 8 (nº 1, 3, 4, 6 y 10) y 12 (nº 2, 5, 7, 8, 9 y 11). Su precio fue de veinte centavos y la suscripción anual de dos pesos. Las publicidades se incluyeron en la última página, ocupando la parte inferior del ancho de las columnas. A partir del número seis, la última página incluye una guía de profesionales (médicos, ingenieros, abogados y dentistas) que ocupa la parte inferior de las tres columnas. El listado de nombres es significativo en la instancia de explicitar la red de sociabilidad e intereses comunes de quienes consideraban necesario apoyar la existencia de la publicación.

[33] No lo explicitan en la publicación, pero se puede inferir que la referencia es a *Mateo* 5:37: «Mas sea vuestro hablar: Sí, sí; No, no; porque lo que es más de esto, de mal procede», es decir, a la fidelidad para con la palabra enunciada, su claridad y no condicionalidad.

[34] *Acuario; Piscis, Aries, Tauro y Libra, Sagitario y Capricornio* (grabados de Juan Antonio); Géminis (Héctor Basaldúa); *Cáncer* (Víctor Delhez); *Leo y Escorpio* (Juan Antonio Ballester Peña) y *Virgo* (Norah Borges)

[35] Los nº 18-19, 21-22 y 23-24 fueron dobles. Los grabados de Juan Antonio fueron: *Agua, Norte, Otoño, Aire, Oeste, Invierno, Sur, La cena, Primavera y Este*.

[36] También se reprodujo un dibujo inédito de Jean Cocteau y un grabado de Paul Monnier en el primer año y grabados de Eric Daglish, Villard de Honnecourt y de Ruth Schaumann en el segundo año.

[37] Con 15 grabados durante los dos años de la publicación, más las 9 ilustraciones de la única sección a cargo de Ignacio B. Anzoátegui («Vida de Muertos» / «Desaparecidos»).

[38] Con 23 grabados durante los dos años de la publicación.

[39] Con 17 grabados durante los dos años de la publicación.

Asimismo, incluyó textos de (por orden alfabético) Emiliano Aguirre, Nimio de Anquin, Dimas Antuña, J.H. Attwell de Veiga, Jean Aurenche, Francisco Luis Bernárdez, Rómulo Carbia, Tomás Casares, Francesco de Cossio, Osvaldo Horacio Dondo, Francisco Durá, Víctor Delhez, Miguel Ángel Etcheverrygaray, Fray Mamerto Esquiú, Jacobo Fijman, Manuel Gálvez, Rafael Jijena Sánchez, Louis Lallement, Tomás de Lara, Emilio Mac Donagh, Jacques Maritain, Rodolfo Martínez Espinosa, Luis G. Martínez Villada, Carlos Mendioroz, Mario Mendioroz, Ernesto Palacio, Giovani Papini, Mario Pinto, César E. Pico, Juan Oscar Ponferrada, Alberto Prebisch, Manuel Río, Manuel Rodeiro, Carlos A. Sáenz, René Schwob, Antonio Vallejos y Ricardo Viñes (además de los del primer Director, Julio Fingerit, y los secretarios Tomas de Lara e Ignacio Braulio Anzoátegui). La publicación no presentaba secciones, excepto «Vida de muertos» a cargo de Ignacio B. Anzoátegui y con ilustraciones de Héctor Basaldúa durante el primer año (números 6 a 12 de 1930) sección que en el segundo año fue titulada «Desaparecidos».[40] En los dos índices generales, los textos aparecieron organizados por autor (según orden alfabético) y jerarquizada en primer lugar y bajo la autoría de *Número*, las editoriales. Éstas últimas se caracterizaron por su brevedad —entre 150 y 250 palabras, excepto la última (nº23-24)—, fueron destacadas visualmente con letra cursiva y ubicadas en la tercera página de cada número.[41]

Lara, de todos modos, dejó la secretaría a partir del número 4 (abril de 1930) y quedó a cargo de la Editorial del mismo nombre, cuya constitución se

[40] Durante 1930: textos sobre José Mármol, Esteban Echeverría, Carlos Guido Spano, Jorge Isaacs, Olegario V. Andrade, Evaristo Carriego y Almafuerte; en el segundo año (1931), textos de Rubén Darío, Amado Nervo, José Enrique Rodó y Domingo F. Sarmiento, todos incluidos en *Vida de muertos* (Buenos Aires: Tor, 1934), libro de Ignacio B. Anzoátegui reeditado varias veces: en 1940 por Ediciones Buenos Aires; en 1954 por Theoría, y una cuarta edición en 1978 a cargo de la misma editorial y ampliado con textos sobre Bernardino Rivadavia, Francisco de Paula Bucarrelli y José Ingenieros; ha sido incluido en la colección *Los raros* de la Biblioteca Nacional, editado en 1975 (Buenos Aires: Colihue-Biblioteca Nacional), con un estudio preliminar de Christian Ferrer.

[41] Sus títulos son: «La actitud filial» (nº1:3); «Dos palabras» (nº2:11); «Dinero» (nº3:23); «Aventura» (nº4:31); «Trabajo» (nº5:39); «El triunfo invisible» (nº6:51); «Historia» (nº7:59); «El obispo» (nº8:71) —número en que se produce la salida de Fingerit—; «Obediencia» (nº9:83); «Esquema» (nº10:95); «Tiempo» (nº11:103); «El año» (nº12:115); «Conocimiento» (nº13:3); «Ceniza» (nº14:11); «Silencio» (nº15:19); «Resurrección» (nº16:27); «Espíritu» (nº17:39); «Jerarquía» (nº18-19:45); «Viride» (nº18-19:47); «Desesperación» (nº20:59); «El hermano político» (nº21-22:67); «La casa del hombre» (nº21-22:70); «Itinerario» (nº23-24:79); «La casa de Dios» (nº23-24:81).

anunciaba en ese número. Su función pasará a ser desempeñada por Mario Mendioroz. Un cambio significativo se opera a partir del nº 8 (agosto 1930), en el que la Dirección queda vacante; en los datos catalográficos de la revista (usualmente en la última página) se informa la separación de Julio Fingerit no sólo de la redacción, sino también del cuerpo de redactores «por dificultades internas en la dirección que desempeñaba» (nº8:79).[42]

La inquietud de los principales colaboradores de *Número* estaba justificada, pues a siete meses de la salida de la publicación, una nueva escisión se producía en el seno de una agrupación que se autopercibía como grupo consolidado. La correspondencia entre Juan Antonio Spotorno (quien se encontraba en Córdoba —Alta Gracia— cuando se produce el conflicto) y Osvaldo H. Dondo, quien asumirá la secretaría junto a Ignacio B. Anzoátegui y Mario Mendioroz a partir de 1931, da cuenta de ello:

> (…) Hace una semana que espero con ansiedad que alguien me informe claramente sobre lo ocurrido en Nº [*Número*]. Me di cuenta de que algo grave pasaba por vagas alusiones del hermano de Mendioroz en unas letras que me envió. Puedes figurarte el enorme deseo que tengo de saber una cosa tan importante para la vida de una revista que quiero tanto. Desgraciadamente la carta no me aclara casi nada ¿Qué hubo? Cuéntame con franqueza lo sucedido, creo que entre nosotros puede hablarse así. Explícame esta parte de tu carta: *«Nosotros nos mantenemos unidos porque "Número" es una obra espiritual y no una bandera de personas»* cuyas últimas palabras tanto me entristecen. El retiro de Garrido y Lara no es tan importante, pero quisiera saber si Fingerit además de retirarse de la dirección no colaborará más. En fin, me mareo entre tantas suposiciones que se me ocurren. Por favor, escribime enseguida, roba un poquito de tiempo a tus ocupaciones. Aunque sea decime en pocas palabras lo esencial y si Nº [*Número*] seguirá apareciendo con igual entusiasmo que es lo que debe preocuparnos. Confío en esto que me dices «Nº [*Número*] con gran prestigio y con mucha firmeza, sigue su vida» (correspondencia de Juan Antonio Spotorno a Horacio Dondo, Alta Gracia, 2 de agosto de 1930; el destacado es subrayado en el original).

Tres días después, Spotorno le enviaba otra misiva a Dondo sobre el mismo tema, en la cual comentaba que había recibido una larga carta de Mendiaroz informándole «de los diabólicos e increíbles sucesos de Nº [*Número*]». La breve carta concluye con una apelación a la unidad: «Unámonos más que nunca y

[42] Manuel Gálvez se refiere a tal separación como consecuencia del desacuerdo del grupo con el nombramiento inconsulto de un jesuita como asesor religioso (1962:19)

colaboremos para que la revista salga bien».[43]

Atento los límites del presente y los objetivos consignados, presento a continuación la selección de un corpus mínimo que entiendo ejemplifica la intención (y la *intensión*) de delinear un programa estético-artístico emprendido por esta agrupación.

Selección del corpus y metodología de análisis

El *corpus* de textos escritos comprende una selección de editoriales y artículos que explícitamente se proponen formular problemáticas artístico-estéticas o aproximaciones a la propuesta de una concepción de cultura. El corpus se conforma con las editoriales «La actitud filial» (1930 nº1:3), «Dinero»(1930 nº3:23), «Aventura» (1930 nº4:31), «Trabajo» (1930 nº5:39), «Esquema» (1930, nº10:95), «Tiempo» (1930 nº11:103) «Desesperación» (1930 nº20:59), «El hermano político» (1931 nº21-22:67) y los artículos «Antipoesía» (Pico 1930: nº1:3-4) «De Vanguardia» (Manuel Gálvez 1930 nº2:9); «Romanticismo» (Carlos A. Sáenz 1930 nº2:17-18) «Romanticismo» (Palacio 1930 nº5:37). «De la mala vida sentimental» (Anzoátegui 1930 nº3:22). «Reflexiones sobre el arte humano» (César E. Pico nº3:23); «Héctor Basaldúa» (1930 nº2:13) y «Pintura. Pedro Figari, Héctor Basaldúa» (1930 nº8:69) de Alberto Prebisch.

En cuanto a las imágenes, fundamento la selección en la detección de un *topic* reiterado, tal el del personaje del ángel, que estimo pertinente atento la pertenencia ideológica de la publicación. Del total de imágenes con esta temática,[44] analizo aquí: *Ángel en casa de un mercader* (1930 nº8:76), *El ángel, el poeta y el soldado* (1930, nº11:104) y *Ángel en casa del soldadote* (1931 nº14:14), de Juan Antonio Ballester Peña.

Mi propuesta de análisis del *corpus* antes consignado se inscribe en el horizonte teórico-metodológico de una semiótica general de la cultura, que postula como conceptos relevantes una común noción de *texto*[45] y de *cooperación interpretativa entre autor y lector modelo* para su abordaje (Eco 1979a, 1979b).

[43] La correspondencia me fue facilitada por Osvaldo Dondo (h) y forma parte de su archivo.

[44] *El Ángel el poeta y la paloma* (1930 nº7:64); *Canto del bautismo* (1931 nº13:5), *La tragedia del hombre vacío* (1931 nº15:21); *Ilustración* (1931 nº20:60); *Ángeles* (1931 nº21-22:71) *Apunte* (1931 nº23-24:85); de Juan Antonio Ballester Peña. También hay una reproducción de *Los siete ángeles* (Francisco de Volterra 1931 nº21-22:69).

[45] *I.e.* entendido como: *máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo* (Eco 1984:8).

Para los *textos* visuales, atento a su particularidad, parto del modelo de análisis de los modos de producción sígnica propuesto por Eco (1975) a la luz de sus posteriores reflexiones en el orden de los procesos perceptivos (1997). En particular, utilizaré las nociones de tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN) y contenido molar (CM),[46] por considerarlas de interés en el abordaje de imágenes. De hecho es posible actualizar en ellas la generación de *tipos cognitivos* (privados) que, en función de acuerdos comunicativos, confluyen en *contenidos nucleares* (públicos). Por otra parte tanto los TTCC como los CCNN y lo CCMM no necesariamente toman en consideración rasgos estrictamente morfológicos, sino también aspectos pasionales (tímicos) como también *frames* (cuadros o secuencias de acciones).[47] El trabajo artístico podría caracterizarse justamente por esa pretensión de corrección continua de los TTCC y con ello la ampliación (por su discusión) de la semiosis. En términos más estrictamente peirceanos se trataría del desafío a los hábitos-creencias (que intervienen en la totalidad del proceso). Un diagrama del proceso, descripto en estos términos, debería presentar una zona común de negociación entre TTCC y CCNN, que oscile entre el anclaje de la ocurrencia particular a lo general y de éste a lo particular, proceso *continuo* —sometido a una ley: la de *continuidad*— y atravesado por los hábitos-creencias. Estimo que es este el espacio central en el que cabe incluir las reflexiones previas de Eco respecto a los modos de producción sígnica. El *proceso perceptivo* que posibilita alcanzar un juicio perceptivo (generalizar una ocurrencia a partir del acuerdo/negociación entre TC y CN) continúa con la reconducción de lo general a *ese* particular ya en un proceso de tipo *interpretativo*. En este último, una actualización y cooperación,

[46] El *tipo cognitivo* es una suerte de regla o procedimiento para construir la imagen de algo, permite «unificar la multiplicidad de la intuición» *(*Eco 1997(1999)*:*154) postulable sobre la base de los fenómenos de reconocimiento, identificación y referencia feliz y puede nacer ya de una experiencia perceptiva previa o bien ser transmitido culturalmente como contenido nuclear. Si el tipo cognitivo es de naturaleza privada y del ámbito de la semiosis perceptiva, el *contenido nuclear* es público y a partir de un acuerdo comunicativo. Las interpretaciones públicas de los *tipos cognitivos* conforman los *contenidos nucleares*: el modo en que intersubjetivamente acordamos qué rasgos componen un TC. De hecho la existencia de un *contenido nuclear* (público) es la contraprueba de que en algún lugar existe un *tipo cognitivo* (privado que en virtud de un acuerdo comunicativo, se torna público). La totalidad de los contenidos nucleares conforman los contenidos molares (enciclopedia).

[47] Los TTCC (privados) se tornan públicos al ser interpretados como CCNN y los CCNN (públicos) pueden dar instrucciones para la formación de los TTCC: «(…) aunque los TTCC sean privados están sometidos continuamente al control público, y la Comunidad nos educa paso a paso a adecuar los nuestros a los ajenos» (Eco 1997 (1999):256).

implica la realización de selecciones contextuales (y cotextuales) y circunstanciales. Las primeras, registran las conexiones (posibilidad de relación/ aparición) con otros TC/CN y CM pertenecientes al mismo sistema semiótico, actualizado en un cotexto, *i.e*. en relación con otros textos. Las selecciones circunstanciales atañen a las de enunciación y se relacionan con la identificación del género en que el texto está inscripto. El modelo de análisis incluye la consideración complementaria de las circunstancias de enunciación *i.e*. informaciones sobre la época, el contexto social del texto, etc. (Eco 1975, 1979, 1999).

Catolicismo, arte y nacionalismo en *Número*

Conforme antes consigné, la mayoría de las editoriales de *Número* presentan una estructura breve a modo de *sentencia* (texto semánticamente autosuficiente, que manifiesta un parecer sobre un problema de interés, y que como tal, espera la glosa interpretativa de un lector).[48]

Es posible detectar en las primeras editoriales el tenor de la disidencia que había provocado el abandono de *Criterio* y rastrear en ellas respuestas implícitas al grupo de esa publicación. Así, «La actitud filial» (1930 nº1:3), primera editorial de *Número*, bien podría considerarse toda una declaración programática en la tradición, inaugurada (tres años antes) por las prácticas del *Convivio*. En este sentido, el arco semántico del término, comprensivo tanto de la noción de convivencia y restauración/alimentación del espíritu[49] está presente en las

[48] El género de la literatura sentencial tiene entre sus exponentes más destacados a San Isidoro de Sevilla. De su *Sentencias* Leopoldo Marechal seleccionará el texto (Libro I,4) que glosará en su *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). Si bien una primera versión fue publicada en dos partes en *La Nación* (1933) y hacia 1936 proyectaba una estructura de diálogo filosófico —así se anuncia en la preportada de *Laberinto de amor* (1936)—, finalmente será publicado con la forma medieval.

[49] El término remite a la obra de Dante Alighieri, escrita en el exilio (1304-1307) cuyo programa original comprendía 15 tratados (de los que sólo cuatro fueron concluidos) escritos en *volgare*. *Convivio* deriva del latin *convivium* (usado en italiano puro o en latín declinado *in convivio*) y puede ser traducido como «banquete» en el sentido platónico de simposio. La prosa del *Convivio* es argumentativa clásica, toca todos los *grandi temi filosofici del tempo (cosmologia, metafisica, politica, etc.)*, *intrisi di aristotelismo, allo scopo di formare un'opera enciclopedica che contenga in teoria tutto lo scibile umano*. Según Sapegno se la puede pensar como una reescritura de la *Vita Nova*, pues retoma su estructura, no obstante el *Convivio* difiere en el procedimiento: el *prosimetro*, la poesía es comentada, se presenta en el marco de un relato y, según Croce, es más racional, más tomista, más lógica: el amor ya no es por la mujer ideal (fallecida) sino por la sabiduría y demuestra *una natura temperata e virile* (una teoría «moderada»).

proposiciones sobre la palabra «amén» tratadas en el breve texto.[50] Así, se afirma que la verdad, —homologada a la belleza y concebida como un don (antes que una conquista)— es *dada* por la Iglesia («verdadera Madre») como *alimento* y recibida con un «amén».[51]

> El amén no es pues la palabra de autoridad, que corresponde al Magisterio sino la abundancia de frutos en la iglesia ensañada. Floración innumerable, porque sobre las dos sílabas únicas del amén, se pueden entonar todos los júbilos. Y es precisamente ese carácter jubilar el que define la obra de los verdaderos hijos. Alegría de la libertad filial en la casa del padre, que el hermano mayor, hosco y virtuoso, no entiende (*Número* 1930:3).

La relación de la frase final con el alejamiento de *Criterio* («hermano mayor hosco y virtuoso»), apunta a destacar la pertenencia del grupo a la *iglesia enseñada* (no la enseñante), su inscripción en el catolicismo y a explicar la incomprensión de ese «hermano mayor», que «no entiende» el júbilo (alegría) de los hijos (de una misma familia) en la libertad de aceptar la *verdad* y la *belleza*.

La precisión del rol que por entonces *Número* entiende detentar puede leerse en «El hermano político» editorial del nº 21-22. En ella se alude a Hobab,[52] pariente político de Moisés y a quien éste le solicita lo guíe en el desierto; en el texto se homologa la conducción del pueblo de Israel por Moisés, con la conducción de la Iglesia de Cristo por el Pontífice y se califica a Hobab como especialista en lugares áridos, que prefería «la patria de origen, la tierra donde había nacido» por lo que «era en cierto modo un nacionalista».[53] Hay una dimensión

[50] Vladimir Soloviеf [1853-1900] (a quien se dedica un extenso análisis texto publicado en dos partes, 1931, nº13 y 14) resuena aquí como cotexto.

[51] La etimología del término de origen semita ha sido traducida como *es verdad* o *así sea*, implica una afirmación y una confirmación.

[52] Hijo de Reuel y cuñado de Moisés quien le pidió a Hobab que les sirviera de guía en el desierto rumbo a Canaán. Después de alguna vacilación éste consintió (*Nm*. 10:29-32).

[53] En cuanto a esos espacios áridos: «*(…) La pedagogía, la sociología, la economía política y demás lugares áridos tienen especialistas en la Iglesia de Cristo: son los hermanos políticos (…) El conocimiento del desierto es peligroso, pues conduce a su amor, amor de la sequedad, amor de la tierra que no riega el espíritu. Pero el desierto puede ser atravesado, superado para llegar a la patria, por la vía invisible que señala la nube oscura de día, luminosa de noche, por un conocimiento que es oscuro con respecto a la luz y es luz con respecto a la sombra. Moisés quiere salvar a Hobab, quiere llevarle por el desierto que Hobab conoce pero que no puede atravesar. —No nos dejes —le replica— porque tú sabes en qué lugares debemos asentar el campo en el desierto, y serás nuestra guía. El sabio —dice San Gregorio— pedía ayuda al orgulloso para*

de trayectoria (movimiento) espacial acentuada en el texto: espacio de partida, de destino y características del trayecto (camino) que el cotexto bíblico autoriza a identificar como patria terrenal (de origen), patria celestial (tierra prometida) y desierto (territorio peligroso que requiere de un guía). La referencia a la insistencia de Moisés a Hobab da cuenta de una *interdependencia* necesaria (entre sabio y guía) y de la misericordia, como virtud, que posibilita tal insistencia y la aceptación del pedido. La calificación de las ciencias sociales como lugares áridos, cuyo conocimiento es peligroso por la atracción del amor (no *agapásico*, no espiritual), afirma tal dimensión de trayectoria: de aceptar la presencia del cotexto tomista, remite a la discusión sobre la superioridad de la doctrina sagrada sobre las otras ciencias en la *Suma Teológica*.[54]

Otras editoriales abordan aspectos relacionados con el lugar del arte y el conocimiento: en «Dinero» (1930 nº3:23), la oposición espíritu/materia —un tópico del discurso católico que aquí se presenta matizado—,[55] la obra intelectual y la «*ascética del pensamiento*» («Aventura» 1930 nº4:31) pertenecen al primer término: la primera no tiene fundamento o fin económico y tiene por requisito la pobreza;[56] en cuanto al pensamiento, es calificado como *aventura* en la que son convocados los sentidos: es «*tarea áspera*» (afectación) en la que «*se arriesga la claridad del día donde nadie ve nada, por la noche, donde se puede oír*».[57]

La postura ante el trabajo admite una dimensión espiritual y una material (que

---

dársela: rogábale que le condujese para conducirlo. Y de ese modo el siervo inútil, hinchado de ciencia, engañado no, vencido por el ardid de la misericordia, entró en la vía dolorosa que prepara la paz (nº21-22:67).

[54] *Cfr. Suma Teológica* I C.1 a.5. En la respuesta a la 2º objeción del artículo, se afirma que las ciencias sagradas utilizan las otras ciencias «no por defecto o incapacidad, sino por la fragilidad de nuestro entendimiento, pues a partir de lo que se conoce por la razón natural (de la que proceden las otras ciencias) es *conducido como llevado de la mano* hasta lo que supera la razón humana y que se trata de la ciencia sagrada» (el destacado es propio). La mención de San Gregorio (citado en el artículo referido) autoriza la selección cotextual.

[55] «*Estamos sometidos a la materia. Pero la materia está sometida a la Providencia y no a la prudencia*» (1930 nº3:23), *i.e*. estamos destinados a padecerla.

[56] «(…) El que paga al artista entra en relación —de justicia o de caridad— con el artista, pero no con su obra Dinero» (1930 nº3:23).

[57] «*(…) toda precisión en el orden del pensamiento supone violencia, ruptura de algún vínculo, porque las cosas se organizan, poco a poco, contra la inteligencia. Cada progreso intelectual es una aventura hacia el misterio (…) La ascética del pensamiento rechaza todo lo fácil, desde la oratoria y la academia hasta la antiacademia y el refinamiento snob. Y después de la ascética comienza la verdadera vida (…)*» (1930 nº4:31).

se condena):

> *(…) El trabajo se ha hecho ídolo: es el Trabajo. Tiene su culto, tiene sus sacrificios. Es rebelión en el obrero, insomnio en el millonario. No pertenece a la vida espiritual sino a la vida (?) económica. Se opone al capital (otro ídolo), y luchan entre sí como dos demonios del Olimpo, es decir, haciendo pelear a los hombres.*
>
> *El símbolo del trabajo penitencial es el pan. El símbolo del trabajo idolátrico es el dinero. El pan da la materia de un sacramento, y el dinero se arma de la dominación diabólica* («Trabajo» 1930 nº5:39).

En «Esquema» se expone: «*La inteligencia del hombre participa de dos climas: el uno propio y casi inhumano, con las virtudes especulativas y el arte; el otro humano y moral con la virtud de prudencia. La división es neta mas no fácil* (1930 nº10:95). Una dimensión de *mediación pasional* podría actualizarse como rol del arte, delineado en estos textos, no es menor que la mención del término *cultura* aparezca bajo el título «Desesperación».[58]

La organización de la exposición en forma de *grafos* se advierte en más de una editorial: relaciones de *oposición* (espíritu/materia, soberanía/territorio, búsqueda de luz/duda metódica, trabajo/capital); *circulares* (con polos habitados ya por la memoria, el pasado intemporal, la misericordia; ya por la esperanza, el futuro intemporal y la verdad; y en el que se resuelve un presente anunciado y se conmemora una presencia) (*cfr*. «Tiempo» 1930 nº11:103); de *subordinación* (aventura/pensar, violencia, ruptura, misterio, riesgo).

En cuanto a los artículos, si bien planteado en el ámbito literario, «De vanguardia» (Gálvez 1930:9) presenta una *defensa selectiva* del vanguardismo; al englobar en este último término las escuelas surgidas en los últimos veinte años, el autor textual sugiere la existencia (ya en esa época) de cierta *tradición*. La estrategia para acentuar tal defensa, es la enumeración de efectos que entiende positivos: *a)* «El retorno a la fantasía», *b)* «El predominio del tema

[58] *Lo que bajo el nombre de cultura haya de válido en el orden humano no es más que la propagación de la Cruz, la propagación de la esperanza. Hubo tiempos en que se podía confiar en los «príncipes» porque llevaban la Cruz, en que se podía vivir en las ciudades porque estaban hechas según la Cruz, en que se podía ser artista sin ser inhumano, porque las artes repetían la Cruz…: tiempos de esperanza. Había enemigos de la Cruz frente a sus amigos, y se combatía como San Jorge. La Cruz ya no divide. En el rebaño de nuestras ciudades no es fácil distinguir el toro pingüe y la plebe santa:* incrassatus est dilectus. *Desesperación auténtica, por cuya catacumba, con paciencia y el consuelo de las escrituras, vamos hacia la esperanza»* (1930 nº20:59).

artístico», *c)* «La pureza y la austeridad de las formas», *d)* «El ennoblecimiento de la palabra» y el *e)* «Destierro del sentimentalismo». En estos tópicos seleccionados para evaluar el aporte de la vanguardia, es posible explicitar aquello con lo que el autor textual se propone dialogar o las problemáticas sobre las que se dispone a discutir: *a)* con el naturalismo, como estética dificultadora de la emergencia de la fantasía (cuyo «retorno» se propone); en tal caso, implícitamente se acepta la existencia de estéticas previas promotoras de tal fantasía, pero el texto no da aquí señales de cuáles podrían ser; *b)* la naturalización del arte frente a su consideración lingüística; en este punto el texto asume implícitamente la identidad entre lingüística y estética, en otros términos la discusión artística se libra en el terreno del lenguaje del arte. Aspecto que se relaciona marginalmente con *c)* la pureza y la austeridad de la forma en cuanto alude a la importancia del *trabajo* en esta última (si bien términos como «pureza» o «austeridad» connotan cierto idealismo). En cuanto a *d)* el ennoblecimiento de la palabra como característica del vanguardismo, discute con la concepción sensualista del arte (esto es, como mera afectación de los sentidos), postulando una conceptualización (intelectualización), que en el texto no es ajeno a lo espiritual (la homologación: intelectualidad-espiritualidad atraviesa el texto). Finalmente, *e)* en el destierro del sentimentalismo, relacionado con lo anterior, la disputa es con los *excesos* del romanticismo.

También «Antipoesía» (Pico 1930: nº1:3-4) texto en el que la publicación de Mariano Guerra Brito (*El tañer de las campanas*, Buenos Aires: Librería del Colegio, 1929), configura la oportunidad para arremeter contra el «sentimentalismo» sin que eso implique un alegato a favor de la «nueva sensibilidad» (…) «[Guerra] no es un poeta, es sólo un sentimental» (…) «Podríamos citar otros ejemplos de esta confusión entre sentimentalismo y poesía, que otorga un inconfundible sello romántico a la personalidad del P. Guerra». En igual sentido, en «Romanticismo» (Carlos A. Sáenz 1930 nº2:17-18) sobre la publicación de *Poemas* de Miguel Angel Oxiacán (México, 1929) se afirma que:

> La poesía vive (…) de tipos y de símbolos. El romántico, de abstracciones y alegorías (…) El romántico habita un mundo de fantasmas y tiene la subconciencia de ello. Hay algo de voluntario en esa desesperación por convencerse. Grita a falta de seguridad. Trata de crear un ambiente, un paisaje que soporte la mascarada. El silencio le sería mortal (Sáenz 1930 nº2:17-18).

Su carácter anacrónico es afirmado: «Cuando pasó el romanticismo (…) quedó en el mundo un gran silencio: ¡qué alivio!» (*Ibid.*:18).

Son los excesos del romanticismo lo que se condena. En la misma línea, en el artículo «Romanticismo» de Ernesto Palacio, si bien se señalan sus errores en clave católica, se rescata (en la misma clave) por sus frutos:

> (…) 4. El romanticismo pecó, es cierto. Pero engendró. Tenía con qué hacerlo, tenía un alma. 5. Deber urgente de las nuevas generaciones: volver a *sentir* la poesía (…) [Los poetas románticos] no supieron trazar una línea exacta de demarcación entre sus pasiones individuales y los dominios del Arte impasible. Se equivocaron a menudo en el objeto de su amor. Pero ese amor era real y nos lo dieron a manos llenas. Habían nacido bajo el signo de la prodigalidad. Ignoraban las reglas de la economía poética que hoy practican sus sucesores (Palacio 1930 nº5:37).

En cuanto respuesta al naturalismo, al sensualismo, al romanticismo en el arte, el vanguardismo es presentado como ineludible «Todo escritor ambicioso de perfeccionamiento ha de conocer estas conquistas y utilizarlas, dentro de lo que su personalidad le permita» (Galvez 1930:9); este límite es reiterado en cierta diferenciación, que se postula en el texto, con la llamada «nueva sensibilidad»; si esta última es presentada como espacio de recepción de «las escuelas surgidas en los últimos veinte años, desde el futurismo hasta el superrealismo», aquí se aboga (tal como se adelantó) por un *vanguardismo selectivo*, «no escolástico» consistente en «recibir las influencias de las orientaciones esenciales, pero sin adherirse totalmente a una escuela» (*Ibíd.*).

Tal *vanguardismo selectivo* es propuesto como resolución de la dualidad «frío ejercicio intelectual/acatamiento exacto de las cosas exteriores» y ejemplificado en el artículo «Héctor Basaldúa» (Prebisch 1930:13). El debate discurre por la cuestión acerca del lugar del «tema» y de la «pura forma» en el arte: leído por los «amantes del equívoco "arte puro"» (vanguardias) como «pintor literario», el texto destaca la importancia del *tema* en la obra de Basaldúa —«característica abusivamente menospreciada por los teorizadores de un cubismo equívoco» (*ibíd.*)— pero también las condiciones bajo las cuales el mismo ingresa en el arte:

> Como todo artista verdadero, Basaldúa se apoya fuertemente en la realidad. Pero en su caso ella está como mitigada y depurada de accesorios. Y la imaginación juega libremente sobre elementos seleccionados por un largo

> proceso evocativo (…) En él la anécdota sufre un proceso de espiritualización que lo convierte en un objeto plástico de duradero alcance universal (Prebisch 1930:13).

En pos de acentuar tal particular tratamiento del «tema» y proceder a una delimitación de la estética de Basaldúa, en otro de los artículos —«Pintura» (Prebisch 1930:69)— su obra es diferenciada de la de Pedro Figari. El texto objeta pormenorizadamente cierto acercamiento «preconcebido» y «aparente» entre ambas propuestas, por parte de la crítica y también del espectador «desprevenido». La ausencia de mención de obras a modo de ejemplo presupone un lector conocedor de las mismas, *habitué* de exposiciones y al que no es necesario ilustrar al respecto. La enumeración de los aspectos salientes en la obra de Figari, resulta ilustrativa de lo que el texto, por oposición, considera relevante en el arte contemporáneo; en ese sentido la importancia de la «anécdota», el «lujoso cromatismo», el sentimentalismo, la narratividad, la fragmentación, el abigarramiento configuran cualidades objetables. A cada una de ella, se oponen las estrategias que se observan desplegadas en la obra de Basaldúa,[59] en la que la «anécdota (…) sufre una mutación profunda, se convierte en pura materia de arte, se desliga por decirlo así de la subjetividad excluyente del artista para convertirse en forma plástica de alcance universal» (Prebisch 1930:69). Esto último es concebido como «dimensión espiritual» y por ello, poética, en cuanto recreación (y no mero «recreo») de la anécdota, presente también en el uso del color «dosado [sic] rigurosamente por el espíritu» y de una «fineza mesurada y exacta». La ausencia de «sentimentalismo» configura la cualidad diferencial, que el texto destaca; ya atribuido al autor empírico Figari —«Y es que Figari es ante todo un sentimental»— o bien a su estética —«(…) apego demasiado exigente hacia el aspecto externo y sentimental de la realidad»—, el destacar su ausencia en le obra de Basaldúa, lo configura como un tópico recurrente a criticar en los diversos artículos de la publicación. Hay allí un acuerdo en su condena que atraviesa más de un trabajo.

Estas cuestiones son retomadas en clave filos ófico-teológica en «Reflexiones sobre el arte humano» (Pico 1930:23), particularmente el ítem acerca de la «pureza y la austeridad de la forma», una de las conquistas del vanguardismo señaladas por Gálvez, la que junto a las otras detectadas, habían sido calificadas como «aspiraciones, ideales de belleza superiores a los del siglo pasado»

[59] La fuente presenta el análisis acentuando del autor empírico.

(Gálvez 1930:9). Justamente la definición de «arte», de «belleza» en el arte, la necesidad de renovación y la precisión sobre «la actitud purista» son aspectos discutidos, que implícitamente vienen a completar y a dialogar con los textos antes mencionados. Resultan de interés algunas definiciones:

> El arte es la realización de una idea, causa ejemplar de la obra (…) Si se trata de la realización de una idea bella, el artífice será un artista (…) En este sentido circunscripto el arte es creación de belleza. La idea bella está destinada a manifestarse en la obra: la forma estética deberá irradiar en una materia.

Las estrategias utilizadas en el texto para desarrollar tales aseveraciones, incluyen la formulación de preguntas y citas de autoridad:

> Creación de belleza. Pero ¿en qué consiste la belleza? La belleza desde un punto de vista metafísico, es un trascendental, un atributo del ser como la verdad, la bondad y la unidad. (…) es el esplendor de la forma estética, de la idea factiva en la materia. (…) El fulgor de la belleza se percibe intuitivamente. *Id quod visum placet* (Sum. Th. I, q.5, a.4, ad1). Y el contexto aclara que la palabra visto se refiere a una intuición intelectual traslógica a través de lo sensible (Pico 1930:23).

La mención a la especificación del término «visto», denota una lectura atenta de la fuente (Tomás de Aquino) en cuya gnoseología la «intuición» no implica la aprehensión de la forma (sensible) antes de una abstracción (tal como podría sostener Maritain, 1920), sino que la abstracción es justamente el primer acto cognoscitivo; sólo después de ella la inteligencia humana conoce indirectamente la cosa sensible (STh. I. 86, 1). Pero el núcleo del texto parece nuevamente centrarse en una doble discusión entablada con la «actitud purista» (que bien puede endilgarse al *vanguardismo*) y con el romanticismo. La respuesta es la postulación (previsible por otra parte) de una estética del organismo, en la que forma y substancia se encuentran indisolublemente unidas:

> El error de los teorizadores del arte puro radica en hacer, de un efecto, una finalidad perseguida artificialmente, y aún absurdamente, si se tiene en cuenta que la pureza absoluta de la forma es imposible, ya que debe encarnarse en una materia (…) los teóricos del purismo exageran porque exigen una denudación total de la belleza. Buscan el imposible de una forma separada: *peché d'angelisme,* que dice Maritain (Pico 1930:23).

Si el texto de Gálvez subrayaba la crítica a los excesos del romanticismo,[60] para éste son los «pecados» del vanguardismo los acentuados. Así, el «error romántico» (y sus sucedáneos) es negar el carácter objetivo de la belleza y si bien se admite que «Todo lo que sea ajeno a la belleza [*vgr*. el tema] es un lastre pesado que dificulta su vuelo», el tema puede tener relación con la personalidad del artista, «agudizar su propia visión, contribuyendo así, *instrumentaliter*, a la irradiación de la idea operativa».

> La belleza formal es, en la obra humana, no sólo limitada sino también inseparable de la materia destinada a manifestarle. He aquí un elemento de impureza inextirpable (Pico 1930:23).

Es en este (y con éste) límite, que el arte en cuanto operación humana («artefacto»), irradiación de una idea que no agota un trascendental, puede ser realizado artísticamente. Sus posibilidades de renovación (y para el texto el arte exige constante renovación), residen justamente en este espacio.

Las imágenes en *Número*, tienen un protagonismo considerable a lo largo de los dos años.[61]

---

[60] Cabe aclarar, no obstante que la batalla contra el «sentimentalismo» tiene un espacio en el mismo número con «De la mala vida sentimental» (Anzoátegui 1930 nº3:22). La publicación (en París) de un nuevo libro de Gustavo Martínez de Zuviría (Hugo Wast), uno de los autores más denostados, configura la oportunidad para calificarlo con el mayor de los «pecados» para este grupo. En el texto se le imputa más un «abuso editorial» que un abuso novelístico (esto último implicaría la inclusión de Wast en la literatura y en el género novela); se le recuerda su «deuda con la literatura», se le atribuyen necesidades sentimentales y particularmente se le enrostra su éxito en las ventas. Parece ser que la pérdida de la oportunidad de difundir literatura argentina, ante lo que se estima es más la difusión del libro argentino y además bajo un criterio de «librero», configura uno de los aspectos más irritantes. Implícitamente, en el texto adquiere relevancia la potencialidad performativa de los programas estéticos en las prácticas (esto es, como *sistemas modelizantes secundarios o terciarios*) y algo de interés es que alerta sobre la «responsabilidad» artística: «Es el peligro de los novelistas, que los novelistas no conocen».

[61] No es menor el hecho de que la bibliografía metatextual confesional, en la instancia de rememorar *Número*, destaca principalmente su «diagramación e ilustraciones»; de la correspondencia entre Juan Antonio (Spotorno) y O. Dondo es posible inferir la activa (si no exclusiva) responsabilidad del primero en tal diagramación.

Figura 1 Ballester Peña J.A *El ángel, el poeta y el soldado* (*Número* 11:104)

Figura 2. Ballester Peña J.A *Ángel en casa de un mercader* (*Número* 8:76)

Un análisis de *El ángel, el poeta y el soldado* (figura 1) permite advertir que se apoya en el trabajo físico de *reproducción* para producir *estilizaciones*. Así, los rasgos reproducibles y reconocibles convencionalmente (alas y aureola; espada, coraza y escudo) en figuras humanas permite identificar un ángel y un soldado como resultado de una convención transmitida culturalmente que establece su reconocibilidad. La relación entre el especimen y el tipo expresivo está a medio camino entre *ratio facilis y difficilis;* en otros términos el texto presenta un nivel medio de apertura dependiente estrictamente de la enciclopedia del *lector modelo* que pueda reconocer en el ángel un ser espiritual, inmaterial, mensajero, guardián y en el soldado, uno romano (ser terrenal). En otros términos, si bien hay convenciones que estipulan su reconocibilidad, el tipo no es estrictamente prescriptivo y permite variantes libres, las que aquí residen en la claridad, linealidad y ausencia de sombreado en la figura del ángel y la presencia de sombreado en los demás personajes. En el caso de la figura restante, que el *nombre* del dibujo indica como poeta, el texto no presenta mayores dificultades para negociar con el lector la postulación de un contenido común al respecto: figura humana masculina que comparte con la tercera (el soldado), ciertos rasgos de materialidad (identificados en el sombreado) y con la primera (ángel) la posición en los brazos y la linealidad en las manos. El aspecto que sí es más complejo, es el planteo en el ángulo superior izquierdo, el que funciona a modo

Figura3 Ballester Peña J.A. *Ángel en casa del soldadote* (*Número*, 14:14)

de *estímulo programado* y, como tal, propone una institución o en su caso una ampliación del tipo cognitivo (TC) del lector y una negociación en términos de contenidos nucleares: de allí que el modo de producción sígnica esté entre la reproducción y la invención y de hecho, allí reside su «extrañeza». Estrictamente tal institución del tipo, da cuenta más de lo que *no es*, antes que de lo que es: combinación de rasgos de animalidad y humanidad presentados con profusión de ángulos agudos y que comparte texturas similares a las que se presentan en *Ángel en casa de un mercader* (figura 2); en la que en el mismo espacio se advierte (por estilización) un ave de rapiña.

De proceder a selecciones contextuales y cotextuales, se podría identificar allí pseudounidades combinatorias, pues en otros dibujos del mismo autor empírico tales *marcas* se identifican con materialidad, mundanidad, etc. Pero en la figura 2 el estímulo programado se ha trasladado también al ángel al que remite el *nombre* (*Ángel en casa de un mercade*r), cuya identificación está propuesta en el texto a partir de rasgos de semejanza (inmaterialidad) que comparte con la figura 1; no obstante aquí han desaparecido los atributos y su reconocimiento es postulable en función de cierta negociación con el lector, que debe manejarse con presuposiciones para inferir allí un ángel «desdibujado», casi ausente, desfalleciente tal como reaparece en *Ángel en casa del soldadote* (figura 3). En esta última el sufijo aumentativo agregado en el *nombre* (ote), se refracta en la exclusión de atributos (sin coraza, sin escudo) de

uno de los personajes que somete al otro, cuyos atributos sí se encuentran intactos pero indefenso en un espacio de desorden.

Por lo pronto, el lector modelo delineado en el texto es uno que debe negociar contenidos nucleares percibidos en los modos de producción sígnica de la expresión, y proceder a selecciones contextuales y circunstanciales. La estrategia textual convoca al cotexto bíblico del que recupera la dimensión mediadora y espiritual que circula en la enciclopedia sobre los ángeles, a partir de la ubicación central de tal personaje y su planteo lineal.

Identificada esta función sígnica, una pregunta posible es cómo circula en los diferentes textos. Aquí además de las selecciones contextuales y circunstanciales, sería necesario recurrir a las circunstancias de enunciación. En tal sentido la producción de este texto, se lleva a cabo en un momento histórico en que el catolicismo pretende (y logra) instalarse en el centro de las disputas políticas e ideológicas en el marco de un enfrentamiento con el liberalismo político y económico; un texto como el de la figura 1, en una publicación como *Número* (no ajena a tal discusión) habilita a actualizar en el mismo componentes que problematizan la relación religión, arte y política presentadas bajo el *nombre El ángel, el poeta y el soldado*; religión y política (en su faz negativa) en *Ángel en casa del soldadote*; y religión y economía en *Ángel en casa de un mercader*.

Número presenta más imágenes con ángeles, cuya actualización interpretativa integrada a la presente, podría precisar algunos aspectos que a modo de hipótesis sostengo en las tres aquí analizadas que, por otra parte, se presentan en el período medio de la publicación, oportunidad en que probablemente había logrado la articulación de un discurso (aun con sus contradicciones).

Primeras conclusiones y perspectivas

Puede advertirse, en las fuentes consultadas con el fin de reconstruir la primera conformación del *Convivio*, la afirmación (sostenida por parte de sus miembros) de su apertura hacia ámbitos del arte y la cultura como un *logro efectivo*. Esto da cuenta más del interés en acentuar un programa de acción en estos ámbitos y la convicción de que éstos son espacios fundamentales cuya activación deviene necesaria, que la efectiva injerencia o cooptación de los mismos. La circunstancia no menor de *construcción* de un espacio, si bien denota cierta apertura a la recepción de estéticas diferentes, connota el interés en una configuración y discusión sobre las mismas en *su* seno. De hecho, cuando tal programa comienza a delinearse y explicitarse, una fuente institucional como la *Circular*

Informativa Bibliográfica, deja de detallar sus actividades, tal como regularmente lo hizo desde sus inicios. Así como *Convivio* «desborda los Cursos», *Número* desborda a *Criterio*, y parece desplegar una disputa en un frente doble: los Cursos de Cultura Católica y *Criterio*, ámbitos en los que la ortodoxia eclesiástica nunca declinó su aspiración de regulación.

Es decir, las actividades de *Convivio* dan cuenta, en efecto, de cierta apertura considerando el lugar que la tradición y la doctrina ocupan en la Iglesia: los discursos martinfierristas, las estéticas nucleadas alrededor de los Salones de Arte Moderno de Guttero,[62] las disertaciones sobre música a cargo de Emiliano Aguirre o el tipo de films exhibidos, conviven con aquellas más identificadas con el catolicismo. No obstante en este momento es una apertura selectiva orientada hacia el nacionalismo y la clase media ilustrada, por parte de un autor modelo que, habiendo atravesado el período formativo de los *Cursos,* consideraba que detentaba la suficiente autoridad intelectual para emprender un proceso de *espiritualización*.

Conforme consigné en la introducción, hay un fuerte consenso en la bibliografía especializada acerca de la expansión (en este período) del pensamiento católico, clericalización de la vida pública y configuración de la Iglesia como actor político en un contexto de crisis del liberalismo (Zanatta 1996, Devoto 2002, 2010 y otros). Tanto *Convivio* como su *actuación* en *Número* se inscriben en tal proceso.

Así, en esta publicación, un grupo liberado de la «censura eclesiástica» y económicamente independiente, elige desafiar el género moderno de la editorial, creolizándolo con el género medieval sentencial (operación no menor que convoca el cotexto San Isidoro de Sevilla, para quien la sentencia es un saber *sentido,* vivido).[63] Es posible actualizar una dimensión pasional, entendida como afección sígnica, desplegada en tales textos; su análisis completo podría darnos un esquema de un sistema de pasiones —construidas unas, reconfiguradas otras— como estrategia textual. En la selección aquí analizada, por ejemplo, se convocan pasiones que podríamos denominar eufóricas o que activan la potencia de actuar (Spinoza) englobadas bajo la dimensión de lo *espiritual*

[62] Ballester Peña, Basaldúa o Norah Borges fueron parte de esta iniciativa de Guttero.

[63] La definición más completa de San Isidoro es: «Habla juiciosamente por sentencias, nos dice quien siente la verdadera sabiduría, gustando su interno sabor. Porque sentencia se deriva de sentir» (Isidoro de Sevilla: *Sentencias,* 11, 29, 10; ML.: LXXXII, 630). La sentencia, es menos la conclusión de un razonamiento, y más específicamente la participación en una verdad que se acepta como dada y se convierte en vivencia personal (creencia).

(verdad, libertad, inteligencia, alegría) pero también disfóricas que implican una dimensión *material* (dinero, escándalo o desorden, dominación). Es en el plano de las disfóricas donde las editoriales intentan innovar: mediante un régimen de oposiciones y nominándolas (*v.gr*. trabajo penitencial/trabajo idolátrico), en las que las pasiones materiales admiten a su vez derivaciones (trabajo–rebelión / trabajo–insomnio) u oposiciones (trabajo/capital).

En lo relativo a la creación intelectual (lo artístico), también se proponen pasiones duraderas (en oposición) (esperanza/desesperación) o bien se nominan otras como escalonadas en el plano de lo espiritual (el pensar que incluye violencia, ruptura, misterio y riesgo).

Un diagrama del sistema de pasiones delineado en la totalidad de las editoriales podría mostrar además regímenes mixtos, oposiciones y diferenciaciones aspectuales (*i.e.* el modo en que surgen o se mantienen: *v.gr.,* puntuales, duraderas), sus grados de intensidad, como así también sus posibles conexiones o desarrollos más o menos previsibles (distinciones sintagmáticas).

Lo anterior es actualizable en las imágenes. Estas presentan mediante la producción de estímulos programados, artificios expresivos asociados a una respuesta comportamental del lector modelo, el que se encontraría habilitado a presuponer la problematización, en estos textos visuales, de las nociones de inmaterialidad-espiritualidad/materialidad. Ambas dimensiones pueden actualizarse en ellos y en su configuración como espacio de circulación de un mensaje/ mensajero/mediador (espiritual) en lo terrenal.

Asimismo en los textos que abordan la problemática específica del arte, si bien es posible detectar resabios del ya agotado por entonces, debate sobre la nueva sensibilidad, es a partir de esta discusión que los artículos parecen proponer una vía mediadora y a la vez superadora de la pura forma o el puro contenido (la vanguardia extrema y el «sentimentalismo»), postulando la posibilidad de una *vanguardia selectiva* que pueda resolver la oposición materia/espíritu en una convivencia.

Lo antes expuesto me permite avanzar en unas primeras respuestas a los interrogantes formulados: la experiencia del *Convivio* en *Número* puede postularse como un primer ensayo de un programa estético que se estimó como *necesario* en la instancia de expandir un proyecto político-cultural católico-nacionalista —o bien catolicista nacional—[64] y que en *este período puntual* se

[64] La distinción no es menor e implica ingresar en las discusiones relacionadas con el sentido y la valoración dados al sufijo «ismo». Se ha sostenido que su uso (propio de la modernidad) en

automodelizó como mediador. Del análisis puede advertirse la apelación a estrategias focalizadas en la discusión, nominación y redefinición de un cuerpo de pasiones principalmente políticas, puestas en juego en la dialéctica entre procesos de cambios radicales de la cultura y procesos de reacción, bajo el hipersigno de la modernización, recuperación del ser nacional e identidad.

En este trabajo he presentado una primera selección, sistematización y análisis de una serie de fuentes que estimo pertinentes, en la instancia de indagar los inicios del *Convivio*. Conforme lo expuesto, la actuación de *Convivio* en *Número* puede considerarse la génesis de un programa estético-ideológico cuyo derrotero en los años subsiguientes es de interés indagar. Esto posibilitaría complementar las investigaciones existentes más centradas en fuentes escritas, en lo que hace a las relaciones entre religión y política y explicitar el programa estético-artístico en el ámbito de las artes plásticas durante la década del 30 y hasta entrada la siguiente. Asimismo, permitiría ampliar en su caso las discusiones sobre el período e indagar en su complejidad eludiendo generalizaciones poco proclives a los matices en el abordaje de los nacionalismos. Finalmente, un programa de estudios sistemáticos en este ámbito, posibilitaría explicitar las voces implicadas, su calidad responsiva a programas estético-artísticos más activamente abordados por la historiografía del arte argentino y complementariamente, actualizar el diálogo arte-política en la cultura argentina. Se trata, en definitiva, de discutir, (semiotizar) un programa estético y por ello ético, performativo y activo en el pasado reciente y quizá hasta nuestros días.[65]

---

diferentes campos y entre ellos en el de la política, desempeña las funciones de a) denuncia o cuestionamiento de una corriente frente a otra, b) adquisición de un sentido de pertenencia o c) incorporación de una carga emocional a un término tornándolo en una herramienta eficaz para la movilización y acción social (Casaús Arzú 2010); tales aspectos pueden advertirse en estas primeras prácticas del *Convivio;* de ahí la opción por «catolicismo» (nacional) en el título antes que «nacionalismo» católico.

[65] Al respecto, Altamirano explica la «inesperada» intersección entre el radicalismo católico y la izquierda marxista hacia fines de la década del 60 (bajo la tesis de las relaciones entre esperanza escatológica y esperanza revolucionaria) a partir de lo que ambas tuvieron en común: «los mismos impulsos milenaristas y el mismo sentimiento de una deuda con el pueblo. ¿No formulaba el marxismo en lenguaje secular las mismas certidumbres del populismo católico, integrista o progresista? ¿No era la Revolución inminente el acontecimiento redentor que abría el camino para una sociedad librada del sufrimiento y la injusticia?» De este modo, agrega «aquel encuentro insospechado se hace menos extraño» (2011:16).

REFERENCIAS

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA
2001 *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires: Planeta, Tº VIII.
ALPERIN Paula y ACHA Omar,
2000 *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de Género en Argentina,* Buenos Aires: Ediciones del Signo.
AMIGO Roberto
2010a "El hurón. Una lectura tendenciosa en algunas obras de los treinta", en ROSSI Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente,* Buenos Aires: Eudeba, Untref, p. 17-30.
AMIGO Roberto (Coord.)
2010b *Berni: narrativas argentinas*. Buenos Aires: MNBA.
ALTAMIRANO Carlos (Dr).
2010 *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz.
ALTAMIRANO Carlos
2011 "Montoneros", en *Peronismo y cultura de izquierda,* Buenos Aires: Siglo XXI, p. 147-70.
ARTUNDO Patricia
1994 *Norah Borges. Obra Gráfica. 1920-1930.* Buenos Aires: FNA.
ARTUNDO Patricia, PACHECO Marcelo (Eds.).
2008 *Amigos del Arte, 1924-1932.* Buenos Aires: Fundación E. Constantini.
AUZA Nestor T.
1996 "La generación literaria de *Número*. Literatura y fe religiosa", *Fundación Política y Letras,* IV, (separata).
2001 "La iglesia Católica (1914-1960)", en ANH*, Nueva Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires: Planeta, Tº VIII, p. 302-335.
BABINO María Elena
1997 *Catálogo Artístico del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
BACHTIN Michail M.
(1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores,* Barcelona: Anthropos.
BAJARLÍA Juan Jacobo
1992. *Fijman, poeta entre dos vidas.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
BAUR Sergio
2001 «Norah Borges, musa de las vanguardias», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 610: 87-96.
BERNETTI Jorge Luis, PUIGGROS Adriana
2006 *Historia de la Educación en Argentina- Peronismo, cultura política y educación*. Buenos Aires: Galerna, t. V. 3º reimp.
BIANCHI Susana
2002 "La conformación de la iglesia católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica: las organizaciones de élite (1930-1950)", *Anuario IEHS*, 17:143-62.
BUCHRUCKER Cristian
1987 *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica Mundial*. Buenos Aires: Sudamericana.

CATURELLI Alberto
2001 *Historia de la filosofía en la Argentina, 1600-2000.* Buenos Aires: Ciudad Argentina.
CEDODAL
1999 *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires: Cedodal.
CONSTANTÍN María T.
1998 "Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la Modernidad en Guttero, Cunsolo y Lacámara", en WECHSLER Diana, *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960),* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA, p. 157-178.
DEVOTO Fernando
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI (2006 primera reimpresión revisada y corregida).
2010 "Los proyectos de un grupo de intelectuales católicos argentinos entre las dos Guerras", en. ALTAMIRANO Carlos (Dr.), 2010: 349-371
DI STEFANO Roberto, ZANATTA Loris
2000 *Historia de la Iglesia argentina*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
ECHEVERRÍA Olga
2002 "Los intelectuales católicos hasta el golpe de Estado de 1930: la lenta constitución del catolicismo como actor autónomo en la política argentina", *Anuario del IEHS,* 17, pp. 77-107.
ECO Umberto
1975 *Trattato di Semiotica Generale,* Milano: Bompiani.
1979a *Lector in fabula*, Milano: Bompiani
1979b "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", *Revista de Estética*, 2: 5-14.
1997 *Kant y el ornitorinco.* Barcelona: Lumen, 1999.
FINCHELSTEIN Federico
2008 *La Argentina fascista. Los orígenes ideológicos de la dictadura,* Buenos Aires: Sudamericana.
2010 *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*. Buenos Aires: FCE.
FUNES Patricia
2006 *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos.* Buenos Aires: Prometeo.
GENE Marcela
2006 "Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino", en WECHSLER Diana, *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945,* Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo (Catálogo), p.135-75.
2007 "Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940)", *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, 3, 25: 137-158.
2008 "Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)", en: GENÉ Marcela y MALOSETTI COSTA Laura (comps.), *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 265-292.
GHIO José María
2007 *La iglesia católica en la política argentina*. Buenos Aires: Prometeo.

GORELIK Adrián, SILVESTRI Graciela
1992 «El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires», *Punto de Vista*, 42,
GRADOWCZYK Mario H.
2010 "Estrategias de un pintor", en ROSSI Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente,* Buenos Aires: Eudeba, Untref, p. 99-112.
GRAMSCI Antonio
[1975] *Cuadernos de Cárcel,* México: ERA-Universidad Autónoma de Puebla, 2001.
GRIMSON Alejandro
2011 Los límites de la cultura, Buenos Aires: Siglo XXI.
HALPERIN DONGHI Tulio
2003 *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945,* Buenos Aires: Siglo XXI.
JESUS Lorena
2007 "Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista *Criterio*, 1928-1930", *Historia Política.com,* Documentos, 20 pp . Recuperado de http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jesus.pdf
LAFLEUR Héctor, PROVENZANO Sergio, ALONSO Fernando
1962 *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires: El 8vo.loco, 2006.
LAURÍA Adriana
2005 "Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos", en LAURÍA Adriana (Cur.), *Berni y sus Contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano-Colección Costantini, p. 17-29.
LIDA Miranda
2012 *La rotativa de Dios Prensa Católica y Sociedad en Buenos Aires: El Pueblo. 1900-1960,* Buenos Aires: Biblos.
LIERNUR Jorge F.
2001 *Arquitectura en la Argentina del siglo XX La Construcción de la modernidad,* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
LIERNUR Jorge F., ALIATA Fernando (Comps.)
2004 *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografía, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Agea.
LÓPEZ ANAYA Jorge
1997a *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emece
LORENZO ALCALÁ, May
2009 *Norah Borges: La vanguardiaeEnmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.
LORENZO ALCALÁ May, BAUR Sergio A.
2006 "Norah Borges. Mito y Vanguardia", en MNBA-Neuquén. *Norah Borges. Mito y vanguardia,* (catálogo de exposición), Neuquén: MNBA-Neuquen y FNA, p.9-10.
LOTMAN Iuri
1981 "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en *La semiosfera I,* Madrid: Cátedra, 1996, p. 77-82.
LOTMAN Iuri, USPENSKI Boris
1971 "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en LOTMAN Iuri M., *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid:Cátedra, vol III, 2000, p. 168-93.
MALLIMACI Fortunato, CUCCHETTI Humberto (Comps.)

2011 *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa,* Buenos Aires: Gorla.

MATURO Graciela

1999 *Marechal, el camino de la belleza.* Buenos Aires: Biblos.

MANCUSO Hugo R.

2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de M. M. Bachtin.* Buenos Aires: Paidós.

2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein.* Buenos Aires: SB.

2011 "Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra", en MALLIMACI Fortunado, CUCCHETTI Humberto (Comps.), 2011, p.63-86.

MCGEE DEUTSH Sandra

1999 *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890-1939*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

MEO LAOS Verónica

2007 *Vanguardia y renovación estética. Asociación amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: Ciccus.

MONSERRAT Marcelo

1999 "El orden y la libertad,. Una historia intelectual de *Criterio.* 1928-1968", en GIRBAL-BLACHA Noemí, QUATROCCHI- WOISSON Diana (directoras), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX,* Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, p. 151-92.

NAVARRO GERASSI Marysa

1968 *Los Nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

PEIRCE Charles S.

1866-67 Consciousness and language. *In Collected Papers,* BURKS, A.W (Ed.), Cambridge: Harvard University Press, (*CP)* 7.579-596.

PENHOS Marta, WESCHSLER Diana (Coords.)

1999 *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989).* Buenos Aires: Del Jilguero.

QUATTROCCHI-WOISSON Diana

2003 "Las revistas en la vida intelectual y política", en ANH, *Nueva historia de la nación argentina,* Buenos Aires: Planeta, t.X, p. 165-99.

RAPALO María E.

1990 "La iglesia católica y el autoritarismo político: la revista *Criterio* (1928-1931)", *Anuario IEHS*, 5, 51-69.

RUSCHI CRESPO María I.

1998 *Criterio. Un periodismo diferente. Génesis y fundación,* Buenos Aires: Banco Boston.

SIRACUSANO Gabriela

1999 "Las artes plásticas en las décadas del 40 y 50", en BURUCÚA Emilio, *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires: Sudamericana, vol.2, pp. 13-56.

TAQUINI Graciela, DUKELSKY Cora

1980 *Basaldúa*. Buenos Aires. CEAL.

TOURIS Claudia, CEVA Mariela (coord.)

2012 *Los avatares de la nación católica*, Buenos Aires: Biblos.

VIÑUALES Graciela M.

1999 "El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch", en CEDODAL. *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición.* Buenos Aires: Cedodal, p. 101-12.

WECHSLER Diana

1998 "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en WECHSLER Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960),* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA, p. 119-56.

1999 "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en BURUCÚA Emilio (Dr.) *Arte, Sociedad y Política,* Buenos Aires: Sudamericana, vol.1, p. 269-312.

2006 "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal", en WECHSLER Diana (coord), *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945,* Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo (Catálogo), p. 17-33.

2007 "El exilio antifascista. Clément Moreau y GreteStern", *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, 3, 25: 187-200.

2008 "Mirádas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)",en: GENÉ, Marcela y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.), *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 245-63.

WECHSLER Diana *et al.*

2012 *Salón Nacional 100 años: Palais de Glace,* Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

WHITELOW Guillermo

1989 *Basaldúa.* Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

ZAYAS DE LIMA Perla

1990 *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino.* Buenos Aires: Galerna.

ZANATTA Loris

1996 *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

2014 *La nazione cattolica*, Bari: Gius, LAterza & Figli; (tr. esp.: *La larga agonía de la nación católica,* Buenos Aires: Sudamericana, 2015)

ZANCA José A.

2012 «Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización», *Prismas* [en línea],16, 2 [citado 2013-05- 28], pp. 199-202 . Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200011&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1852-0499.

2013 *Cristianos antifascistas,* Buenos Aires: Siglo XXI.

ZELLER, Jessica

2009 "Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau", *Iberoamericana.* 9, 33: 139-56.

Fuentes

BRUGHETTI Romualdo

1958 *Geografía plástica argentina. Planteo nacional por un arte universal.* Buenos Aires: Nova.
1991 *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Gaglianone.
CÓRDOBA ITURBURU Cayetano
1958 *La pintura argentina del siglo XX.* Buenos Aires: Atlántida
1978 *80 años de pintura en Argentina*. Buenos Aires: La Ciudad
DERISI Octavio N.
1983 *La Universidad Católica Argentina en el recuerdo: a los 25 años de su fundación [en línea]*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina (citado 22 de marzo de 2014), Disponible en; de:http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/universidad-catolica-argentina-fundacion-derisi.pdf
GÁLVEZ Manuel
1962 *Recuerdo de la vida literaria III. Entre la novela y la historia*. Buenos Aires: Hachette.
MARITAIN Jacque
1920 *Art et Scholatique.* Paris: Librairie de l'art catholique.
PAGANO José León
1937-40 *El arte de los argentinos.* Buenos Aires: Edición de autor, 3 v.
PAYRÓ Julio
1944 *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino.* Buenos Aires:Poseidón.
RIVERO DE OLAZÁBAL Raúl
1986 *Por una cultura católica,* Buenos Aires: Claretiana.
SAENZ Alfredo
1991 «Hacia la restauración del arte sacro», en *El icono: Esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Gladius, p
SÁNCHEZ SORONDO Marcelo
2001 *Memorias. Conversaciones con Carlos Payá.* Buenos Aires:Sudamericana
ZURETTI Juan Carlos
1972 Nueva historia eclesiástica argentina. *Buenos Aires: Itinerarium.*

Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica
1927 nº 18, Buenos Aires, R. Argentina.
1928 nº 20, Buenos Aires, R. Argentina.
1929 nº 22, Buenos Aires, R. Argentina.
1930 nº 23, nº 24, nº 25, Buenos Aires, R. Argentina.
1931 nº 26, nº 27, Buenos Aires, R. Argentina.

Número
1930- 1931 Nº 1-24, Buenos Aires, R. Argentina

ARTÍCULOS

[Original]

El presente de la escena narrada: de Sócrates a Alcibíades

NÉSTOR MACÍAS
Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)
Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: El diálogo de Platón, *El Banquete*, presenta una compleja estructura narrativa que tiene un valor filosófico fundamental, a saber: llevar la escena narrada al presente. Es decir que los enunciados sobre lo que sucedió en ese encuentro ya lejano en el tiempo son puestos, a través de la narración, *en presencia* del oyente, en el caso el diálogo, y del lector, en nuestro caso, ya que esos enunciados se *actualizan* en el relato de lo ocurrido. En *El Banquete,* la narración se identifica con el presente aunque se hable de un encuentro que tuvieron en el pasado los protagonistas del diálogo, pero esta identidad entre narración y presente no es inmediata si no que es resultado del acto de narrar y, de esta manera, se le ofrece una escena a *eros*, por consiguiente, la construcción narrativa también está al servicio de la erótica platónica. En fin, en este diálogo platónico se pone de manifiesto el poder de la memoria pero sobre todo el poder de la narración.

Palabras clave: Memoria – Narración – *Eros* – Diálogo

[Full Paper]

The Present of the Narrated Scene: From Socrates to Alcibiades

Summary: Plato´s dialogue, *The Symposium,* represents a complex narrative structure that has a fundamental philosophical value, namely: taking the narrated scene to the present. That is to say, the statements about what happened in that encounter, distant in time, are placed through the narration in the listener´s *presence,* referencing the dialogue, and the reader's, in our case, given the situation that those statements are *upgraded* in the account of what happened. In *The Symposium*, the narrative is identified with the present, even though it speaks about an encounter the main characters of the dialogue had in the past, but this identity between narration and present is not immediate but a result of the narrating act and in this way, it is offered a scene to *eros*; therefore, the narrative construction is also at the service of platonic erotica. In short, this platonic dialogue reveals the power of memory but most of all the power of narration.

Key words: Memory – Narrative – *Eros* – Dialogue.

«El pasado es arcilla que el presente labra a su antojo. Interminablemente»
Jorge Luis Borges[1]

Presentación, propósito y alcances del presente trabajo

La pregunta que pretendo poner de manifiesto en este trabajo es la siguiente: ¿cómo entra la escena en la narración?[2] Situar un posible punto de encuentro entre tiempo (narración filosófica) y espacio (representación dramática.)

En *El Banquete* de Platón, el marco narrativo de los discursos acerca de *eros* escenifica la concepción platónica de *eros* (172a-178a y 212d-223d).

Considero que la narración, a partir de la cadena de narradores, *presentifica*, en efecto: es el acto de *enunciación* (presente de la narración, Apolodoro y amigo) el que da lugar y actualiza los *enunciados* (el banquete, Aristodemo) sobre *eros*, es decir ofrece una escena a *eros*: la narración *en* presente supone identidad entre narración y presente.

Ahora bien, esta identidad no es inmediata sino que es *resultado* de la narración. El tiempo de este diálogo no es el pasado, cuando ocurrieron los discursos, sino que es el presente, cuando se los recuerda.

En fin, es un diálogo sobre el poder de la memoria pero también sobre el poder del presente.

Para llevar a cabo el desarrollo de la hipótesis de trabajo, haré hincapié en dos momentos del diálogo platónico que son fundamentales a la hora de desplegar la hipótesis y enmarcan los discursos sobre *eros*, el primero se extiende desde el comienzo del diálogo hasta el discurso de Fedro, ya en el banquete propiamente dicho, el segundo, desde la entrada de Alcibíades hasta el final del diálogo.

Ambos pasajes pueden ayudar en el desarrollo del problema propuesto, ya que tanto en uno como en otro de los momentos, se escenifican dos cuestiones: una, que también Sócrates se comporta como mediador, como *eros*, acaso lo escenifica, aunque para ello debe actualizarse la narración, con lo que Apolodoro recuerda de lo que le contó Aristodemo; otra ocurre en el momento

[1] *Cfr*. «Todos los ayeres, un sueño», en *Los conjurados, OC*, Buenos Aires: Emecé, 1992.
[2] Por supuesto que se trata de un recurso literario que pone de manifiesto posiciones filosóficas.

en el que Alcibíades hace el retrato de Sócrates (resignifica las características de Sócrates apuntadas al comienzo del diálogo), parecido a *eros* del relato de Sócrates/Diótima, pero también allí aparece una intervención de Sócrates que hace temblar a Alcibíades: no es sólo un retrato, el discurso de Alcibíades tiene una funcionalidad *en* presente, busca enemistar a Sócrates y a Agatón.

Breve estado de la cuestión

Muchos autores resaltaron que, del mismo modo que el uso del estilo indirecto, la cadena de narradores del diálogo platónico, asume una intencionalidad filosófica, es decir que tiene un sentido a descifrar que excede lo puramente estético, que sin duda también aparece magistralmente. En este sentido, algunos autores sostienen que es una estrategia discursiva de Platón para volver lejano el relato que se quiere ofrecer a través de la narración (Friedländer 1969), esta lejanía daría reputación a la historia que se cuenta. Para Reale (1997) se trata de una «narración "a la segunda potencia", es decir, *una narración de una narración*» cuyo sentido nos revela lo que estaba sucediendo con la divulgación de las «doctrinas no escritas» de Platón y, además, se refiere al «medio de comunicación *oral* tan importante para él».

También Lacan[3] (1961) sugiere que la derivación en la narración es fundamental para el diálogo platónico, tanto es así que rescata la última derivación a la que somete Sócrates a Alcibíades, al mostrar/escenificar que en realidad *habla* para «otro», el bello Agatón.

Según Fierro (2001), Platón quiere ilustrar dos aspectos de su teoría, por un lado el lugar de Eros/*eros* como intermediario[4] y, por otro lado, la importancia del entrenamiento memorístico «para mantener el conocimiento filosófico en general y en particular la verdad sobre la naturaleza del amor». La autora agrega[5] que no es casual que los narradores sean enamorados de Sócrates, quienes no acceden «a la forma superior de amor», pero concluye que se trata de que los enamorados «son los más capacitados para conservar y los más

[3] *Cfr. Seminario 8*, clase del 8 de febrero de 1961, «Entre Sócrates y Alcibíades».

[4] Dice la autora: «La actividad propia de Eros/*eros metaxú* en tanto *philósophos* resulta ser así la búsqueda de la verdad a través de la intermediación. La verdad no es entonces algo dado al ser humano: lo dado es en todo caso el deseo por la verdad y la posibilidad de hacer *philo-sophía*». «Narrar el verdadero amor. El sentido de la estructura narrativa en el *Banquete* de Platón» (Fierro 2001: 35).

[5] En este punto, en las huellas de Nussbaun (1986) pero no en las conclusiones que deriva la autora de la cuestión planteada.

ansiosos de contar el relato sobre la pasión amorosa (*éros)*, en la medida que ellos "viven" la pasión».

Considero que tanto la cadena de narradores como el estilo indirecto ofrecen también una tesis sobre el poder del presente en la filosofía, puesto de manifiesto al darle un efecto de teatralidad a la narración filosófica.

Desarrollo de la hipótesis propuesta

A partir de la construcción narrativo-literaria del diálogo se cruzan las líneas temporales (relato) y espaciales (escena), en fin, se *representa* el diálogo a partir de la narración de Apolodoro acerca de dos personajes: Sócrates (central) y Alcibíades.

El Banquete puede ser presentado como un juego de máscaras tal como lo propone Reale (1997), quizás entendido como un diálogo filosófico-teatral, que si bien es aplicable a la mayoría de los diálogos platónicos, en éste en particular la disposición de los personajes[6] *afirma* o *anticipa* lo dicho en el diálogo por Sócrates-Diotima respecto de *eros*. Por lo tanto, la posición de los personajes es significativa: *dice* sobre el tema del Simposio, sobre *eros*.

Para tal objetivo, es importante destacar qué papel juega en el texto el espejo invertido de Sócrates en Alcibíades, en la construcción teórica y narrativa del Banquete respecto de *eros*. En este sentido, me interesa poner de manifiesto que los movimientos dramáticos con que Platón ilustra a estos personajes están íntimamente ligados con su concepción de *eros*.

Los dos momentos señalados anteriormente, que enmarcan el diálogo narrativa y teatralmente, son fundamentales. El primero de ellos es doble, por un lado tiene lugar la conversación entre Apolodoro y un amigo,[7] en la cual se cuenta lo que Aristodemo contó de aquella reunión, no sin antes comprobar por boca de Sócrates algunos datos, tal como dice Apolodoro «no obstante, también le he preguntado a Sócrates algunas de las cosas que escuché de labios de

[6] Me refiero a la relación entre Sócrates y Alcibíades y al triángulo de estos más Agatón en la escena final.

[7] El diálogo comienza *in medias res* de la siguiente manera, dice Apolodoro: «Me parece que no estoy mal preparado acera de lo que me preguntáis». El entramado narrativo tiene dos cadenas que terminan en Aristodemo, la que une a Glaucón, Fenice y Aristodemo, menos veraz, y la que une a Apolodoro, Glaucón y Aristodemo.

Aristodemo y estaba de acuerdo con lo que él me contó», (*El Banquete* 173b)[8] por otro lado, la actitud de Sócrates en el relato, su renuencia a entrar al lugar de reunión, su dilación en el camino, sus postergaciones; todo juega *a la espera*, es decir a poner en escena la ausencia y con ella, el deseo de escucharlo, pues varios circunstantes preguntan por Sócrates, reclaman su presencia en el simposio. Además, Sócrates también interrumpe al demorarse.

El segundo de ellos ocurre en el final de la obra con la aparición de Alcibíades, que ebrio y locuaz pone en escena el ejemplo de Sócrates como educador *de* y *a partir* de *eros*.

Estos dos momentos centrales encuadran el *Banquete* propiamente dicho y ayudan a responder la pregunta que guía el trabajo: ¿cómo entra la escena en la narración? A su vez, de esta manera el texto platónico cruza la ejemplaridad del personaje Sócrates, como exponente en acto de *eros* (según el discurso diferido de Diótima referido por el propio Sócrates) y la necesidad de que el lector/oyente reactualice el «drama narrado» en el teatro de su presente; de lo que resulta que la lectura proporciona un punto de encuentro entre tiempo (narración filosófica) y espacio (representación dramática) tal como lo hicieron Apolodoro y su amigo, antes Apolodoro y Aristodemo y antes Sócrates y Diótima.

Entonces, es el presente de la narración filosófica lo que es escenificado en el drama. No es solamente la conservación y gimnasia de la memoria lo fundamental del diálogo, sino que la cadena narrativa y el discurso indirecto están al servicio del presente como teatro que reactualiza la narración.

Analicemos con mayor detenimiento el referido marco de los discursos.

El primero de los momentos (172a - 178a)

Como expuse más arriba, el marco narrativo es central a la hora de suponer que Platón tiene real conciencia de la importancia del presente, en la tarea de formación filosófica; incluso la oralidad misma que Platón defendía[9] necesitaba de la escenificación del recurso narrativo. De hecho, en 174a, Apolodoro acepta contar los discursos tal como se los contó Aristodemo, es decir contar lo que le contaron y dice «pues bien, fueron más o menos los siguientes… Pero mejor

[8] En adelante *Bq*; todas las citas son de la traducción de Fernando García Romero (Madrid: Alianza, 1993).
[9] Véase en *Fedro,* 275 b-e.

intentaré contároslo desde el principio, tal como Aristodemo me lo contó». Este encadenamiento narrativo, al estilo de cajas chinas, da la posibilidad de actualizar el relato que no tiene un único autor, la narración ofrece una pluralidad de voces que deben entrar en ella, se cuenta, *ahora*, lo que contaron, *pasado*.[10]

Es central advertir que Apolodoro va a traer al presente la narración de Aristodemo, pero nos lo cuenta Apolodoro[11] y no el mismo Aristodemo, se vuelve a escenificar el relato, se lo trae al teatro del presente, del mismo modo que ya había hecho con Glaucón.

Un paso más en este aspecto que intento señalar del marco narrativo: Apolodoro dice a su interlocutor que antes de comenzar con los discursos (178a), él va a contar lo que recuerde, es decir aquello que su memoria haya filtrado sin que él pudiera hacer nada para evitarlo, «cierto es que de todo lo que dijo cada uno, ni Aristodemo se acordaba muy bien ni yo por mi parte recuerdo todo lo que él me contó, pero sí lo más importante», pero, además, interviene en el relato, va a recuperar lo que a él parezca más conveniente recordar, «y os diré, de los discursos que cada uno pronunció, los que me pareció que merecían recordarse»,[12] o sea que hay una operación consciente que reconoce que el presente de enunciación se apropia y elabora el pasado para la narración presente, lo actualiza para el oyente, en nuestro caso para el

[10] El mismo efecto se produce en el oyente/lector: el «ahora» de la narración es significativo por la fusión de horizontes entre el tiempo del relato y el del lector, tal como lo piensan Gadamer (1960) y Ricoeur (1999). Es posible que el efecto literario buscado sea independizar el relato de su productor/autor, pues el narrador se autonomiza del autor, cuenta lo que recuerda y opera un recorte en esa producción de la memoria. Las huellas del autor están ocultas detrás del recurso narrativo.

[11] Quien se autoriza al decir que está bien preparado para narrarnos la escena del Banquete porque ya lo contó antes.

[12] Como considero que es un pasaje importantísimo para la hipótesis, lo comparé con otras traducciones y el sentido no cambia sustancialmente. Por ejemplo la de Luis Gil (Barcelona: Labor, 1993): «Cierto es que Aristodemo no se acordaba exactamente de todo lo que dijo cada uno, ni, a mi vez, yo tampoco recuerdo todo lo que éste me contó. Diré, empero, las cosas que me parecieron más dignas de recuerdo y el discurso de cada uno de los oradores que estimé más dignos de mención». La de Martínez Hernández (Barcelona: Planeta De Agostini; Gredos, 1997): «A decir verdad, de todo lo que cada uno dijo, ni Aristodemo se acordaba muy bien, ni, por mi parte, tampoco yo recuerdo todo lo que éste me refirió. No obstante, os diré las cosas más importantes y el discurso de cada uno de los que me pareció digno de mención».

lector.[13] La reelaboración del presente sobre el pasado es doble: por el trabajo propio de la memoria y por el trabajo selectivo del narrador.

Ahora bien, antes de pasar a contar los discursos sobre *eros*, Apolodoro dice que Aristodemo le contó el modo como Sócrates se hizo esperar, sus rodeos antes de ingresar a la casa de Agatón, la narración de esta demora nos ofrece un retrato de Sócrates que anticipa lo que va a echarle en cara Alcibíades en la pintura que nos muestra del filósofo:

> (…) tras mantener esta conversación más o menos, dijo Aristodemo que se pusieron en marcha. Entonces Sócrates, concentrando de algún modo el pensamiento en sí mismo durante el camino, se iba quedando rezagado, y, como él lo esperara, le ordenó que siguiera adelante (*Bq* 174d).

Ansioso por ver a Sócrates, cuando ve entrar solo a Aristodemo, Agatón pregunta por Sócrates, «—¿cómo no nos lo traes? —y yo, dijo Aristodemo, me doy la vuelta y no veo que Sócrates me siga por ningún lado. Entonces le dije que precisamente yo había venido con Sócrates, invitado por él a comer allí» (*Bq* 174e).

El esclavo que Agatón manda a buscar a Sócrates no tiene suerte: «ese Sócrates se ha retirado al portal de los vecinos y allí permanece de pie. Por mucho que lo llamo no quiere entrar» (*Bq* 175a) Aristodemo conocía el comportamiento de Sócrates y disuade a Agatón de que lo traigan a fuerza de insistencia: «dejadlo tranquilo, pues tiene esa costumbre. A veces se aparta a un lado en el lugar donde se encuentre y allí permanece en pie. Pero vendrá pronto, me parece» (*Bq* 175b).

Las características de Sócrates son conocidas pero tienen una función en este diálogo en particular, el comportamiento extático[14] de Sócrates hace desear su compañía, los otros lo esperan ansiosamente y lo buscan y, como Agatón que desea ir por él, lo quieren cerca; cuando finalmente entre el filósofo, lo requerirá Agatón: «aquí, Sócrates, échate junto a mí, para que también yo disfrute, tocándote, de esa idea sabia que se te ha ocurrido en el portal» (*Bq* 175c-d), la

[13] Es un recurso literario: el narrador se introduce en el problema de la autoría al cambiar y reformular el texto. El tema excede el presente trabajo.
[14] También Alcibíades subraya esta característica de Sócrates en *Bq* 220c.

deriva de Sócrates está atravesada por espera y ausencia. Sócrates escenifica[15] la espera, soporta la espera y hace que los demás esperen y deseen su compañía. De este modo, se refuerzan algunas de las características que Alcibíades comentará de Sócrates, pues ya fueron anticipadas de manera teatral al comienzo del diálogo.

Por tanto, este anticipo escenográfico de las características de Sócrates, se resignifica luego, cuando irrumpe Alcibíades.

El segundo de los momentos (212d – 223d)

Cuando Alcibíades se percata de que Sócrates está en el Banquete, le reprocha: «te las has ingeniado para echarte al lado del más bello de los que están aquí dentro» (*Bq* 213c), Alcibíades indica que dirá la verdad pero utilizará imágenes para contarnos cómo es Sócrates en asuntos relativos a *eros*, nos mostrará a un sileno que guarda dentro «estatuas de los dioses», es decir, lo más importante, y además, encanta más que el flautista Marsias, pues con sus palabras consigue el mismo resultado que aquel con su instrumento, nos cuenta cómo él mismo queda poseso de las palabras de Sócrates, cómo siente vergüenza cuando se aparta de su lado y se «deja vencer por los honores que me otorga la multitud», cómo despreció su cuerpo, cómo le importa nada si alguien es bello y, sobre todo, cómo ante la imposibilidad de convencer a Sócrates se valió de la fuerza pero sin lograr lo que se proponía.

Alcibíades termina «mordido» por sus discursos filosóficos que lo fuerzan a hacer o decir cualquier cosa y, más aún, luego de declarársele, Sócrates rechaza cambiar «oro por bronce» y le propone ascender de lo sensible a lo inteligible, dice: «ten por seguro que la vista de la inteligencia comienza a ver agudamente cuando la de los ojos comienza a perder su pujanza, y tú estás aún lejos de eso» (*Bq* 219a). En este contrapunto, Sócrates escenifica[16] teatralmente con su ejemplo la escalera que propone Diótima[17], pero Alcibíades no puede comprenderlo, está muy preso de lo sensible aún. Sócrates se comporta como

[15] Sócrates se ofrece como mediador/educador en el camino a la Idea de Belleza, como un eros intermediario. Ver artículo de Fierro: «Narrar el verdadero amor. El sentido de la estructura narrativa en el *Banquete* de Platón» (2006).
[16] De alguna manera escenifica a *eros* también en cuanto al lugar de intermediario.
[17] Alcibíades no escuchó el discurso porque entró después en escena.

un verdadero *eros* filosófico que no se deja atrapar por lo sensible.[18] La narración del discurso de Diótima tiene su contraparte escénica en la figura de Sócrates.

Luego de subrayar la ejemplaridad de Sócrates, sea a la hora de beber como en la batalla, Alcibíades vuelve sobre un punto central: los discursos de Sócrates son parecidos a los silenos que se abren:

> (...) cuando uno los ve abiertos y se mete dentro de ellos, en primer lugar hallará que son los únicos discursos que tienen sentido en su interior, y a continuación que son muy divinos y que tienen en sí mismos muchísimas imágenes de virtud y apuntan al mayor número de cosas, o mejor dicho, a todo cuanto conviene que examine quien pretenda ser un hombre de bien (*Bq* 222a).

Ahora bien, el discurso de Alcibíades parece concluir con esta alabanza, mezclada de reproches, a Sócrates pero deja caer tres cuestiones más, la primera es que los agravios que él sufrió los sufrieron también Cármides, Eutidemo y tantos otros más, la segunda es que engaña «haciéndoles creer que es su amante cuando más bien resulta ser amado en lugar de amante», la tercera es que aparece el verdadero objetivo de la alabanza de Alcibíades a Sócrates, a saber: «esto precisamente también te lo digo a ti, Agatón: no te dejes engañar por él» (*Bq* 222b).

Para la hipótesis de este trabajo, interesa señalar que la primera de estas tres cuestiones del discurso de Alcibíades, está en relación con la segunda; en efecto, Alcibíades y otros sufrieron en carne propia el cambio que les propone

[18] Reale sostiene que «la temática del Eros en Platón es a menudo malentendida, ya que se olvida su inseparable conexión con la problemática dialéctica y metafísica. Eros, para Platón, es "filósofo" por excelencia: el logos humano no puede avanzar sin la pasión que lo estimula, lo impulsa más allá y lo sustenta estructuralmente. Eros es la otra cara de la dialéctica» (1997 (2004):19). En la página 239 dice el autor «la serie de encomios elevados a Eros se cierra con un encomio elevado a Sócrates. En éste se encarna el eros, que es la filosofía misma». En la página 240 insiste: «de la presentación de Eros, *demonio mediador*, se pasa a la presentación del hombre demónico, el verdadero *erotikós*». Según M. A. Fierro «Así Aristodemo y Apolodoro —como Alcibíades— en tanto *erastai* son también los más fieles y aptos informantes de la experiencia del *eros* filosófico que Sócrates les ha hecho conocer a través no sólo del discurso de Diótima —en el caso de Apolodoro y Aristodemo— sino fundamentalmente a través de su propia vida». En una nota al pie, la autora dice «no es casual que Alcibíades describa a Sócrates con las verdaderas características de Eros así como con las del verdadero amante» (2001:37).

la posición socrática, pasan de amados a amantes, les falta hacer el trabajoso y ascendente camino de la escalera erótica que conduce al cielo de la Idea de Belleza tal como muestra el discurso de Sócrates/Diótima. Sócrates, entonces, ejemplifica este discurso con su posición ética[19] respecto del ascenso desde el cuerpo bello a la Belleza.

La tercera cuestión es central para la hipótesis que intento defender aquí, puesto que Sócrates, tal como lo destaca Lacan en *El Seminari*o *8*,[20] se mueve del lugar en el cual pretenden ubicarlo los enunciados de Alcibíades y muestra la intención *presente* de toda la peroración de este, el tiempo de la enunciación.

Dice Sócrates:

> (…) me parece que estás sobrio, Alcibíades, pues, si no, no hubieras intentado nunca ocultar, dando tan ingeniosos rodeos, la causa por la que has dicho todo eso, y la has colocado al final como cosa accesoria, como si no lo hubieras dicho todo con la intención de enemistarnos a Agatón y a mí, por creer que yo debo amarte a ti y a nadie más y Agatón ser amado por ti y por nadie más. Pero no se me han ocultado tus propósitos, sino que este drama tuyo satírico y silénico se ha puesto en evidencia. ¡Ea!, querido Agatón, que no consiga nada con ello y procura que nadie nos enemiste a ti y a mí (*Bq* 222c-d).

[19] Puesto que actúa desde el lugar de *eros*. Reale recupera una cita de Robin (*La teoría platónica del amor)* «En resumen, Sócrates aparece, al mismo tiempo y por las mismas razones, como el perfecto *erotikós* y el filósofo asimismo perfecto, y lo es precisamente *porque va más allá del amor sexual y utiliza la atracción de la belleza con vistas a la adquisición de la virtud y del conocimiento de lo real»* (1997(2004):249).

[20] «Y bien, intentemos en efecto reconocer la estructura. Si Sócrates le dice a Alcibíades: al final de cuentas, lo que quieres es, ser tú amado por mí, y que Agatón sea tu objeto, pues de otra forma no se le puede dar otro sentido a este discurso si no es los sentidos psicológicos más superficiales, el vago despertar de un celo en el otro —y no hay lugar a dudas— efectivamente es de lo que se trata. Sócrates lo admite, manifestando su deseo a Agatón y pidiendo finalmente a Agatón lo que primero le pidió Alcibíades; y la prueba es que si consideramos todas estas partes del diálogo como un largo epitalamio, y si en lo que converge toda esta dialéctica tiene un sentido, es lo que ocurre al final, que Sócrates hace el elogio de Agatón. Que Sócrates haga el elogio de Agatón es la respuesta a la demanda, no pasada sino presente, de Alcibíades. Cuando Sócrates hace el elogio de Agatón, satisface a Alcibíades» (Lacan, *Seminario 8*, Clase 11, 8 de febrero de 1961). Por este desplazamiento en el sentido de los enunciados, Lacan juega con que Sócrates inventó, o fue el precursor, de la transferencia analítica.

Sócrates no le concede nada,[21] pero en rigor de verdad, lo que no le concede es que engañe al auditorio (a Agatón y a nosotros sus oyentes/lectores) ocultando con enunciados relativos al pasado entre ellos dos un propósito presente en la enunciación del discurso del bello Alcibíades. Sócrates pasa el discurso de Alcibíades por el filtro de la interpretación: no es qué pasó entre ellos lo central, sino qué está pasando, *qué hace* Alcibíades en ese preciso momento con «*este* drama tuyo satírico y silénico (que) se ha puesto en evidencia», él, Sócrates, *abrió* el drama, la puesta en escena de Alcibíades y lo muestra al interpretarlo.

Conclusiones

Los momentos que enmarcan el diálogo platónico, ofrecen una íntima relación entre la narración del lugar de *eros* y el volverlo presente a través de la escenificación que proponen los personajes. Se narra también para escenificar, *presentificar*, la verdad de *eros*, así, la construcción narrativa también está al servicio de la erótica platónica.

De hecho, en el primer extremo del marco narrativo (desde la conversación entre Apolodoro y un amigo, hasta cómo Aristodemo le cuenta a Apolodoro que Sócrates entra por fin al banquete) Apolodoro nos cuenta, en este caso anticipa, a partir de la espera, de la reticencia de Sócrates a entrar, cómo juega a la espera, es decir que se hace desear en el banquete. A su vez, nos relata que va volver a contar, a recrear la historia en una escena diferente, que nos va a contar lo que recuerde y lo que él crea que es lo más sustancial. Nos trae la historia narrada al presente de la narración.

En el segundo extremo del marco narrativo (desde la irrupción de Alcibíades hasta el final), aparecen dos cuestiones íntimamente relacionadas entre sí y con el comienzo del diálogo, a saber: por un lado Alcibíades nos muestra, casi nos deja ver, cómo lo trató Sócrates, cómo lo hizo cambiar de posición erótica, de amado a amante, cómo buscó sin conseguirlo que Alcibíades eleve a la Idea de Belleza el ideal erótico, con lo cual se ejemplifica que Sócrates funciona como un intermediario parecido tal como lo es *eros*,[22] por otro lado, Sócrates muestra que la narración de Alcibíades tiene un propósito que excede el interés de hacer un elogio de Sócrates, pues busca un propósito bien *actual y presente* que la intervención de Sócrates escenifica: hablar para Agatón.

[21] «¡Qué cosas me hace sufrir una vez más este hombre!» se resigna Alcibíades. Ni siquiera le concede el lugar donde se quiere sentar.
[22]-Hipótesis que sostiene M. A. Fierro (2001).

El efecto teatral está logrado:[23] se escenifica la narración, pues se trata de que el presente de la enunciación se apropie del sentido del diálogo.[24]

Por consiguiente, conjeturo que hay una equivalencia simbólica entre Sócrates, *eros* y la narración, puesto que los tres procuran el ascenso a la Idea de Belleza, que por otro lado, como toda Idea, es un Bien y es Verdad[25] en sí misma.

Ahora toca al lector unir su horizonte de comprensión con el del texto, abrirlo como a un sileno para encontrar en él algo más que lo narrado en los discursos sobre *eros*, debe, en fin, traerlo a su presente para que el texto siga diciendo, para que se siga representando la escena *en presente*[26] del Banquete.

En fin, el presente es el tiempo y el teatro de la narración acerca de *eros*.

REFERENCIAS

FIERRO María Angélica

2001 "Narrar el verdadero amor. El sentido de la estructura narrativa en el *Banquete* de Platón", en JULIÁ Victoria (ed.), *Los antiguos griegos y su lengua*, Buenos Aires: Biblos, p.23-38.

2006 "Platón y los privilegios de los amantes", *Nova Tellus*, 24, 2:167-195.

FRIEDLÄNDER Paul

(1969) *Plato 3: The Dialogues*. *Second and Third Periods* [trad. de MEYERHOFF H.] London: Routledge and Kegan Paul.

GADAMER Hans-Georg

1960 *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr; (tr. esp.: *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1977).

JAEGER Werner

(2000) "El simposio. Eros", en *Paideia: los ideales de la cultura griega. Libro tercero,* México: FCE, p. 565-588.

---

[23] La escena es significativa, *dice* sobre *eros*.

[24] Es un antiguo tema de la literatura cómo cruzar simultaneidad (espacio, experiencia) y sucesión (tiempo, narración.) Véase, por ejemplo, *Madame Bovary* de Flaubert o «El Aleph», de Borges. Probablemente sea un problema a investigar por esta vía la relación entre oralidad y escritura, pues son dos escenas diferentes.

[25] «La pasión amorosa es la vía regia para relacionarnos con la verdad» (Fierro 2006).

[26] Quizás así se otorgue un efecto ficcional de oralidad a la narración escrita.

LACAN Jacques
1958-59 *Le désir et son interprétation,* París: Editions de La Martiniére et Champ Freudien Éditeu; (tr. esp.: *El Seminario. 6. El deseo y su interpretación,* Buenos Aires: Paidós, 2014).
1960-61 *Le Transfert,* París: Seuil, 1991; (tr. esp.: *El seminario. 8. La transferencia.* Buenos Aires: Paidós, 2004).
NUSSBAUN Martha C.
1986 *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y filosofía griegas*, Madrid: Visor, 1995.
PLATÓN
428-348 aC. *El banquete* [trad. GARCIA ROMERO, Fernando], Madrid: Alianza, 1993.
REALE Giovanni
1997 *Eros, demone mediatore*, Milano: Rizzoli; (tr. esp.: *Eros, demonio mediador*, Barcelona: Herder, 2004).
RICŒUR Paul
(1999) *Historia y narratividad,* Barcelona: Paidós.

ARTÍCULOS

[Ensayo]

La *sensación de soledad* en las *Leyendas* de Bécquer

VLADIMER LUARSABISHVILI
Universidad Estatal de Ilia
Tbilisi, Georgia
✉

Resumen: En nuestro artículo abordamos el romanticismo español y, en particular, la visión romántica de Gustavo Adolfo Bécquer con el fin de indagar la *sensación de la soledad* en sus *Leyendas*. Presentamos, en primer lugar una reseña panorámica de la noción de soledad como fenómeno psicológico; luego ofrecemos algunos ejemplos de la noción de soledad en la literatura española; analizamos la importancia del síntoma seleccionado en los textos románticos en general y finalmente analizamos la *sensación de soledad* como síntoma universal del romanticismo en los textos de Bécquer. Creando un mundo imaginario en su propia soledad, Bécquer lo llena con habitantes ficticios, que con frecuencia aparecen durante la noche, relacionando la vida real con el sueño y la muerte, es decir, con el misterio existencial. La soledad —que adquirió su universalidad en la época del romanticismo— forma parte no solo de los textos previos de la corriente literaria mencionada sino también de la época siguiente, convirtiéndose en una herramienta útil para el entendimiento de la «verdad» existencial.

Palabras clave: Romanticismo – Literatura española — Cosmovisión romántica.

[Essay]

The *Sense of Loneliness* in Bécquer's *Legends*

Summary: In this article we approach the Spanish romanticism and, particularly, the romantic vision of Gustavo Adolfo Bécquer in order to investigate the *sense of loneliness* in his *Legends*. We first present a panoramic overview of the notion of loneliness as a psychological phenomenon; then some examples of the notion of loneliness in Spanish literature; we analyze the importance of selected symptoms in the romantic texts in general, and finally we analyze the *loneliness* as a universal symptom of romanticism in Bécquer´s texts. Creating an imaginary world within his own loneliness, Bécquer fills it with fictional inhabitants that often appear overnight, linking real life with sleep and death, that is to say, with the existential mystery. Loneliness, which acquired its universality in the time of romanticism, is part not only of the previous texts, from the literary trend mentioned above, but also of those of the following era, becoming a useful tool for understanding existential "truth".

Key words: Romanticism – Spanish Literature – Romantic Worldview.

Introducción

En nuestro artículo intentamos acercarnos al síntoma universal del romanticismo: la *sensación de soledad* en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Investigamos el papel que desempeña el síntoma elegido en los textos de Bécquer como parte de la cosmovisión romántica del mundo.

Hemos dividido nuestro artículo en cinco partes: en la primera hacemos una reseña panorámica de la noción de *soledad* como fenómeno psicológico; en la segunda buscamos algunos ejemplos de la noción de *soledad* en la literatura española; en la tercera analizamos la importancia del síntoma seleccionado en los textos románticos en general; en la cuarta analizamos el síntoma elegido en los textos de Bécquer desde un punto de vista romántico; en la quinta ofrecemos las conclusiones finales de la investigación.

Como material para nuestra investigación hemos elegido las leyendas *El rayo de luna, El «Miserere»* y *La venta de los gatos* de Bécquer (1862).[1]

La soledad como fenómeno psicológico

Antes de entrar en el tema y buscar las características del síntoma universal del romanticismo, la *sensación de soledad*, presentamos una reseña breve de la *soledad* como fenómeno psicológico. Pensamos que esta reseña puede ayudar a entender los rasgos personales del poeta que condicionan su entendimiento romántico del mundo. Desde este punto de vista es útil recordar las palabras de Julio Nombela sobre «la vida que hacía Bécquer»:

> La vida que hacía Bécquer, que seguramente es lo que más deseará saber el lector, era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la existencia, no alternaban su ritmo habitual que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad, que le agradaba en extremo, estaba para él llena de seres, de ideas, de sentimientos que formaban un mundo en el que hallaba sus más puras y hermosas satisfacciones (Nombela, *Apud* Sebold 1982: 28).

[1] Seguiremos para las citas la siguiente edición: Bécquer G. A., *Rimas y Leyendas*, Madrid: Alba, 2003.

Efectivamente, Karl Vossler subrayaba el papel que desempeña la soledad como sitio de encuentro de los sentimientos del artista:

> Para estas almas de artista, la soledad es el sitio donde pena y gozo se dan cita y se compensan, el sitio donde se aplacan los apremios y angustias de la lucha y queda anulado todo género de emoción inquieta y toda avidez terrenal. Es el atrio que transponemos para entrar en el reino del arte puro. En la soledad nos sacudimos el polvo del ágora, nos despojamos de todo lo falso de esta estorbosa vida del diario quehacer, de todo lo espurio que mancilla y afea la gracia y la dignidad de la criatura (Vossler 1940 (1946): 45).

Reflexionando sobre el mundo del poeta romántico, que crea su propio mundo con ideas originales confundiendo lo real con lo abstracto, Victorino Polo García subraya la capacidad del autor romántico de modificar la realidad con la que no puede vivir:

> Encerrado sobre sí mismo, el poeta se aleja cada minuto más del mundo, de las cosas de los hombres. Quiere hacer su propio mundo, tiene sus propias ideas que, en un momento dado, no sabe si son ideas abstractas o la realidad misma. [...] Con ello el mundo de la realidad deja de existir para el poeta romántico, que se ha convertido en un profeta, en un visionario. Entre sus sueños y la realidad no hay barrera divisoria. Su creación tiene tanta fuerza que captará la realidad no tal como es, sino modificada por su propia fantasía. La consecuencia sólo es una: el poeta vive divorciado de la realidad, como una sombra solitaria frente a ella (Polo García 1966: 77).

Así, la tristeza y la soledad, como partes inseparables de la vida del poeta, pueden condicionar no sólo la corriente vital de Bécquer, sino facilitar la comprensión de la expresión de las ideas becquerianas, sus orígenes, formación, riqueza y pluralidad.

Basándose en la literatura del ámbito, Eva Muchinik y Susana Seidmann distinguen dos tipos de soledad: *a)* la soledad por aislamiento emocional, que deriva de la ausencia de una relación íntima con una figura de apego. Esta es la experiencia más desagradable; y *b)* la soledad por aislamiento social que ocurre por falta de lazos con un grupo social cohesivo de pertenencia (una red social de amigos o una organización vecinal) (Muchinik y Seidmann 2004: 35).

Torres Fermán y otros indican seis sinónimos para la palabra *soledad*: abandono, aislamiento, alejamiento de un lugar, melancolía,[2] pena y pesar (Torres Fermán, Beltrán Guzmán, Saldivar González, Lin Ochoa, Barrientos Gómez, Monje Reyna, 2012:3). Cada sinónimo mencionado puede arrojar luz sobre los mensajes semánticos encontrados en las *Leyendas* a los que prestamos una atención especial en el apartado cuarto de este artículo.

Montero López Lena y Sánchez Sosa investigan la soledad dentro de las perspectivas conceptuales, prestando atención especial a los enfoques filosóficos («como una condición ineludible en la búsqueda de la autoconciencia»), socio-antropológicos (la presencia de la soledad en distintas actividades artísticas) y psicológicos (2001:19). Pepleau y Perlman ofrecen una tipología de la *soledad* en la que subrayan la importancia de las características emocionales de la misma (ausencia de felicidad, miedo o incertidumbre), «el tipo de privación referente a las relaciones ausentes que la persona considera significativas» y la perspectiva del tiempo que puede ser distinta (momentánea, situacional, crónica o permanente) (*Apud* Torres Fermán *et al*. 2012: 13). Weiss percibe la *soledad* como la consecuencia surgida de una relación particular, mientras que Larson y otros la entienden como un estado subjetivo en contraste con la condición de aislamiento físico (*Apud* Montero López Lena y Sánchez-Sosa 2001).

La noción de *soledad* en la literatura española

Tanto la *soledad* como *el dolor* son nociones vinculadas con el problema filosófico moderno, como lo explica claramente José Luis Abellán: «(…) la soledad y el dolor le plantearon en carne viva un problema filosófico que le va a atormentar durante el resto de su vida: el del subjetivismo gnoseológico y la imposibilidad lógica de resolverlo» (Abellán 1979:78). Esta noción es característica no sólo para la época del romanticismo, sino para los textos creados durante el clasicismo. Por ejemplo, Polo García muestra la diferencia de

[2] Armando López Castro destaca el conflicto entre dos mundos (ideal y real) que provoca un estado melancólico. El autor hace distinción entre el triste y el melancólico en tanto este último desea «cambiar la realidad presente»: La contraposición entre el mundo ideal y la realidad presente provoca estados melancólicos, padecidos por quienes, desengañados de un mundo sin sentido, persiguen la belleza imperecedera. (…) Al contrario del triste, el melancólico busca cambiar la realidad presente, convirtiéndose en arquetipo del artista creador (López Castro 2002: 205-206).

la noción que aparece en los textos clásicos y románticos (1966:73). El autor clasifica la *soledad* según condición física y grado de expresión:

> En nuestra opinión, la soledad se escinde en dos primeros y grandes campos: A) Soledad física B) Soledad espiritual, respondiendo a los dos grandes ingredientes fundamentales que componen el complejo hombre. Partiendo del interior, una flecha apunta a lo externo y tangible: soledad física que empieza en el hombre más cercano y acaba en lo ignoto, abarcando el universo entero. Y soledad espiritual, con la flecha dirigida desde el interior hacia dentro; pero también empieza en el hombre más cercano – hombre-espíritu – y acaba en Dios, en la ausencia de Dios, mejor dicho. Y en otro sentido, ya expresado, también la soledad se divide en dos: A) Soledad absoluta B) Soledad relativa. Se trata ahora de un concepto cuantitativo que apenas necesita explicación, pero íntimamente relacionado con lo que decimos más arriba: la soledad relativa es la soledad-adjetivo, una parte de la soledad, mientras el resto se encuentra ausente, es decir, no se da. Por ejemplo, cuando el hombre experimenta soledad divina: no tiene a Dios; pero tiene, o puede tener, todo lo demás: posee la soledad divina, pero no posee el resto de la soledad. La soledad absoluta sería la soledad sin adjetivo, es decir, la SOLEDAD (Polo García 1966:71, 73).

La soledad enriquece su contenido en los textos de los escritores del siglo XX. Los pensadores como Miguel de Unamuno o Antonio Machado[3] la convierten

[3] Sobre el pensamiento filosófico de Antonio Machado, entre otros véase: Serrano Poncela S. *Antonio Machado, su mundo, su obra*, Buenos Aires: Losada, 1954; Frutos Cortés E. «La esencial heterogeneidad del ser en A. Machado», *Revista de Filología*, abril-septiembre, 1959: 271-292; Quintanilla M. «El pensamiento de A. Machado», *Estudios Segovianos,* XI, 1952:369-382; Andrés Cobos P. *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena,* Madrid: Ínsula, 1971; Barjau E. «Antonio Machado: (entre la poesía y la filosofía) idealismo-solipsismo-"salto al otro"», en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona: Ariel, 1975 (reproduce la conferencia leída en la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, abril de 1971); Andrés Cobos P. *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos,* Madrid: Ínsula, 1972; Sánchez Barbudo A. *El pensamiento de Antonio Machado,* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974; Cerezo Galán P. *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado,* Madrid: Gredos, 1975; Murillo Zamora R., *Antonio Machado. Ensayo sobre su pensamiento filosófico,* Costa Rica: Editorial Fernández Arce, 1975; González Ruiz J. M. *La teología de A. Machado,* Madrid: Ediciones Marova, 1975; García Bacca J.D. *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Barcelona: Anthropos, 1984; Sesé B. *Antonio Machado, el hombre, el poeta, el pensador*, Madrid: Gredos, 1986; Vilanova A. «La metafísica poética de Antonio Machado», en *Antonio Machado: el poeta y su doble, Intervenciones del Simposium celebrado en la Universidad de Barcelona los días 14-16 de marzo de 1989,* Barcelona: Universitat

en una herramienta útil para encontrar la «verdad verdadera»,[4] conocerse a sí mismo y comprender la propia miseria[5] que puede facilitar el entendimiento de lo eterno.[6] Para poder ver el interior personal es necesario aislarse,[7] encontrarse en la profunda soledad, distanciado de la sociedad humana. Efectivamente, Antonio Machado subrayaba las horas que pasaba en soledad meditando sobre los enigmas del hombre,[8] lo que nos presenta su «anti-filosofía» como lo nota José M. Valverde.[9] Machado subraya la soledad en la que se encuentra,[10] la

Barcelona, 1989: 61-100; Abellán J. L. *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia: Pre-textos, 1995; Martínez de Velasco L., *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994; Gutiérrez Girardot R., «Lírica y filosofía en Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy (1939-1989), Coloquio internacional organizado por la Fundación Antonio Machado y la Casa Velázquez en Madrid, 11-13 de mayo de 1989,* Madrid: Paul Albert, 1994:117-132; Abellán J. L., *Antonio Machado y la filosofía*. Valencia: Pre-textos, 1995; Chiappini, G., «Filosofía y poesía en Antonio Machado», *Ínsula*, 577, 1995:–31-32; De La Iglesia J. L. *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 1995; Rosales Juega, E., *Comportamiento ético en la poesía de Antonio Machado*, Soria: Diputación Provincial de Soria, 1996; López Álvarez J. *El krausismo español en los escritos de A.Machado y Álvarez «Demófilo», Cádiz:* Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones*,* Cádiz 1996; Malpartida J. «Poética y Filosofía: el pensamiento literario de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 571, 1998:109-120; Andreu A. *El cristianismo metafísico de Antonio Machado*, Valencia: Pre-textos, 2004; Cerezo Galán P. «Juan de Mairena: un Sócrates andaluz», en Doménech J. *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado, Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005*, Sevilla: Renacimiento, 2006: 580-615; Fantini G. «Poesía y filosofía en Antonio Machado y Jorge Santayana. Una convergencia», *Limbo*, 28, 2008: 75-90; Garrido M. «El pensamiento filosófico de Antonio Machado», en *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2009.

[4] Así lo definía Miguel de Unamuno: «Voy a la soledad, me refugio en ella, y allí, a solas, prestando oído a mí corazón, oigo decir la verdad a todos» (*OC*, I, 1254).

[5] Como lo señalaba tan claro Miguel de Unamuno: «Yo mismo, ahora sano y fuerte, bastante olvidado de mis aprensiones, con mis hijos y mi mujer sanos, con todo lo que el mundo cree que puede constituir felicidad, estoy pasando una de mis temporadas de mayor miseria interior, de más honda soledad» (*Cartas íntimas*, 202).

[6] Uno de los puntos de orientación del pensamiento de Unamuno es un intento de comprender lo eterno: «Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso» (*OC,* I, 952-3).

[7] La soledad, según el filósofo bilbaíno, es una condición *sine qua non* para encontrar su propia persona: «Sólo a la soledad [que supone la intimidad] nos derrite esa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; en la soledad nos encontramos, y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en la soledad» (*Soledad, OC,* I, 1253).

[8] «Algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas —alguien dirá: perdidas— en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo» (Machado 1962: 11).

[9] «Antonio Machado no es simplemente lo que suele entenderse por un poeta, sino una suerte de pensador-poeta, que incluso llega a crear unos imaginarios filósofos —Abel Martín y su

soledad en que se siente triste y pensativo,[11] la soledad profunda y agnóstica,[12]convirtiéndose en un solitario sin camino.[13]

La *sensación de soledad* en los textos románticos

En su artículo «La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas» Sebold plantea las preguntas de «mundo o cosmovisión» del autor romántico, es decir, su estado de ánimo que se revela por ciertos síntomas y metáforas que son universales para cualquier autor de esta corriente literaria. Así, entre los síntomas especifica: 1) el sentimiento supera al pensamiento, 2) se funden el alma del poeta y el alma de la naturaleza, 3) la seudodivinidad del romántico, 4) la sensación de soledad, 5) la actitud de superioridad, 6) el fastidio universal, y 7) el goce en el dolor, y entre las metáforas: 1) la juventud, o mejor dicho, la pérdida de la juventud, 2) el satanismo del alma inocente, o inocencia del alma satánica, 3) el amor, 4) la lágrima solitaria, y 5) la contemplación del suicidio. En este apartado investigamos la importancia de la *sensación de soledad* en la construcción de los/algunos textos de Bécquer (2011: 312-320).

Sobre la *soledad* escribe Sebold:

> 4. *La sensación de la soledad:* soledad divina y soledad humana. El romántico se da cuenta, en el fondo de su alma, de que jugar a ser un nuevo Dios todopoderoso, solo en su remoto cielo, no es más que una compensación psicológica para escaparse de su horrible sensación de soledad humana. Su soledad siempre sugiere también las notas paralelas de injusticia y de abandono, de injusto abandono por Dios y de injusto abandono por los hombres. Se encuentra el romántico solo porque se encuentra abandonado. El personaje Tediato (siglo XVIII) expresa así su sensación de abandono: «En vano les diría [a los hombres] mi inocencia. […] Y los astros darían su giro sin cuidarse del virtuoso que padece ni del inicuo

discípulo Juan de Mairena— para presentar en ellos, no su propia filosofía, sino más bien su anti-filosofía, al mostrar por medio de ellos el destino negativo, y aun nihilista, de la inteligencia racional, que sólo deja un resquicio a la esperanza humana a condición de no creer en ella» (Valverde J. M. 1989: 1383).

[10] «Yo en este viejo pueblo paseando/solo, como un fantasma» (Machado 1912(2001): 62).

[11] «Voy caminando solo,/triste, cansado, pensativo y viejo» (Machado1912(2001): 144).

[12] «Tan pobre me estoy quedando,/que ya ni siquiera estoy/conmigo, ni sé si voy/conmigo a solas viajando» (Machado 1912(2001): 160).

[13] «¿O ser lo que nunca he sido:/uno, sin sombra y sin sueño,/un solitario que avanza/sin camino y sin espejo?» (Machado 1912(2001): 228).

> que triunfa» (Cadalso, 2008: 393-394). Meléndez Valdés (1777) reconoce su perturbadora situación: «Por más que al cielo mi dolor implora,/ no amaina, no, el tormento,/ ni yo ¡ay! puedo secar en mi gemido,/huérfano, joven, solo y desvalido» (2004, 562). Espronceda (siglo XIX), solo y aturdido, contempla mundo y cielo: «Los ojos vuelvo en incesante anhelo,/ y gira en torno indiferente el mundo,/ y en torno gira indiferente el cielo» (1970: 265). Francisco Navarro Villoslada (siglo XIX) pone estas palabras en boca de un personaje novelístico: «Estoy solo en el mundo; nadie me conoce; no tengo un amigo ni una mirada que se fije en mí» (1975: 273). Espronceda, en una digresión en *El estudiante de Salamanca* (siglo XIX) pinta este aparente autorretrato: «Y él mismo, la befa del mundo temblando,/ su pena en su pecho profunda escondió,/ y dentro en su alma su llanto tragando/ con falsa sonrisa su labio vistió» (1978: 128). Aquí la soledad se interioriza. La aparente armonía humana, la sonrisa, es irónica; pues mientras más alegre parece el exterior, más triste es el interior por el aislamiento. La soledad interior es la más corrosiva; y ese tragar el llanto dentro en su alma es soledad interior (Sebold 2011:313-314).

Así, la *soledad* es un importante síntoma universal del romanticismo.

La *soledad* en los textos de Bécquer

La *soledad* es un medio especial en el que se realiza un poeta. En ella es posible encontrarse como materia inseparable, es una substancia tan monolítica que ni siquiera tiene sombra. En la *soledad* funciona la imaginación del poeta, empieza a expresar lo irreal, lo fantástico, pues en ella habitan las creaciones ficticias o entes de ficción, objetos y sujetos de los sueños de Bécquer. Manrique es, sin duda alguna, el prototipo del poeta sevillano, a quien le resulta difícil formar ideas, encerrarlas en las oraciones:

> En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y ensueños de poeta; porque Manrique era poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos (Bécquer [2003]:108).

Entonces, lo que «amaba» Manrique es la idea de su vida: la soledad; sólo en la soledad es posible encontrarse en un mundo fantástico, junto a las creaciones extrañas, en los sueños de poeta. De este modo, nos muestra Bécquer el mundo poético, irreal, difícil de describir. Efectivamente, en la entrada de algunas leyendas Bécquer subraya la dificultad de contar la historia.[14]

La *soledad* posee algunos elementos, es decir componentes que la caracterizan y nos ayudan a entenderla en sus rasgos fundamentales. Entre estos elementos hay que mencionar la *noche*, el *misterio,* el *sueño* y el *silencio*. No olvidamos aquí la importancia de las ruinas como componente clave en la descripción del paisaje romántico. Vayamos por partes.

El poeta romántico crea su mundo imaginario lleno de fantasmas. Este mundo imaginario que carece de elementos de realidad, está especialmente vigente durante la noche. Un ejemplo de lo dicho podemos encontrarlo en la leyenda *El «Miserere»:*

> Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo en voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David: *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!* (Bécquer [2003]:175-176).[15]

Lo que pinta Bécquer es un mundo imaginario al borde de la realidad: por una parte, visualizamos los esqueletos de los monjes muertos, es decir, de los seres del pasado; por otra parte, ellos forman parte de la realidad en la que se

[14] Como en la introducción de la leyenda «Tres fechas» («Si a la mañana siguiente de uno de estos nocturnos y extravagantes delirios hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjo antes que se cierren del todo mis párpados [...] seguramente formaría un libro disparatado, pero original y acaso interesante») o «La rosa de pasión» («Si yo la pudiera referir con el suave encanto y la tierna sencillez que tenía en su boca, os conmovería, como a mí me conmovió, la historia de la infeliz Sara»).

[15] Los seres ficticios y paisajes imaginarios aparecen y en las *Rimas* de Bécquer: «deformes siluetas/de seres imposibles; /paisajes que aparecen/como a través de un tul» (Rima III, Bécquer, [2003]:26).

encuentra el músico que busca la melodía verdadera. De esta manera, Bécquer se encuentra en dos mundos simultáneamente tratando así de crear un mundo propio y originario.

Con este mundo nuevo y ficticio está asociado el fenómeno del *misterio*, en la noche los entes de ficción adquieren su forma característica:

> En la oscuridad, en la noche todo se funde y se confunde, desapareciendo todo elemento de realidad material para perderse en los mundos nuevos y desconocidos, donde la imaginación, la fantasía tengan su realeza auténtica. La noche viene a ser la pirueta definitiva en que se pierde el hombre real, positivo, existente en el mundo bajo y chato de la vivencia diaria para aparecer en este otro arquetípico y esencial, en que el sentimiento —y por tanto lo misterioso e intrigante— dominan en plenitud. ¡Y todo esto resulta tan querido para los románticos, sentimentales, oscuros y misteriosos! (Polo García 1966:87).

Hay distintos motivos por los que la noche está asociada con la *soledad*, motivos por los que aquella se ha convertido en un elemento de ésta: porque los habitantes de la noche, los personajes ficticios, son más cercanos al poeta romántico y, además, porque la noche contiene una belleza que no revela, no demuestra, lo cual añade perfiles estéticos a la vida o al argumento del texto romántico; no hay que olvidar el elemento negativo también vinculado con la cosmovisión romántica del mundo:

> La noche, pues, como elemento de suprema soledad, por cuanto el hombre se encuentra en medio de un mundo extrahumano, poblado de fantasmas, tumbas, vapores que fingen compañía, con lo que la soledad humana es peor. [...] Además se canta a la noche también por la belleza oscura que encierra, por motivos puramente estéticos, por una posible belleza objetiva al modo tradicional; o, por contraste, con el elemento feo o negativo poetizado al mundo romántico (Polo García 1966: 88).

Así, la noche se convierte en un medio a través del que puede ser revelado el misterio que busca el poeta romántico. La *soledad,* como medio ambiente, posee características semejantes al estado de ánimo que se llama melancolía: una tristeza y un sentimiento de frío acompañado de silencio. El *silencio* le recuerda a Bécquer la *soledad,* como el *sueño,* la *muerte:* «Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada, bien que la disposición de mi ánimo me

inclinaba a las ideas melancólicas, lo cierto es que sentí frío y tristeza, y noté un silencio que me recordaba la completa soledad, como el sueño recuerda la muerte» (Bécquer [2003]:187).

Polo García indica el papel del *sueño* en la *soledad* del poeta. En sueños crea el poeta un mundo imaginario, en sueños surge la libertad y solo en sueños es posible encontrarse en la absoluta y verdadera soledad como lo hacen tan bien los románticos:

> Mediante el sueño la soledad se reduce a la expresión unitaria. Se escapa el mundo, desaparece bajo los pies y todo se torna inmaterial, ingrávido, de apariencia angélica. El poeta es un ángel, no importa si bueno o malo, que va a crear mundos nuevos a expensas de su sueño, de su visión, como resultado de haberse encerrado en sí mismo, de haber roto la atadura tempo-espacial para surgir en libertad al mundo nuevo de los sueños. [...] Es preciso soñar, es necesario absolutamente soñar para poder empezar a sentir la soledad verdadera, auténtica, la soledad del alma en su profundidad. Los románticos lo saben bien y sueñan (Polo García 1966: 85).

El silencio es un ambiente que subraya la hondura/profundidad de la soledad; para enfatizar esta impresión Bécquer pinta el silencio de la medianoche, combina el silencio con la noche, añadiendo otras características irreales, como «voces confusas» o «palabras ininteligibles»:

> Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche, con un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles, ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi no se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota, no obstante, en la oscuridad (Bécquer [2003]:165).

La soledad como melancolía adquiere una importancia mayor para el entendimiento de la persona de Bécquer; Armando López Castro cita la carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra en que se subraya el carácter melancólico del poeta sevillano:

> En una carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra, de 1889, señala aquél: «(Bécquer) fue desgraciado, en lo que influyó no poco su *carácter*

> *melancólico,* altivo y descuidadísimo hasta en el arreglo de su persona». Su predisposición melancólica es lo que le lleva a rechazar la realidad del mundo que le ha tocado vivir, una realidad que asume como carga personal, y a aceptar ese clima de vaguedad, lo inefable del amor o de la poesía, que tiene su origen en la disolución del espíritu romántico y está presente en el ambiente prebecqueriano (López Castro 2002:196-197).

Lo de que Bécquer era un soñador lo verifican no solo sus amigos, sino también los investigadores de la literatura romántica española:

> «Gustavo era de los hombres que sueñan despiertos hasta el punto de asistir como espectadores al drama de su propia vida» (31). Gustavo era un poeta y, como tal, soñador. Porque a Gustavo, como a Hoffmann, «no le afectará sólo el sueño que surge cuando se está bajo la dulce invasión del sueño, sino el que se sueña a lo largo de toda la vida» (32). (*Apud* Polo García 1966: 86).

Por otra parte, el paisaje cumple un papel definitivo en la pintura del estado del alma del poeta romántico. El paisaje es una parte de la escenografía romántica (no estática por su naturaleza), que condiciona la formación de las nuevas ideas y expresiones de la mente del poeta aislado de la realidad humana, lo que observamos claramente en la leyenda *El «Miserere»*, cuando Bécquer describe la búsqueda de la melodía, del «verdadero *Miserere*»:

> Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus deformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de la lápidas sepulcros que formaban el pavimento de la iglesia, todos estos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio (Bécquer [2003]: 174).

Prestamos aquí una atención especial al sonido plural que utiliza Bécquer para pintar el paisaje romántico: el sonido de las gotas que caen «sobre las losas con

un rumor acompasado»,[16] los gritos graznados, el sonido de los reptiles y observamos que todos los sonidos descritos son rítmicos. Es decir, Bécquer pinta no un paisaje caótico, sino ordenado, muy ordenado y, al mismo tiempo, místico, porque en este paisaje ordinario tiene que revelarse un misterio. De este modo, lo lógico y lo irreal se encuentran en un mismo marco.

El hecho de que el paisaje posee cierta importancia en los textos de Bécquer lo verifica Armando López Castro, prestando atención a las ruinas que muestran la abolición de la oposición entre la Naturaleza y el espíritu:

> En la obra de Bécquer, el paisaje no es un elemento decorativo o estático, sino que desempeña un papel activo como proyección de un estado de ánimo. Lejos de la fría impasibilidad neoclásica, tenemos aquí una muestra de paisaje solidario, de fusión de lo apolíneo con lo dionisíaco, en el que la apasionada energía de las ruinas, nunca lisas y perfiladas sino retorcidas y tortuosas, revela un predominio de lo natural sobre lo artificial. Formalmente, la construcción simétrica de los párrafos, sostenida por la continuidad del imperfecto, tiempo de la narración, y el simbolismo de las plantas trepadoras, que representan la permanencia de la fuerza natural, mantienen la hermosura a pesar de la degradación y envuelven a las ruinas en una aura melancólica. Si recordamos que la hiedra, verde en toda estación, es uno de los adornos habituales de Dionisio, simbolizando la supervivencia de lo natural y la persistencia del deseo, entonces comprendemos que todo va en la función de esta destrucción final («pregonaban *la victoria de la destrucción y la ruina*»), reveladora de la nueva sensibilidad romántica: la ruptura del equilibrio entre la Naturaleza y el espíritu a favor de la Naturaleza. El encanto peculiar de las ruinas consiste en su destrucción humana, que anula la oposición entre la Naturaleza y el espíritu y vuelve a hacer posible el ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos (López Castro 2002:201).

De este modo, la *soledad* es el ámbito diario de Bécquer. El poeta vive en la *soledad*, imagina y crea en ella su mundo propio, lleno de fantasmas y cosas irreales. Junto con la *soledad* existen otros conceptos que coexisten en los textos becquerianos, como son el *misterio,* el *sueño*, el *paisaje* y la *noche*. Todos

[16] Recordamos aquí la rima LVI de Bécquer: «Moviéndose a compás, como una estúpida/máquina, el corazón; /la torpe inteligencia del cerebro/dormía en un rincón./[...] gota de agua monótona que cae/y cae sin cesar» (Bécquer [2003]:55).

los conceptos mencionados forman un complejo dentro del que existe el mundo romántico de Bécquer.

Conclusiones

La soledad es el estado característico del escritor romántico, convirtiendo así *la sensación de soledad* en el síntoma universal del romanticismo. El romántico no se encuentra solo en su propia soledad, más bien al contrario, la llena de seres imaginarios e ideas irreales que forman su cosmovisión modificando la realidad en que se encuentra.

La sensación de soledad como uno de los síntomas universales del romanticismo está vigente en las *Leyendas* de Bécquer. Creando un mundo imaginario en su propia soledad, Bécquer lo llena con habitantes ficticios, que con frecuencia aparecen durante la noche (que subraya un estado profundo de soledad), relacionando la vida real con el sueño y la muerte, es decir, con el misterio existencial.

La *soledad* que adquirió su universalidad en la época del romanticismo, forma parte no solo de los textos previos de la corriente literaria mencionada (recordamos aquí las *Odas* brillantes de Horacio), sino también *de la época siguiente, convirtiéndose en una herramienta útil para el entendimiento de la verdad existencial*.

REFERENCIAS

ABELLÁN José Luis
1979 "La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo", *El Basilisco*, 7: 77-83.

BÉCQUER Gustavo Adolfo
[2003] *Rimas y leyendas,* Madrid: Alba.

LÓPEZ CASTRO Armando
2002 "La pasión melancólica de Bécquer", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 27:193-206.

MACHADO Antonio
1912 *Campos de Castilla*, Zürich: Amman Verlag, 2001.
1962 *Poesías,* Buenos Aires: Losada, 5ta edición.

MONTERO LÓPEZ LENA María y SÁNCHEZ SOSA Juan José
2001 "La soledad como fenómeno psicológico: un análisis conceptual", *Salud Mental,* 24, 1: 19-27.
MUCHINIK Eva y SEIDMANN Susana
2004 *Aislamiento y soledad,* Buenos Aires: Eudeba, 2004.
POLO GARCÍA Victorino
1966 "La soledad en la poesía romántica española", *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, 24, n° 1-2, p. 243.
SEBOLD Russel P.
1982 *Gustavo Adolfo Bécquer,* Madrid: Taurus.
2011 "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2:311-323.
TORRES FERMÁN Aída, BELTRÁN GUZMÁN Francisco X., SALDIVAR GONZÁLEZ Atenógenes H., LIN OCHOA Dolores, BARRIENTOS GÓMEZ Carmen, MONJE REYNA Daniela
2012 "La soledad ¿un mal de nuestro tiempo?" R*evista Electrónica Medicina, Salud y Sociedad* [en línea] 3:1-25, (citado 12 de mayo de 2015), disponible en: http://cienciasdelasaluduv.com/site/images/stories/3_1/3_1Soledad.pdf ISSN: 2007-2007.
VALVERDE José M.
1989 «Antonio Machado, poeta pensador», en *AIH, Actas X*, 1989: 1383-1393.
VOSSLER Karl
1940 *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München: C.H.Beck; (tr. esp.: *La poesía de la soledad en España,* Buenos Aires: Losada, 1946).

ARTÍCULOS

[Actualización]

La representación del cuerpo, el poder y la violencia en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

PATRICIA SAPKUS
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Universidad Nacional de Artes (UNA)
Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: En el presente trabajo nos centramos en estudiar la representación del cuerpo, el poder y la violencia en la obra dramática *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Sostenemos que esta obra adquiere calidad de paradigma por el modo en que la dramaturgia expresa la violencia que el poder inscribe sobre los cuerpos, al determinar por un lado, el estatuto de los personajes y, por otro, la apertura de dichos núcleos temáticos al nivel metalingüístico. La obra de Gambaro emerge con una dramaturgia sin fisuras a la hora de representar esa crítica al desprecio de la condición humana con la que el poder redobla su apuesta en un ejercicio de violencia último: *el lager*. Entre el relato y la experiencia, *Antígona furiosa* se conforma a través de discontinuidades y de silencios, que intentan expresar una y otra vez lo insondable; de este modo punza nuestro presente, constituyendo a lo acontecido como momento preñado de la historia; momento necesario al cual debemos volver una y otra vez por medio de la escritura, para mantener su apertura y así encadenar la memoria, impidiendo la clausura.

Palabras clave: Teatro – Metalenguaje – Referencia – Ficción.

[Update]

The Representation of the Body, Power and Violence in *Furious Antigone* by Griselda Gambaro

Summary: In this paper we focus on studying the representation of the body, power and violence in the play *Furious Antigone* (1986) by Griselda Gambaro. We argue that this work reaches the quality of paradigm by the way the dramatic composition expresses the violence that power inscribes on the bodies, determining, on the one hand the profile of the characters and, on the other, the opening of such thematic clusters to the metalinguistic level. Gambaro's work emerges with a seamless dramaturgy when representing the criticism of the contempt for the human condition with which power redoubles its commitment in an ultimate exercise of violence: *the lager*. Between the story and the experience, *Furious Antigone* is shaped by discontinuities and silences, trying to express the unfathomable again and again; in this way, it pokes our present, constituting what happened as a fraught moment of the story; a necessary moment to which we must return over and over again through writing, to keep its aperture and thus shackling memory, preventing the closure.

Key words: Theatre - Metalanguage - Reference – Fiction.

«Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo
[tal y como propiamente ha sido].
Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea
en el instante de un peligro…El don de encender la chispa
de la esperanza solo es inherente al historiógrafo
que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros
ante el enemigo si es que éste vence.
Y ese enemigo no ha cesado de vencer»
Benjamin, W. *Escritos Políticos* (2012: 170).

Introducción

En el presente texto estudiamos la representación del cuerpo, el poder y la violencia en la obra dramática *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro que, según sostenemos en este trabajo, adquiere calidad de paradigma por el modo en que la dramaturgia expresa una mirada sobre la historia a través de fragmentos que ponen en escena la violencia del poder sobre los cuerpos.

Partimos de pensar que el desplazamiento semántico que genera su escritura, conforma discursos a través de los cuales se experimenta aquello que se pierde, por la praxis habitual del empleo comunicativo del lenguaje. De este modo, nuevas formas de representar el cuerpo, el poder y la violencia emergen, se visibilizan en configuraciones que provocan una representación desajustada, desplazada, donde las formas de violencia y sus efectos, aparecen como factor de ruptura de toda inmanencia o especificidad que se da al interior de los procesos estéticos.

Dicho desplazamiento nos permite comprender la noción de representación, más allá de la relación mimética entre representación y realidad, hacia la cuestión de la producción de sentido, habilitando la articulación entre representación y referencia. Desde esta perspectiva retomamos la atribución que da Paul Ricœur (1983) a la metáfora, de valor de creación de sentido —innovación semántica— para luego extender este mismo procedimiento a la ficción narrativa, y desde allí pensar el carácter discursivo de la referencia, a partir del cual se despliegan nuevas dimensiones de realidad. Esta condición discursiva de la referencia adjudicada al lenguaje poético, supone que también este tipo de textos hablan de mundo, aunque no lo hagan de un modo descriptivo. De este modo la supresión de la referencia descriptiva, se convierte en la condición negativa para que se libere un poder más radical de referencia;

es por ello que, siguiendo al autor, debemos a las obras de ficción en gran medida, la ampliación de nuestro horizonte de existencia.

Antígona furiosa retoma el núcleo central de la obra Antígona de Sófocles, el deseo y la realización de la acción de Antígona, de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices, manifestando el conflicto entre la ley del estado y la ley de los dioses. El personaje de Antígona es presentado desde las primeras didascalias como regresando de la muerte, ocurrida al final de la obra de Sófocles:

> Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve canturreando (Gambaro 1989: 201)

De este modo la obra de Gambaro retoma y redobla la configuración del estatuto de personaje de Antígona constituido en la obra de Sófocles a través de su tránsito entre la vida y la muerte. Antígona manifiesta, en la acción de desajustar ella misma el lazo que la había ahorcado, su permanencia y su ineluctable necesidad de volver, en momentos donde el poder exacerba su apuesta, mostrando su menosprecio a la condición humana. Su vestido blanco y sucio, muestra las marcas de la acción/acciones realizadas, la de enterrar una y otra vez a Polinices.

En el transcurrir de la obra, Antígona se vuelve un cuerpo que se expande para constituirse en ataúd, tierra, césped, piedra y cuerpo para Polinices. Cuerpo múltiple y polifónico, a partir del cual también se configuran los personajes de Ismene y Hemón. Cuerpo animalizado que vivencia las ausencias y las luchas. En las dos obras la ley del estado fustiga los cuerpos de los muertos, exhibiendo la impiedad en el orden de los vivos. El cuerpo insepulto asedia los pensamientos y la acción tanto de aquella Antígona, como de ésta, pero en *Antígona furiosa*, la violencia del poder redobla la apuesta porque aquí el cuerpo que quiere enterrarse, no está:

> Antígona: ¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mí! ¿Me ves Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices! (largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices que es solo un sudario)… (Gambaro 1989: 201).

De este modo la acción queda interceptada, (se realiza y a su vez queda suspendida en su hacerse como necesidad histórica) por eso y quizás como único modo de expresar lo insondable, los parlamentos de Antígona se vuelven lamentos sobre la muerte, mostrando a través de las dos acciones fundamentales —querer enterrar un cuerpo insepulto y la acción de matarse con furia para volver a vivir y querer enterrarlo— la necesidad incesante de la búsqueda de un lugar para los muertos entre los muertos:

> Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces (Gambaro 1989: 217).

Porque pensamos que no hay drama sin contenido social, sostenemos que la figura de Antígona regresa a agitar y penetrar, a través de Gambaro, en nuestro presente histórico como resistencia, así como lo fue la Antígona de Brecht en relación al contexto del régimen nazi, aludiendo en este caso a las formas de violencia ejercidas por la última dictadura militar en Argentina (terrorismo de Estado, desaparición de personas). Ella vuelve nuevamente para interpelarnos a través del anacronismo que interrumpe y desincroniza el tiempo, tomando la forma de un espectro que nos asedia, recordándonos que el poder articula la violencia a través de modos que se reiteran, pero agravándose. Retomamos aquí la lectura de Derrida con respecto al espectro:

> (…) el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral (…) (Derrida 1993 (1995):20).

Lugar límite que bascula entre la presencia y la ausencia, entre lo indecible y lo enunciable, *el asedio (como el modo circular del espectro) es una forma de estar en un lugar sin ocuparlo* (Derrida 1993 (1995):18) aglutina memoria y se proyecta al mundo. En este sentido sostenemos que si lo indecible afecta y perturba la continuidad del sintagma en Gambaro, es porque allí ronda lo espectral, configurándonos en ese movimiento del pensamiento, en sujetos capaces de ensanchar nuestra capacidad de ser afectados por la historia.

Poder y cuerpo

Con respecto a la representación del poder y el cuerpo en la obra de Gambaro, tomaremos primeramente la perspectiva de Foucault (1975), que muestra cómo el funcionamiento del poder/saber en las sociedades modernas, se expresa a partir de una relativización del vínculo entre centralidad (los aparatos del estado - la dominación de clase) y periferia (ciudadanos), haciendo énfasis en los micropoderes, que se han gestado en espacios descentrados respecto del poder estatal. Analizado en términos de relación de fuerzas que atraviesan tanto el campo de lo visible como de lo enunciable, el poder va generando, a través de una organización reticular, tramas donde saberes/poderes invisibles traspasan toda la estructura de la vida social, invadiendo incluso el comportamiento de los individuos:

> (...) el que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuando más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre juega de antemano (Foucault 1975 (1996): 206).

En *Antígona furiosa* este funcionamiento reticular del poder puede ser analizado a través de diversos procedimientos como la fragmentación, el montaje y la intertextualidad, que resultan fundamentales en términos de la configuración del estatuto de los personajes. Creonte es representado a través de una carcasa (objeto ahuecado) que es ocupada en diversos momentos de la obra por Corifeo, en esos momentos al completarlo se ve hablado, pensado y constituido por este; la obra lo presenta del siguiente modo:

> Una carcasa representa a Creonte. Cuando Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder (Gambaro 1989: 197).

Este enunciado formula la fragmentación, la incompletitud, y el constante dinamismo de los mecanismos del poder, ya que al expresarse a través de un objeto, como pura exterioridad, el poder y la ley que este impone, se develan

desde el inicio de la obra, como construidos. Por un lado la carcasa muestra a partir de su ahuecamiento su falta constitutiva, por otro, en relación al sujeto, (Corifeo) se configura como investidura que temporalmente modifica la situación del personaje, adquiere el estatuto de Creonte. A través de este corrimiento el poder pierde su lugar de agenciamiento unívoco y de centralidad que le atribuía la obra de Sófocles al personaje de Creonte, adquiriendo nuevas formas, nuevas máscaras a partir de la performatividad de los enunciados. De este modo, tanto el personaje de Corifeo como el de Antinoo[1] al estar atravesados y sometidos al campo de visibilidad del poder incorpóreo de Creonte lo reproducen, haciéndolo circular por la red social en otros espacios y tiempos.

La obra está construida a partir de múltiples tiempos, espacios y personajes que a la manera de un montaje, interrumpen la posibilidad de un anclaje referencial específico. Esa indeterminación permite así mismo que la acción que es re-descripta, condense la posibilidad de poder reiterarse en otros tiempos y espacios, los de Sófocles, los nuestros (la referencia espacial del bar y el mozo aluden a nuestra contemporaneidad).

Esta constante interrupción hace que el lenguaje pierda su potencialidad de dar sentido en continuidad lógica y cronológica, porque aquello que describe, nuestro mundo, se vuelve incomprensible. Este hiato entre lenguaje y mundo hace que la manera de dar sentido se realice a partir de fragmentos del pasado, que nos permiten configurar nuevas lecturas sobre el presente. De este modo Gambaro, escribiendo desde los bordes, rastreando y convocando ciertos núcleos de sentido del pasado, parece acercarse y ejercer aquello que plantea Benjamín sobre la historia:

> (…) articular el pasado históricamente no significa reconocerlo [tal y como propiamente ha sido]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro… El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer (Benjamin (2012): 170-71).

[1]Antinoo era el nombre del joven del cual se había enamorado el emperador romano Adriano (73-138 d C). Acompañaba al emperador en todos los viajes que realizada. Es un personaje que no está presente en la obra de Sófocles, Gambaro lo incluye como interlocutor y acompañante de Corifeo.

Ejemplo de ello son las referencias de Ofelia de Hamlet, el de Antinoo acompañante de Adriano, el emperador Romano. «El tiempo está fuera de quicio» dirá Hamlet. Tiempo disyunto, tiempo dislocado, desajustado, desarreglado en palabras de Derrida «Time: es el tiempo, pero es también la historia, y es el mundo» (1993 (1995):32). Estas discon-tinuidades le permiten a Gambaro deambular por los confines del sentido, circundado por una negatividad que aumenta la representación del mundo (Adorno 1970).[2] Paradoja de la ficción dirá Ricoeur «que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas» (1982: 103).

Por ello entendemos que la resonancia de Antígona a través de Gambaro, nos convoca a reflexionar sobre los efectos del poder y sus nuevas formas, mecanismos, estrategias y en ese vínculo, como contemporáneos de nuestra tragedia, nos quedamos adheridos a la interpelación.

Siguiendo a S. Žižek (1989) tomaremos el funcionamiento de los significantes políticos, que designan las posiciones de los sujetos, no en términos de lugares dados, sino como signos vacíos que llegan a cargarse de investiduras fantasmáticas de diversa índole. De este modo, plantea el autor, ningún significante puede ser radicalmente representativo. «Esta falla constitutiva es la que abre a nuevas significaciones y nuevas posibilidades de resignificación política» (Žižek 1989).

Desde la perspectiva de E. Laclau, la representación (que alguien esté presente en el lugar del que él está materialmente ausente) presupone

> (…) el vacío original en la identidad del representado, que necesitaba ser llenado por un suplemento aportado por el proceso de representación [que] abre un movimiento indecidible, en dos direcciones, es constitutivo e irreductible. Hay una opacidad, una impureza esencial en el proceso de representación, que es al mismo tiempo su condición de posibilidad y de imposibilidad (Laclau 1996:174).

Por ello el autor sostiene que una sociedad democrática es aquella en la que nada está definitivamente adquirido y donde existe siempre la posibilidad del cuestionamiento. Desde este enfoque «la dimensión del poder que es

[2] El autor plantea que Beckett es realista en tanto el suyo es un mundo sórdido o gastado, impresión en negativo de un mundo administrado, (…) es realista y desenmascarador justamente porque se abstiene de todo lo social en cada una de las exposiciones realistas.

inerradicable y constitutiva de toda identidad social, no debe ser visto como una carga sino como la fuente de un nuevo optimismo histórico» (1996:179).

Si ese mundo deteriorado, fuera de quicio, ese mundo nuestro, que la obra redescribe, nos presenta un poder/saber en relación a los cuerpos, que puede ser leído como incompleto, construido, mostrando sus grietas, a partir de allí, nos surgen un par de interrogantes ¿Qué estrategias y mecanismos nos velaron (velamos) como sociedad, esa posibilidad, en palabras de Brecht, de intervenir como sujetos hacedores de nuestra historia? En consecuencia, ¿sería *Antígona furiosa* otra escritura/cuerpo donde encontremos indicios a partir de los cuales podamos leer de nuevo modo nuestra contemporaneidad atravesada por la tragedia? Gambaro nos presenta el revés de la trama, su obra expresa el funcionamiento del poder revelando sus estrategias, y sin nombrarnos nos alude como sociedad a correrno de nuestra habitual mirada sobre el poder, entendido como externo a nuestros cuerpos.

Sobre la violencia

Respecto al concepto de violencia, sostenemos que la obra de Gambaro emerge con una dramaturgia sin fisuras, a la hora de representar esa crítica al desprecio de la condición humana, con la que el poder, como puro exceso, se ejerce sobre los cuerpos a través de la violencia límite: centros clandestinos de detención, desaparición de personas.

Consideramos pertinente retomar aquí a Nancy cuando plantea que

> (…) los campos [de concentración *Auschwitz*] fueron edificados en nombre de una visión de mundo: su humareda oscurece todas las visiones del todo. Las palabras de visión de mundo crujían, su vociferación ensordeció, por largo tiempo, todas las palabras y sumió en la duda toda totalidad de sentido (2006:76)

A partir de allí los interrogantes que nos apremian son: ¿cómo representar la violencia y cuáles son los límites de esa representación? ¿Cómo representar el cuerpo cuando es objeto de la violencia límite?

Desde la perspectiva de la representación, Žižek sostiene que

> (…) cuando Adorno declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara) después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata

> siempre, por definición «acerca» de algo que no puede ser nombrado de manera directa, solo aludido» (2010:13-14).

La posibilidad de representación es para el autor aquella que no sitúe, que ejecute un corrimiento de la referencia, lo que fracasa entonces es la prosa realista, por ello «no se trata de una descripción que localiza su contenido en un espacio y tiempo histórico, sino de una descripción que crea, como trasfondo del fenómeno que describe, un espacio (virtual) propio inexistente» (Žižek 2010: 15).

Nancy por su parte sostiene que, el *re-* del término re-presentación no es repetitivo, sino intensivo, recalcado, por ello que en la representación no se presenta algo sin exponer su valor o sentido de lo que presenta. De este modo, mientras que en la suprarrepresentación, término con el cual el autor denomina el régimen que cultivó el nazismo (Auschwitz), se cumple íntegramente la presencia manifestada, (a partir del cual se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación: el judío, y el vaciamiento de su muerte); la posibilidad de representación de los campos solo se haría hoy posible a partir de una re-presentación que «no pretende ser "de los campos", pero que pone en juego, como tal, su (ir) representabilidad (…)» (Nancy (2006): 67). Una representación que en tanto apertura, intervalo, traiga algo del acontecimiento, pero al mismo tiempo nos muestre la imposibilidad de acceso a la totalidad del sentido, corriendo de este modo a lo acontecido del lugar sagrado que suspende cualquier posibilidad de reflexión. Nancy establece la diferencia entre representación y conmemoración. Mientras que la conmemoración, sostiene, se limita a reducir la realidad a un conjunto de presencias significantes que remiten a una forma inteligible, que tienen el peligro de caer en la ilustración de lo acontecido, la representación presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, activando la apertura de sentido.

Conclusiones

Teniendo en cuenta las reflexiones de Nancy y Žižek, consideramos que la representación del cuerpo como objeto de la violencia límite en *Antígona furiosa*, se deslinda de los mecanismos de la conmemoración, ya que no pretende ilustrar el horror que encarnó el terrorismo de Estado en nuestro país, tampoco intenta realizar una reconstrucción histórica que ponga en escena a las víctimas y a sus verdugos. En ella una confluencia de alusiones, un montaje de

fragmentos de tragedias pasadas, crean un espacio-tiempo suspendido en el cual nos reconocemos a través del intento insistente y furioso de Antígona, de querer enterrar el cuerpo insepulto de Polinices.

A partir de lo expuesto, pensamos que la temática del cuerpo usurpado y configurado por las formas de violencia articuladas por el poder —terrorismo de Estado, desaparición de personas, etc.— nos permitió dilucidar la conformación de ese abismo que se produce en el cuerpo social y que se auto presenta en Gambaro como la narratividad de la negación, desocultando un mundo en el que la crueldad atraviesa todo el entramado de las relaciones sociales.

Entre el relato y la experiencia, *Antígona furiosa* se conforma a través de discontinuidades y de silencios, que intentan expresar una y otra vez lo insondable; las consecuencias de la violencia límite con la que operó el poder sobre los cuerpos de los desaparecidos y de los detenidos en los centros clandestinos por parte de la última dictadura en Argentina.

De este modo punza nuestro presente, constituyendo a lo acontecido como momento preñado de la historia, momento necesario al cual debemos volver una y otra vez por medio de la escritura, para mantener su apertura y así encadenar la memoria, impidiendo la clausura.

Si las Antígonas circundan el mundo para contrarrestar el olvido de las consecuencias de la violencia que dejan los poderes en los cuerpos, la de Gambaro con su furia (representada como adjetivación en el título y eternizada a través del acto final) se convierte en aglutinante sémico que condensa y disemina sentido para continuar resistiendo desde nuestra contemporaneidad.

Referencias

ADORNO Theodor

[1970] *Ästhetische Theorie,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; (tr. esp.: *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1980).

BENJAMIN Walter

(2012) *Escritos Políticos,* Madrid: Abada Editores.

DERRIDA Jacques
1993 *Spectres de Marx*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995).
FOUCAULT Michel
1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard; (tr.esp.: *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1996).
GAMBARO Griselda
1989 *Antígona furiosa. Teatro 3,* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
LACLAU Ernesto
1996 *Emancipación y diferencia*, Argentina: Ariel.
NANCY Jean Luc
(2006) *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo.* Madrid: Amorrortu.
RICŒUR Paul
1983 *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique,* París: Seuil; (tr. esp.: *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico,* Madrid: Siglo XXI, 1995).
(1985) *Hermeneútica y acción*, Buenos Aires, Docencia.
SÓFOCLES
(1993) *Antígona*, [Introducción y notas de E. Ignacio Graner], Buenos Aires: Eudeba.
ŽIŽEK Slavoj
1989 *The Sublime Object of Ideology,* London: Verso; (tr. Esp.: *El sublime objeto de la ideología,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).
2008 *Violence: Six Sideways Reflections,* London: Profile Books LTD; (tr. esp.: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009).

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Baudrillard y Danto: simulacros y políticas del signo después del fin del arte

ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile
✉

Resumen: Mientras Arthur C. Danto discutía sobre el fin del arte y el linde de la historia, los escritos de Jean Baudrillard tributaban a una obsesión que ya estaba en sus primeros libros: el signo y sus espejos, el signo y su producción febril en la sociedad de consumo, la virtualidad del mundo y *La transparencia del mal*. En *Crítica de la economía política del signo* estudiaba con un enfoque materialista la mercantilización del signo; en sus libros posteriores (*Las estrategias fatales*, *El crimen perfecto*), volverá sobre su argumento con una torsión crítica: de qué forma la mercancía y la sociedad contemporánea están consumidas por el signo, por un artefacto que suplanta y devora poco a poco lo real, hasta hacerlo subsidiario. Lo real existe por voluntad del signo, el referente existe porque hay un signo que lo invoca. Vivimos en un universo extrañamente parecido al original —las cosas aparecen replicadas por su propia escenificación—, en lo paródico de los simulacros —en el círculo vicioso— que es donde el mundo parece develar su ausencia total de sentido.

Palabras clave: Simulacro – Imagen – Signo – Fin del arte – Seducción – Estética.

[Essay]

Baudrillard and Danto: Drills and Policies of the Sign after the End of Art

Summary: As Arthur Danto argued about the end of the edge of art and history, the writings of Jean Baudrillard's writings, pay tribute to an obsession that was already present in his first books: the sign and its mirrors, the sign and its feverish production in the consumer society, the virtuality of the world and *The Transparency of Evil*. In *The political economy of the sign* he studied, with a materialist approach, the commodification of the sign; in his later books (*Fatal Strategies, The Perfect Crime*), he will return to his argument with a critical twist: how commodity and contemporary society are consumed by the sign, by an artifact that gradually overrides and devours reality , to make it subsidiary. Reality exists by the will of the sign, the referent exists because there is a sign that invokes it. We live in a universe strangely similar to the original one —things appear replicated by their own staging—, in the parody of simulacrum —in the vicious circle— where the world seems to unveil its complete lack of sense.

Key words: Simulacrum – Image – Sign – End of Art – Seduction – Aesthetics.

1. Danto y el fin del arte; cuando todo es arte y nada es arte

A partir de un anuncio que arranca con Hegel,[1] el del «fin del arte», se pueden examinar las posiciones de alguno de los principales autores que han tratado dicha temática. De entre ellos, Jean Baudrillard y Arthur C. Danto me parecen de los más relevantes; ambos hicieron referencia a la situación actual de estetización global.

¿Ha llegado el final del arte? Es difícil decirlo cuando todavía no se ha arribado a una definición unánime de lo que es Arte; creo que partiendo de esa base podríamos rebatir algunas de las afirmaciones que Danto realiza en el planteamiento de su ensayo *El final del arte* (1995).

En septiembre del año 2001 fuimos testigos, a través de los medios de masas, de uno de los eventos de mal radical más terroríficos (junto al Holocausto y al lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima) de la historia reciente. De algún modo el choque de dos aviones en las Torres Gemelas del World Trade Center en New York generó una ola expansiva que dejó pasmados a millones de espectadores a lo largo del mundo. Algunos autores han argumentado recientemente que con la caída de las Torres Gemelas se materializó el derrumbamiento de la cultura del simulacro (Baudrillard) y que estaríamos frente a un retorno a lo real. Es posible situar este evento bajo algunas de las premisas del llamado arte de performance a lo largo del siglo XX. Una estética del terror parte de una doble paradoja: por una parte entrega al arte la misión de ser una anestesia que compensa el dolor, el mal y la catástrofe y, por otra, la materializada en eventos que desbordan la representación a favor de una visión luciferniana de la historia del arte.

Autores como Danto (1997) sostienen que es imposible crear nuevo arte dentro del sentido histórico del arte contemporáneo. El arte no tiene futuro, y además, es imposible predecirlo. Al intentar adivinar el futuro, proyectamos parte de la situación social, cultural y artística de nuestro tiempo, y la respuesta que obtenemos es parecida a la que tendríamos al mirarnos en un espejo (más o menos deformada, pero la imagen propia). Danto toma, por tanto, dos caminos en su teoría: por un lado la especulación sobre el futuro del Arte, y por el otro las características del arte venidero, presuponiendo su existencia (1997).

Después del fin del arte, sólo es posible un arte post-histórico: cuando todo es

1 *Vide* Gadamer (1990).

arte y nada es arte. Agotados los modelos y concepciones tradicionales, el arte busca justificarse mediante otros razonamientos que superen lo meramente representativo o estético del modelo histórico artístico inicial, y por ello las obras artísticas contemporáneas van acompañadas de justificaciones y teorías. El arte se ha convertido en un ejercicio de autorreflexión, cobrando una densidad conceptual (Vásquez Rocca 2013) y perdiendo su inocencia.

En un mundo sin coartada ni inocencia, dirigido a la indiferencia, el arte no puede más que contribuir a ésta desdramatización: girar en torno al vacío de la imagen, del objeto que ya dejó de serlo. Así, el cine de autores como Wim Wenders, Jim Jarmusch, Michelangelo Antonioni, Jean–Luc Godard, o Raúl Ruiz, explora por medio de sus imágenes la insignificancia del mundo, contribuyendo con ello a su desdramatización, a su provisional puesta entre paréntesis, a su ralentización. Un cine de la incomunicación, sin tensión dramática, contemplativo, que se sustrae a los dogmas de la *teoría del conflicto central* (Vásquez Rocca 2010a) y al vértigo de los acontecimientos, un cine que se corresponde con la imagen del mundo como una gran cámara de vacío y de descompresión, con la aceleración del *zapping* y los estados alterados de la mente, como «la ralentización de la exuberancia del mundo» (Baudrillard 1995). La condición psicotrópica de la mente en las autopistas de la información, donde todo acontece sin tener siquiera que partir ni viajar. Es la era de la llegada generalizada, de la telepresencia, de la cibermuerte y el asesinato de la realidad.

Otros autores, como el británico Peter Greenaway, con medios disímiles hacen algo semejante al reemplazar el vacío de la imagen bajo la forma de una maquinación barroca, por medio de una agitación frenética y ecléctica, contribuyen de igual forma a la desilusión imaginaria del mundo.

Liberados de lo real, podemos pintar más real que lo real: hiperreal. Precisamente todo comenzó con el hiperrealismo y el *pop Art*, con el ensalzamiento de la vida cotidiana en la potencia irónica del realismo fotográfico. Hoy, esta escalada incorpora indiferenciadamente todas las formas de arte y todos los estilos, que entran en el campo trans-estético de la simulación.

Para Danto, la intención del arte a lo largo de la historia, es la búsqueda de la representación más exacta del mundo y de la realidad, y parte de la idea de Hegel de que el Arte ha llegado a su fin como etapa histórica, es decir que Arte e Historia han tomado caminos diferentes. Actualmente según Danto, en el Arte se producen cambios sin evolución, retomando fórmulas ya conocidas; el

problema radica en que dicho objetivo histórico del arte se ha alcanzado, a través de la perfección de la técnica o de las tecnologías, y por tanto el arte deja de tener tal sentido.

Danto sostiene que existen tres modelos histórico-artísticos: el primero es el de la mímesis cada vez más exacta de la realidad; el segundo, el que hace referencia a las experiencias y otras formas del arte; y el modelo final, aplicable al arte en un sentido muy amplio, es el concepto al que se refiere cuando éste ha llegado a su fin.

Agotados estos modelos, el arte busca justificarse mediante otros razonamientos que superen lo meramente representativo o estético del modelo histórico artístico inicial, y por ello las obras artísticas contemporáneas van acompañadas de justificaciones y teorías. El arte se ha convertido en un ejercicio de autorreflexión del artista que tiene más relación con la filosofía que con su tradición histórica.

Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia (1997) es la recopilación de trabajos publicados en *The Nation* entre 1984 y 1990. *El final del arte* (1995) es el título del primer artículo que publicó anunciando la posibilidad de que se estuviera cerrando una era en el desarrollo histórico del arte, lo que significa para Danto, «el fin de los relatos legitimadores» (Vásquez Rocca 2011b).

En una de sus últimas obras *El abuso de la belleza* (2003), Danto explica por qué la belleza comenzó a desaparecer como condición del arte y nunca más volvió; todo empezó con la actitud de los dadaístas (en 1915, en Zúrich) que rechazaron la idea de la belleza, por no someter su trabajo al gusto de una clase dominante que había llevado a la terrible y traumática carnicería de la Primera Guerra Mundial. Allí surge este grupo de buenos artistas, originales y profundos, que deciden hacer un arte deliberadamente antiestético; hicieron algo profundamente significativo al abusar (vejar) de la belleza, expresaron así su revulsión, su indignación. Danto, luego empezó a considerar además ciertos trabajos en los que la belleza estaba asociada con la guerra.

2. Baudrillard: simulacro y estetización de la mercancía

Jean Baudrillard, por su parte, cuyas aportaciones más significativas giran en torno al término «valor de cambio del signo», apunta al desplazamiento del valor de cambio de las mercancías a sus representaciones. El arte era un

simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética (Baudrillard 1997a); también el arte vendría a ser «la prótesis de un mundo del cual habrá desaparecido la magia de las formas y de las apariencias» (*Ibíd*:50).

Para Baudrillard

> (…) hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos. [Y sentencia] La estetización del mundo es total (Baudrillard 1997a:20).

Pero a lo que, según Baudrillard hay que temerle es a la «Estetización de la mercancía»:

> (…) hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual (Baudrillard 1997a:29).

Una realidad virtual que, en gran medida, no es sino creación de realidad o hiperrealidad.

En *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991) y en muchos otros trabajos avisa al ciudadano actual (carente de posibilidades críticas, conceptuales o éticas a causa de la desinformación ambiental, imposibilitado de distinguir realidad de invención entre la enorme masa de novedades audiovisuales con que es abrumado a diario), que los conceptos de verdad y de mentira son ya algo obsoleto.

3. El sistema del arte, la forma sentimental de la mercancía y la desilusión imaginaria del mundo

Baudrillard, un escritor fascinado por los rituales de la imagen en las sociedades posmodernas, consideraba que la mayor dificultad al hablar de arte

contemporáneo es la resistencia que este mismo ofrece a ser visto (1997a:46), esto es, su voluntad de sustraerse al secuestro de la mirada, un circular sin dejar huella, de resistirse al rito contemplativo de la pintura y a la tradición reificadora del consumo artístico (Vásquez Rocca 2005a), su acosamiento sistemático a la acepción mercantil del cuadro como objeto de transacción y bien atesorable, su obstinación por no ser subsumido bajo el régimen de la visualidad de masas, bajo el melancólico designio de ser la *forma sentimental de la mercancía*.

Los escritos de Baudrillard, tributan a una obsesión que ya estaba en sus primeros libros: el signo y sus espejos, el signo y su producción febril en la sociedad de consumo, la virtualidad del mundo y *La transparencia del mal* (1990). En *Por una crítica de la economía política del signo (*1972) estudiaba con un enfoque materialista la mercantilización del signo; en sus libros posteriores —*Las estrategias fatales* (1983), *El crimen perfecto* (1995), *América* (1997c)— volverá sobre su argumento con una torsión crítica: de qué forma la mercancía y la sociedad contemporánea están consumidas por el signo, por un artefacto que suplanta y devora poco a poco lo real, hasta hacerlo subsidiario. Lo real existe por voluntad del signo, el referente existe porque hay un signo que lo invoca. Vivimos en un universo extrañamente parecido al original —las cosas aparecen replicadas por su propia escenificación— señala Baudrillard (1993).

El simulacro puede apuntar al «exterminio de realidad» («no-realidad») esto es, a una forma vacía, aunque Baudrillard lo identifica, más bien con la hiperrealidad, «más real que lo real», simulacro como «proliferación de demasiada realidad». Es así que si en el simulacro «lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; sino, precisamente porque hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad» (2000a (2002):57).

El simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero.

La idea de simulacro, en su sentido post-estético, es caracterizada por Baudrillard a partir de modelos de la simulación artística del tipo de *ready-made* o la iconoclastia contemporánea de Warhol; mostrando asimismo las consecuencias que este fenómeno produce en estado actual del arte, lo que Baudrillard llama el «complot» del arte (1997d).

El complot de los medios, podríamos decir, después que Marshall McLuhan señalara la máxima que «el medio es el mensaje», pues bien, ¿cuál es el complot de los medios?, el de CNN por ejemplo, su simulacro mediático que

produce perplejidades, como ese enigmático eslogan: «Está pasando, lo estás viendo» ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué lo que no estás viendo no está pasando? ¿Y qué sucede si se dice «no lo estás viendo, pero está pasando» o «no está pasando pero lo estás viendo?», lo que a menudo es el caso, en el proceso cínico de manipulación de la información, cuando se trata de inflar hechos mínimos y minimizar hechos gigantescos. La relación entre la publicidad y el hecho publicitado es una relación interna, no es que pase una cosa y se informe a la población; en muchos casos es a la inversa: se informa a la población y gracias a eso pasa algo como lo que se está informando.[2] Es así como la lógica hiperreal del montaje que anula el proceso contradictorio de lo verdadero y lo falso, de lo real y lo imaginario, nos conduce directamente a la célebre fórmula de McLuhan: «el medio es el mensaje».

La pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma en deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas. Los artistas visuales y conceptuales contemporáneos no consienten en que sea el Sistema de las Artes —con sus Instituciones y funcionarios— quien se ocupe de la administración e inmortalización del desecho.

Warhol, dice Baudrillard, ya no pertenece a la vanguardia ni a ninguna utopía; con sus imágenes puras, indefinidamente reproducidas, repetidas y multiplicadas en serie, con la reapropiación, él es quien mejor expresa la desaparición del arte como acto creativo. Warhol se identifica puramente con lo maquinal. No usa la máquina para rehacer arte, explotando la técnica para crear ilusión; sino que emplea técnica para reproducir automáticamente los objetos ya fabricados, ya sea una lata de sopa o el rostro de una estrella del cine, para entregar la ilusión pura de la técnica.

> Cuando Warhol pinta sus *Sopas Campbell* en los años sesenta, se trata de un atisbo del brillo de la simulación y de todo el arte moderno: de un solo golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía se vuelve sagrado de una manera irónica: es el único ritual que nos queda, el ritual de la transparencia. Sin embargo, cuando pinta las *Soup Boxes* en 1986, ya no hay fulgor, ya está en el estereotipo de la simulación. En 1965, se atacaba el concepto de originalidad de una manera original. En 1986, se reproduce la inoriginalidad de una manera poco original. En 1965, es todo el traumatismo estético de la mercancía irrumpiendo en el arte, tratado de

2 *Cfr.* RUIZ Raúl, Discurso con ocasión del grado Doctor *Honoris Causa* otorgado por la Universidad de Valparaíso, conferido el 15 de Marzo de 2011.

> una forma al mismo tiempo ascética e irónica (el ascetismo de la mercancía, su lado a la vez puritano y férrico, enigmático, como decía Marx) y que simplifica de un solo golpe la práctica artística. La genialidad de la mercancía, el genio maligno de la mercancía, suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación. Nada queda de esto en 1986, o se trata simplemente del genio publicitario que viene a ilustrar una nueva fase de la mercancía (Baudrillard 1997e:101).

El núcleo del dilema expuesto por Baudrillard está en esto: o bien la simulación es irreversible y no hay un más allá de la simulación, no hay un acontecimiento, es nuestra banalidad absoluta, una obscenidad de todos los días, el nihilismo definitivo y nos preparamos para una repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura en espera de un nuevo acontecimiento imprevisible —¿pero de dónde podría venir?—; o bien hay por lo menos un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita cada vez las apariencias del mundo para destruirlas. De otra forma, el arte no haría más que encarnar su propio cadáver. Hace falta que cada imagen rete a la realidad del mundo, hace falta que en la imagen alguna cosa desaparezca, pero no hace falta ceder a la tentación del vaciamiento, de la entropía definitiva, hace falta que la desaparición siga viva: ahí está, para Baudrillard, el secreto del arte y de la seducción.

Baudrillard, en sus consideraciones desplaza la categoría de la seducción, a la de producción. El mundo no parece ya unido por encadenamientos productivos, sino por procesos de seducción. Es la desaparición tanto de lo real como del mundo de las finalidades objetivables de la producción.

4. Ver y ser vistos, de la frivolidad a los juegos de seducción

Vivimos en un universo frío, la calidez seductora, la pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado (Vásquez Rocca 2011a). Ya no por el drama de la alienación, sino por la hipertrofia de la comunicación que, paradojalmente, acaba con toda mirada o, como dirá Baudrillard, con toda imagen (1987) y, por cierto, con todo reconocimiento.

Esa visión del mundo y su lectura de los acontecimientos en tiempo real es algo que se va a extrañar. Porque la realidad está hoy envasada al vacío, busca ser preservada a largo plazo, y de este modo ha desaparecido el oxígeno que

permitía su combustión. El pensamiento de Baudrillard funcionaba como una bocanada de ilusión que regeneraba esa combustión.[3]

Para Baudrillard la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro, sino estar despojado *del otro*; es tener que producir al otro en su ausencia y, por lo tanto, enviarlo a uno mismo. Si en la actualidad estamos condenados a nuestra imagen, no es a causa de la alienación, sino de su fin, es decir, de la virtual desaparición del otro, que es una fatalidad mucho peor.

Ver y ser vistos, esa parece ser la consigna en el juego translúcido de la frivolidad. El así llamado momento del espejo, precisamente, es el resultado del desdoblamiento de la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro (Baudrillard 1987), y tratar de anticipar la mirada ajena en el espejo, ajustarse para el encuentro. La mirada, la sensibilidad visual dirigida, se construye desde esta autoconciencia corpórea, y de ella, a la vez, surge el arte, la imagen que intenta traducir esta experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad en su receptor.

No existe ya la posibilidad de una mirada, de una mirada de aquello que suscita la mirada, porque, en todos los sentidos del término, aquello *otro* ha dejado de mirarnos. El mundo ya no nos piensa, *Tokio ya no nos quiere* (Loriga 1999). Si ya no nos mira, nos deja completamente indiferentes. De igual forma el arte se ha vuelto por completo indiferente a sí mismo en cuanto pintura, en cuanto creación, en cuanto ilusión más poderosa que lo real. No cree en su propia ilusión, y cae irremediablemente en el absurdo de la simulación de sí mismo.

Baudrillard intuye la evolución de fin de milenio como una anticipación desesperada y nostálgica de los efectos de desrealización producidos por las tecnologías de comunicación. Anticipa el despliegue progresivo de un mundo en el que toda posibilidad de imaginar ha sido abolida. El feroz dominio integral del imaginario sofoca, absorbe, anula la fuerza de imaginación singular.

Baudrillard localiza precisamente en el exceso expresivo, el núcleo esencial de la sobredosis de realidad. Ya no son la ilusión, el sueño, la locura, la droga ni el artificio los depredadores naturales de la realidad. Todos ellos han perdido gran parte de su energía, como si hubieran sido golpeados por una enfermedad incurable y solapada (1993). Lo que anula y absorbe la ficción no es la verdad, así como tampoco lo que deroga el espectáculo es la intimidad; aquello que

3 *Cfr.* Valiente Noailles Enrique, «Jean Baudrillard o el encanto del lenguaje», *La Nación*, 11 de marzo de 2007.

fagocita la realidad no es otra cosa que la simulación, la cual secreta el mundo real como producto suyo.

Baudrillard, exhausto de la esperanza del fin, certifica que el mundo ha incorporado su propia inconclusibilidad. La eternidad inextinguible del código generativo, la insuperabilidad del dispositivo de la réplica automática, la metáfora viral (Vásquez Rocca 2010b). La extinción de la lógica histórica ha dejado el sitio a la logística del simulacro y ésta es, según parece, interminable.

En una entrevista publicada en *Le Monde,* a Baudrillard se le preguntó qué quería decir al describirse como un autor «metaléptico y viral». Sin pensarlo demasiado respondió:

> Metaléptico es tomar el efecto por la causa, invertir o romper el desarrollo racional de las cosas. Viral es un poco lo mismo: ya no hay causalidad, lo que hay es un enredo de conexiones. Esto corresponde un poco a la idea que me hacía de un pensamiento radical que ya no es crítico y racional pero que desestabiliza el juicio y la escritura. Se trata a la vez de un deseo, de un sueño, y casi de una estrategia sistemática de inversión de las cosas o de prolongación al infinito de las concatenaciones hasta la catástrofe, por lo menos virtual.[4]

5. Seducción y pornografía: el mundo sin coartada dramática

El desafío de la diferencia, que constituye al sujeto especularmente, siempre a partir de un otro que nos seduce o al que seducimos, al que miramos y por el que somos vistos, hace que el solitario voyerista ocupe el lugar del antiguo seductor apasionado. Somos, en este sentido, *ser para otros* y no sólo por la teatralidad propia de la vida social, sino porque la mirada del otro nos constituye, en ella y por ella nos reconocemos. La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva, que me convierte en espectáculo. Ante él estoy en escena, experimentando las tortuosas exigencias de la teatralidad de la vida social. Lo característico de la frivolidad es la ausencia de esencia, de peso, de centralidad en toda la realidad, y por tanto, la reducción de todo lo real a mera apariencia (Vásquez Rocca 2007).

[4] *Cfr*. «Viral et métaleptique», entretien Pierre Boncenne, *Le Monde de l'Éducation,* 274, octubre de 1999: 14-20 [la traducción es propia].

Disney existe para ocultar qué es el país «real», toda la América del Norte «real», una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar la «lacra» que es todo lo social en su banal omnipresencia, reduciéndolo a lo estrictamente carcelario). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, Norteamérica entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (como la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad (Baudrillard 1981).

Maś allá de la «sociedad del espectáculo»[5] y «el imperio de lo efímero» se instala la «norma de consumo» en el plano de las necesidades sociales, también gobernadas por dos mercancías básicas: la vivienda estandarizada, lugar privilegiado de consumo, y el automóvil como medio de transporte compatible con la separación entre el hogar y el sitio de trabajo. Ambas mercancías —y en especial, desde luego, el automóvil— fueron sometidas a la producción masiva y la adquisición de ambas exige una «amplia socialización de las finanzas» bajo la forma de nuevas o ampliadas facilidades de crédito (compra a plazos, créditos, hipotecas, etc.). Más aún, las dos mercancías básicas del proceso de consumo masivo, crearon complementariedades (crédito hipotecario y automotriz) que producen una gigantesca expansión de

5 Existen dos intentos recientes de utilizar el concepto de fetichismo de la mercancía para explicar la cultura capitalista del siglo XX. Uno de ellos es, desde luego, la crítica a la «industria de la cultura» elaborada por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, y el segundo es el análisis desarrollado por Guy Debord y otros miembros del movimiento situacionista en los años sesenta. Parodiando la frase con que se inicia *El capital*, Debord afirma que «toda la vida de las sociedades donde reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una acumulación inmensa de espectáculos», y agrega que el espectáculo «en todas sus formas específicas, como información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimiento», debe ser visto como «una relación social entre las personas mediada por imágenes». Como tal, la «sociedad del espectáculo» es «la realización absoluta» del «principio del fetichismo de la mercancía» (Debord 1967:50). Si bien Baudrillard admite la influencia de los situacionistas, rechaza sin tapujos sus ideas: «No vivimos ya la sociedad del espectáculo... como tampoco los tipos específicos de alienación y represión que ésta conlleva». Podemos presumir que ello se debe a que conceptos como los de alienación y represión presuponen la existencia de algo alienado o reprimido. Debord afirma decididamente que la sociedad del espectáculo implica una forma distorsionada de relación social, habla de «la praxis social global escindida entre realidad e imagen» y dice que «dentro de un mundo puesto realmente de cabeza, lo verdadero es el movimiento de lo falso». Todo lo anterior es rechazado de plano por Baudrillard, para quien realidad e imagen, falso y verdadero, se confunden de manera endémica en el mundo hiperreal de la simulación.

las mercancías, apoyada por una diversificación sistemática de los valores de uso (Vásquez Rocca 2011a). El individuo se ve obligado a elegir permanentemente, a tomar la iniciativa, a informarse, a probarse, a permanecer joven, a deliberar acerca de los actos más sencillos: qué automóvil comprar, qué película ver, qué libro leer, qué régimen o terapia seguir. El consumo obliga a hacerse cargo de sí mismo, nos hace «responsables», se trata así de un sistema de participación ineludible (Lipovetsky 1983:7, 14).

La moda ha contribuido también a la construcción del paraíso del capitalismo hegemónico. Sin duda, capitalismo y moda se retroalimentan (Vásquez Rocca 2005b). Ambos son el motor del deseo que se expresa y satisface consumiendo; ambos ponen en acción emociones y pasiones muy particulares, como la atracción por el lujo, por el exceso y la seducción. Ninguno de los dos conoce el reposo, avanzan según un movimiento cíclico no-racional, que no supone un progreso. En palabras de Baudrillard: «No hay un progreso continuo en esos ámbitos: la moda es arbitraria, pasajera, cíclica y no añade nada a las cualidades intrínsecas del individuo» (1998:100). Del mismo modo para él, el consumo es un proceso social no racional. La voluntad se ejerce —está casi obligada a ejercerse— solamente en forma de deseo, clausurando otras dimensiones que abocan al reposo, como son la creación, la aceptación y la contemplación. Tanto la moda como el capitalismo producen un ser humano excitado, aspecto característico del diseño de la personalidad en la sociedad del espectáculo.

La sociedad de consumo supone la programación de lo cotidiano; manipula y determina la vida individual y social en todos sus intersticios; todo se transforma en artificio ilusión al servicio del imaginario capitalista y de los intereses de las clases dominantes. El imperio de la seducción y de la obsolescencia; el sistema fetichista de la apariencia y alienación generalizada (Debord 1967 (1999):51 y ss).

Nuestra soledad demanda un espejo simbólico en el que poder reencontrar a los otros desde nuestro interior. Buscamos en el espejo la unidad de una imagen a la que sólo llevamos nuestra fragmentación.

Con estupor tomamos las últimas fotografías posibles, un patético modo de certificar la experiencia o de convertirla en colección. Pareciera que la fotografía quiere jugar este juego vertiginoso, liberar a lo real de su principio de realidad, liberar al otro del principio de identidad y arrojarlo a la extrañeza. Más allá de la semejanza y de la significación forzada, más allá del «momento

Kodak», la reversibilidad es esta oscilación entre la identidad y el extrañamiento que abre el espacio de la ilusión estética, la des-realización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis.

Los rostros del otro, rostros distantes a pesar de su cercanía, ausentes a pesar de su presencia, los miramos sin que ellos nos devuelvan la mirada. La alteridad no es más que un espectro, fascinados contemplamos el espectáculo de su ausencia.

La seducción es un desafío, una estrategia que siempre tiende a desconcertar a alguien respecto a su identidad, al sentido que puede adoptar para él. Las apariencias pertenecen a la esfera de la seducción, mucho más allá de las apariencias físicas y el intercambio entre los sexos. La seducción a la que Baudrillard se refiere es «al dominio simbólico de las formas» (Baudrillard 2000b (2002):32) y no al dominio material a través de la estratagema.

La hipertrofia de la comunicación, paradojalmente, acaba con toda mirada o, como dirá Baudrillard, con toda imagen (1987) y, por cierto, con todo reconocimiento. El mundo se disfraza.

Baudrillard sostenía que los medios masivos de comunicación y la sociedad del espectáculo han generado una desmaterialización de la realidad, focalizando la mirada posmoderna hacia el mundo de las pantallas, lo que convierte a la comunicación en un fin en sí misma y en la medida absoluta de interpretación de los sucesos.

Nuestro mundo moderno es publicitario en esencia. Tanto así que se podría decir que ha sido inventado nada más que para hacer publicidad en otro mundo. No hace falta creer que la publicidad haya venido después de la mercancía: hay, en el corazón de la mercancía (y por extensión en el corazón de todo nuestro universo de signos) un genio maligno publicitario, un embustero que ha integrado la bufonería de la mercancía y su puesta en escena. Un escenógrafo genial (quizás el Capital mismo) ha dirigido al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos por fin víctimas fascinadas (Baudrillard 1997e).

La tarea del Occidente moderno ha sido la mercantilización del mundo, entregarlo todo al destino de la mercancía, su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes, su organización semiológica (Baudrillard 1990 (2001):22). Lo que hoy se presencia más allá del materialismo mercantil es una *semiurgia* de todas las cosas a través de la publicidad, los media y las

imágenes. Incluso lo banal se estetiza y museifica. Todo se dice, se expone, se expresa, todo adquiere fuerza de extroversión y deviene signo. El sistema funciona menos gracias a la plusvalía de la mercancía, que a la plusvalía estética del signo (*Ibíd.*).

Baudrillard, da por muerta la lógica de la producción (la teoría de Marx, en *El Capital*). Pero no es el logos de la «reproducción», lo que sustituirá a la vieja lógica de la «producción». Sino un nuevo (a la vez que siempre antiguo) logos-reproductivo-de-señales y no de objetos. Nuevo logos que se ha ido apoderando del mundo. El logos de la reproducción de las «señales», no es como la reproducción-de-objetos (mera producción industrial).

Son las «señales» en lugar de los «objetos», los que se producirán y reproducirán ahora: una *semiurgia* universal, que actuará al margen de la lógica marxista y al margen de la Economía política.

La *semiurgia* de la moda se opone a la funcionalidad de la esfera económica. A la ética de la producción, se opone la estética de la manipulación, de la duplicación y de la convergencia en el único espejo del modelo: sin contenido. La moda se convierte en el espectáculo que los hombres se dan a sí mismos de hacer significar lo insignificante.

El mundo del simulacro, como simulación de tercer orden (capital-a-préstamo) y de cuarto orden (titulización-de-deuda), muestra este mundo informacional y comunicacional, en el que el Capital también ha adoptado su funcionamiento. Del mismo modo que la sociedad, ya no se organiza en torno al trabajo (en las fábricas), sino en torno a la Información: en la *Tweeter,* Facebook (Vásquez Rocca 2012) *World Wide Web,* etc.

> La matriz de lo urbano ya no es la de la realización de una fuerza (la fuerza de trabajo), sino la de la realización de una diferencia (la operación del signo). La metalurgia se ha convertido en semiurgia (Baudrillard 1976 (1980):91).

Si el Capital ya no es producción de objetos, sino de informaciones o señales, entonces el Capital funciona como un mensaje: emisión de señales-deuda, mercados bursátiles de señales-índices, títulos de deuda como puras señales-sin-producción. Palabra-control como llave de paso que permite el acceso del sujeto al sistema cibernético de los cajeros y de la financiación, etc. Código

puro de señales, código genético del capital, código semiótico del mensaje cifrado.

Con la producción ha habido pues una orgía de lo real y de su crecimiento. Se han recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías y placeres. Hoy todo está liberado y las cosas quieren manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, todos los artefactos quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser registrados, ser fotografiados de manera obscena.

Baudrillard supo desafiar las formas de lo inhumano en el mundo contemporáneo: la abstracción del capital, la ironía de la moda, la ritualidad del terrorismo, la obscenidad de la información, temas que más que suscribir un programa filosófico convocan un imaginario y dan cuenta de un particular estado de ánimo, el de la posmodernidad. De allí que la literatura del futuro esté mucho más cerca de las obras de Baudrillard, que de las novelas de ciencia ficción que actualmente infestan el mercado. Los libros de Baudrillard también pueden ser leídos como indagaciones detectivescas que en cierta forma pueden recordar las ironías de *Alphaville* de Godard, como una literatura que narra y piensa, que abarca los fenómenos despojados definitivamente de una coartada dramática.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD Jean

1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, París: Gallimard.

1976 *L'Échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *El intercambio simbólico y la muerte,* Caracas: Monte Ávila Editores, 1980).

1981 *Simulacres et simulation,* París: Galilée.

1983 *Les Stratégies fatales,* París: Grasset.

1987 *L'Autre par lui-même*, París: Galilée; (tr. esp.: *El otro por sí mismo,* Barcelona: Anagrama, 1994).

1990 *La Transparence du mal,* París: Galilée; (tr. esp.: *La transparencia del mal,* Barcelona: Anagrama, 2001).

1991 *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris: Galilée; (tr. esp.: *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona: Anagrama, 1991).

(1993) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

1995 *Le crime parfait*, París: Galilée; (tr. esp.: *El crimen perfecto,* Barcelona: Anagrama, 2000_3).
1997a *La ilusión y la desilusión estética,* Caracas: Monte Ávila Editores.
1997b *Illusion, désillusion esthétique,* París: Sens & Tonka;
1997c *Amérique,* París: Grasset.
1997d *Le Complot de l'art, Illusion et désillusion esthétiques,* París: Sens & Tonka; (tr. esp.: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu, 2006).
1997e "Duelo", *Fractal*, 7: 91-110.
1998 *The Consumer Society*, London: SAGE Publication.
2000a *The Vital Illusion*, New York: Columbia University Press; (tr. esp.: *La ilusión vital,* Madrid: Siglo XXI, 2002).
2000b *Mots de passé*, París: Pauvert; (tr. esp.: *Contraseñas,* Barcelona: Anagrama, 2002).
DANTO Arthur C.,
1995 "El final del arte", *El Paseante*, 22-23:28-55.
1997 *After the End of Art,* Princeton NJ: Princeton University Press; (tr. esp.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 2000).
2003 *The Abuse of Beauty,* Chicago & LaSalle: Open Court; (tr. esp.: *El abuso de la belleza,* Barcelona: Paidós, 2005).
DEBORD Guy
1967 *La société du spectacle,* París: Buchet Castel; (tr. esp.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 1999).
GADAMER Hans-George
(1990) "¿El fin del arte?", en *La herencia de Europa,* Barcelona: Península, p. 65-84.
LIPOVETSKY Gilles
1983 *L'Ere du vide,* París: Gallimard.
LORIGA Ray
1999 *Tokio ya no nos quiere,* Barcelona: Plaza & Janes.
VÁSQUEZ ROCCA Adolfo
2005a "La crisis de las Vanguardias artísticas y el debate modernidad postmodernidad", *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea], 17: 133-154 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0505110135A ISSN 1131-5598
2005b "La moda en la posmodernidad. Deconstrucción del fenómeno 'fashion'", *Nómadas* [en línea], 11:169-176 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://www.ucm.es/info/nomadas/11/avrocca2.htm ISSN 1578-6730
2007 "Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real", *Eikasia Revista de Filosofía* [en línea] II, 11: 53-59, [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://www.revistadefilosofia.com/11-02.pdf ISSN 1885-5679
2010a "Raúl Ruiz: ontología de lo fantástico. Territorios, políticas estéticas y polisemia visual", *Aisthesis* [en línea], 48:31-47 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200003&script=sci_arttext ISSN 0718-7181.
2010b "William Burroughs: Literatura ectoplasmoide y mutaciones antropológicas. Del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto", *Nómadas* [en línea], 26, II: 251-

265, [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/avrocca2.pdf ISSN 1578-6730

2011 a "Baudrillard; Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los Objetos", *Cuaderno de Materiales* [en línea], 23:705-714, [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM45.pdf ISSN: 1139-4382.

2011b "La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", en *Nómadas* [en línea] 29, I: 285-300 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://www.ucm.es/info/nomadas/29/avrocca.pdf ISSN 1578-6730

2012 "Facebook; del desprecio de las masas a la 'sabiduría de las multitudes'", *Revista Almiar* [en línea], 66 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://www.margencero.com/almiar/facebook-desprecio-masas/ ISSN: 1696-4807.

2013 "Arte Conceptual y Posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus", *Nómadas* [en línea], 37:100-130 [citado 28 de marzo de 2015], disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf ISSN 1578-6730.

Notas

NOTAS

[Nota]

Estrategias narrativas en el realismo artístico de la agrupación rusa *Peredvizhniki* (1868-1890)

ISABELA DI LORENZO
DIEGO NICOLÁS MASSARIOL
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: A fines del siglo XIX, la agrupación de artistas *Peredvizhniki* comenzó a mostrar su presencia en Rusia abocándose a la realidad social, a diferencia de las «temáticas mitológicas» privilegiadas por la Academia Imperial de San Petersburgo. Este viraje, que marca su abandono definitivo de dicha institución, terminará diluyendo los límites entre el arte y la propaganda oficial, para servir luego a los objetivos soviéticos. En el marco de estas problemáticas, presentamos un *corpus* de obras producido por *Peredvizhniki*, privilegiando una lectura concentrada en la experiencia grupal. Asimismo buscamos identificar las relaciones que la agrupación *Peredvizhniki* estableció con el sistema de arte moderno, a fin de exponer las circunstancias que llevaron a un grupo de artistas a rebelarse contra la burocracia académica. A partir de lo anterior, sostenemos que los artificios expresivos utilizados simultáneamente por la agrupación, resultado de la filiación con un realismo de apelación social y de su crítica al sistema artístico hegemónico occidental, habrían operado como estrategias para postular un «lector modelo» capaz de configurar, en la actualización del texto, una nueva conciencia social comunitaria. De esta manera, el trabajo pretende invitar a pensar el rol activo del destinatario en la interpretación cooperativa del *texto*, en las prácticas de la agrupación rusa.

Palabras clave: Comunidad – Semiótica – Lector modelo – Modernidad – Grupos artísticos.

[Note]

Narrative Strategies in the Artistic Realism of the Russian Group *Peredvizhniki* (1868-1890

Summary: In the late nineteenth century, *Peredvizhniki* began to show its presence in Russia focusing on social reality contrary to the «mythological theme» of the Imperial Academy of St. Petersburg. This shift, which indicates the final retreat from the Institution, ends up diluting the boundaries between art and the official propaganda to finally serve the Soviet objectives. In the context of these problems, in this paper it will be studied a *corpus* of artworks produced by *Peredvizhniki*, favoring a reading focused on the experience of the group, in order to detect their common narrative strategies. It also we seek to identify the relationships established between *Peredvizhniki* and the modern art system to expose the reasons that led a group of artists to rebel against academic bureaucracy. From this, it argues, that the expressive devices used simultaneously by the group, covered by a social realism and its criticism of occidental hegemonic art system, would have operated as strategies in which it would postulate a Model Lector able to set up, in the update of the text, a community social conscience. Thus, the work shall try to think the active role of the receptor in the cooperative interpretation of the *text*, in the practices of the Russian group.

Key words: Community – Semiotics – Model Lector – Modernity – Artistic groups.

Introducción

En el siguiente trabajo proponemos aproximarnos al estudio de la producción estético-artística de la agrupación *Peredvizhniki*: un grupo de artistas que comenzó a mostrar su presencia en Rusia a fines del siglo XIX y que se mantendrá activo hasta las postrimerías de 1920. La filiación de sus integrantes con la realidad social y la problematización de la misma en sus prácticas artísticas, frente a las «temáticas mitológicas» privilegiadas por la Academia Imperial de San Petersburgo, concluirá en el abandono definitivo de esta institución en 1863 para enfrentarse al contexto político del zarismo desde un realismo implicado socio-políticamente. Este viraje terminará diluyendo los límites entre el arte y la propaganda oficial para servir finalmente a los objetivos soviéticos, a tal punto de justificar, unos años más tarde, la crítica que haría Louis Reau diciendo: «equivocados de su concepción de un arte útil a remolque de la literatura, sacrificaron la forma al sujeto, la técnica a la propaganda, [es por ello que] cuentan más en la historia de las reformas políticas que en la del arte» (1922: 106).

Entonces, estudiamos un *corpus* de producciones artísticas de la agrupación, privilegiando una lectura centrada en la experiencia grupal de sus prácticas, con el objetivo de detectar sus estrategias narrativas comunes. Asimismo buscamos identificar las relaciones que la agrupación *Peredvizhniki* estableció con el sistema de arte moderno, a fin de exponer las circunstancias que llevaron a un grupo de artistas a rebelarse contra la burocracia académica.

Actualmente contamos con pocos estudios que analicen a *Peredvizhniki* como práctica grupal, ya que gran parte de las investigaciones y de las exhibiciones propuestas se han concentrado en el estudio de las particularidades individuales de cada uno de sus integrantes.[1] En este sentido, los estudios más exhaustivos que se han realizado sobre la producción artística de los miembros del grupo son los de Elizabeth Valkenier (1975, 1977, 1990, 1991), seguidos por los más actuales de David Jackson (1991, 1998, 2011), quienes se han concentrado principalmente en las relaciones existentes entre las obras y sus condiciones de

[1] La primera gran exposición retrospectiva sobre el grupo se hizo recién en el año 2011, *The Peredvizhniki: Pioneers of Russian Painting*, realizada en el Museo Nacional de Estocolmo, curada por Per Hedström (Museo Nacional de Estocolmo) y por David Jackson (Universidad de Leeds en el Reino Unido); (*cfr.* http://www.nationalmuseum.se/sv/English-startpage/Exhibitions/Past-exhibitions-/Peredvizjnikibanbrytare-i-ryskt-maleri).

producción[2]. Asimismo, los aportes de Evegny Steiner (2009, 2011) han contribuido al estudio de las relaciones estrechas entre los miembros del grupo y la Academia, su enfoque no postula una ruptura repentina y radical con la institución, a diferencia del llamado «mito *Peredvizhniki*» de los críticos Vladimir Stasov, Ivan Kramskoy y el coleccionista ruso Pavel Tret'iakov, quienes hablaban de «una causa democrática», «un impulso nacionalista» o «la condena al régimen zarista» (*cfr*. Levedev 1976:41). Por su parte, los estudios realizados por Juan Alberto Kurz Muñoz (1991) han contribuido al conocimiento en España, del arte y la cultura rusa de la era soviética en general, y de la agrupación en particular, promoviendo el conocimiento de las fuentes en nuestro idioma y posibilitando tener un panorama más amplio de las prácticas grupales estético-artísticas de fines del siglo XIX en Europa.

A partir de lo anterior sostenemos que los artificios expresivos utilizados por la agrupación, resultado de la filiación con un realismo de apelación social y de su crítica al sistema artístico hegemónico occidental, serían sus estrategias narrativas privilegiadas. Entonces, en la puesta en escena de la vida cotidiana de la clase campesina, mediante una estética realista y promoviendo además la ampliación de los ámbitos de su circulación al distanciarse de la Academia, se postularía un *lector modelo* (Eco 1979) capaz de configurar una nueva conciencia social comunitaria, en la actualización interpretativa de sus producciones.

La agrupación *Peredvizhniki*: breve presentación y abordaje

Durante los primeros años de actividad, la agrupación *Peredvizhniki* buscó sortear los controles de la burocracia rusa, en pos de una mayor libertad de expresión, que pusiera en tensión las posibilidades de enunciación. Esta búsqueda se inscribe en el momento en que el proceso de modernización iniciado por Alejandro I (1801-1825), continuado por Nicolás I (1825-1855) y luego fuertemente impulsado por Alejandro II (1855-1881), tendiente a disminuir la fuerte estratificación social, se veía frenado por la resistencia de la burguesía y la nobleza a perder sus privilegios. Fue en este momento de pesimismo social que surgió un planteo revolucionario antizarista que ubicaba al campesino como principal motor de la historia. A mitad del siglo XIX

[2] Llama la atención que gran parte de los especialistas en arte ruso, también se especialicen en arte asiático, hecho que podría estar hablando en última instancia, de un modelo de estudio basado en la diferenciación de dos grandes bloques: Oriente y Occidente.

existieron en Rusia diversas propuestas —desde el nihilismo de pensadores como Dimitri Pisarev, la organización *Tierra y Libertad (Земля и воля)* fundada por Nikolái Chernishevski en 1861 o la publicación de *Joven Rusia* (Россия молодая) en 1862 de Peter Zaichnevsky— de un programa basado en la igualdad política, económica y social de todas las clases y al cual estaban filiados los integrantes de *Peredvizhniki*. Sin embargo, este espíritu de reforma y revolución se perderá a partir del reinado de Alejandro III (1881-1894), quien devolverá los privilegios a la aristocracia rusa incluyéndola dentro del aparato estatal, restablecerá el régimen de servidumbre y comenzará a tomar medidas represivas contra el campesinado, a fin de frenar el proceso de industrialización; en consecuencia, las producciones y prácticas de *Peredvizhniki* irán perdiendo tenor crítico a medida que se acerque el fin del siglo. Se trata de un momento marcado por la salida paulatina del modelo feudal y la incursión en la modernización industrial.

Para analizar el modo en que *Perevizhniki* se abocó a la realidad circundante y discutió con el «sistema de arte moderno» —entendiendo a éste como un complejo entramado de relaciones sociales, políticas y económicas en tensión—[3], seleccionamos un breve *corpus* de producciones estético-artísticas datadas entre los años 1860 y 1890, período, además, caracterizado por la fragmentación del campo artístico entre un «arte oficial» —atado a la estética neoclásica y al tema mitológico— y un arte abocado a la problemática social de la realidad circundante, representado por nuestro grupo. La limitación temporal se basa en la selección de prácticas y *textos* visuales de la primera generación de artistas, que presentan la crítica más radical al contexto histórico y al sistema de arte moderno.

La ambigüedad semántica que presenta la noción de «realismo artístico» exige precisar las modalidades significativas que lo caracterizan a fin de determinar su especificidad en un determinado contexto lingüístico-comunicativo. A partir de la lectura de Ferruccio Rossi-Landi (1972), diremos que el carácter realista de estos textos artísticos se define en los *procesos de circulación*. Así, el mensaje que se estructura será redundante, claro y de fácil aceptación por parte de un público que lo reconoce como propio, identificándose como sujeto social. Por otra parte, si bien estimamos que la «verosimilitud» —entendida como fidelidad a la realidad visual— es sólo uno de los tantos rasgos que caracterizan al realismo, no deben dejar de considerarse las discusiones en el ámbito

[3] Tomamos la noción de «sistema de arte moderno» de Larry Shiner (2001).

decimonónico francés de Champfleury (1857), Castagnary (1892), Thoré (1847), Ruskin (1843) y Proudhon (1865), que pusieron el énfasis en la funcionalidad del arte como crítica social a la realidad contemporánea.

Nuestro abordaje de las prácticas estético-artística de *Perevizhniki* se inscribe en la semiótica textual de Umberto Eco (1976, 1978, 1979) en la que la noción de *imagen-texto* —en tanto «cadena de artificios expresivos» (Eco 1979:73)— adquiere sentido en el proceso comunicativo mismo, considerando así el rol del sujeto receptor como plenamente activo en el proceso de actualización. Este horizonte teórico posibilita interrogar acerca de las estrategias narrativas tendientes a constituir un *lector modelo*, con las competencias necesarias para la cooperación interpretativa (Eco 1979).

Realismo para la configuración de una conciencia social

La conformación de *Peredvizhniki* se inscribe en un contexto enunciativo determinado por la emancipación de los siervos y por la circulación de las ideas críticas al sistema. El uso de una estética realista que estructurara un mensaje redundante, claro y de fácil aceptación, tenía por objetivo generar un «malestar» en el *lector modelo*. De este modo, confiando en la dimensión performativa del texto-imagen artístico, se pretendía el cuestionamiento (y por ende, la transformación) del sistema sociopolítico impuesto. A este *lector modelo* en particular, apelan obras como *Repairing the Railway* (1874) de Konstantin Apolónovich Savitski (figura 1) o *Poor People Collecting Coal in an Abandoned Pit* (1894) de Nikolay Alexeyevich Kasatkin (figura 2), en las cuales la elección de temas como la miseria del trabajador rural, o el desasosiego del hombre frente a la ineluctabilidad de una industrialización, que se expandía por el país a gran velocidad, desafiaban a las autoridades rusas al volver visibles la opresión a la que estaba sometiendo a la población. Asimismo, la preocupación de los artistas por la observación y documentación de la realidad cotidiana, se evidencia en obras como la emblemática[4] *Barge-haulers on the Volga* (1870-73)

[4] Consideramos que esta imagen es emblemática no sólo por ser reconocida como la primera obra maestra del arte ruso sino, y sobre todo, porque explicita los propósitos de la agrupación: la necesidad de un cambio visibilizando la cruda realidad que oprimía al pueblo. Fiodor Dostoievsky, impactado por la la dignidad de las figuras y el realismo que expresa Repin en ellas, afirmaba: «I came expecting to see these berge-haulers all lined up in uniforms with the susual labels stuck to their foreheads. And what happened? To my delight, all my fears turned out to be vain: they are barge-haulers, real barge-haulers, and nothing more... Not a single one

Figura 1. Konstantin Apolónovich Savitski, *Repairing the Railway*, 1874 (oleo sobre tela, 100 x 175 cm. The State Tretyacov Gallery, Moscú, Rusia)

Figura 2. Nikolay Alexeyevich Kasatkin, *Poor People Collecting Coal in an Abandoned Pit*, 1894 (oleo sobre tela, 80.3 x 107 cm. State Russian Museum, St. Petersburg)

Figura 3. Ilya Efimovich Repin, *Barge-haulers on the Volga*, 1870-73 (oleo sobre tela, 131.5 x 281 cm cm. State Russian Museum, St. Petersburg)

---

of them shouts from the painting to the viewer: "look how unfortunate I am and how indebted you are to the People!" (...) You can't help but think you are indebted, truly indebted, to the people» (1876:212).

Figura 4 Nikolai Bogdanov-Belsky, *At the School Door,* 1897 (oleo sobre tela, The State Russian Museum, St. Petersburg)

de Ilya Efimovich Repin (figura 3) con toda una serie de recursos formales a fin de generar un vínculo intenso con el lector: la disposición de las figuras en una marcada diagonal que parecen salirse del cuadro y la conexión a partir de la mirada de uno de los personajes.

Así, en la mayor independencia artística y en la crítica social, el nuevo lenguaje se revelaba contra la normativa académica del estilo neoclásico, que no sólo implicaba la subordinación del arte a pautas occidentales sino también una disociación entre el arte y la vida (desunión que discutieron los intelectuales y artistas de la época, en especial Chernishevski). Es dentro de este contexto, que obras como *At the School Door* (1897) de Nikolai Bogdanov-Belsky[5] (figura 4) manifestaron las distintas voces que coexistían en conflicto y problematizaron la lógica de la educación académica, cerrada a estudiantes no provenientes de la aristocracia. Este hecho, que marcaría el comienzo de una escisión cada vez más marcada entre los pintores y la elite cultural, situaría a la Academia —ligada a la aristocracia— como el campo de batalla desde el cual se discutirían los valores nacionales. En este sentido, los *Peredvizhniki* consideraban que el artista debía involucrase con el mundo que lo rodeaba, acción que se haría posible con la «liberación de las cadenas» impuestas por la educación oficial. Por tanto, al tiempo que objetaba la sujeción a los modelos clásicos, el grupo defendía la creación de un arte que abrevara en las fuentes de la «realidad» cotidiana, para luego replicar su voluntad de cambio hacia el ámbito social.

Esto se traduciría en la introducción de temas como la miseria y la explotación infantil evidenciados ambos en los textos de Vasily Grigorievich Perov, *Sleeping Children* (1870) (figura 5) y *Troika. Apprentice Workmen Carrying Water* de (1866) (figura 6). Una vez más, la estética realista con que las imágenes denunciaban la situación socio-política, daban cuenta del conflicto irresoluble

[5] La inclusión de la obra de Bogdanov-Belsky aparece como una excepción en la medida en que pertenece a esa segunda generación de artistas en la que se comenzaba a diluir el sentido crítico que había dominado entre los años sesenta y ochenta.

Figura 5. Vasily Grigorievich Perov, *Sleeping Children*, 1870 (oleo sobre tela, 53 x 61 cm. The State Tretyacov Gallery, Moscú)

Figura 6. Vasily Grigorievich Perov, *Troika. Apprentice Workmen Carrying Water*, 1866 (oleo sobre tela, 123.5 x 167.5cm. The State Tretyacov Gallery, Moscú)

entre las *voces* contenidas en el texto, apelando a su actualización por parte de un lector modelo que debía involucrarse en la problemática.

Una lectura de estas producciones en conjunto requiere su relación con prácticas del grupo adoptadas a partir del abandono de la Academia Imperial de San Petersburgo en 1863.[6] Esto implicó el surgimiento de una nueva propuesta de exhibición, en rechazo a los Salones aristocráticos y burgueses. Las nuevas exposiciones itinerantes emprendidas por la agrupación avalaban una «democratización» del arte en el sentido estricto, promulgando la circulación de obras fuera del eje Moscú-San Petersburgo. Por lo tanto, esta independencia implicaba no sólo una libertad creativa y la ocasión de un compromiso con la sociedad,[7] sino también la oportunidad de abrirse al mercado artístico obteniendo un mayor rédito económico.

[6] Debemos considerar que la Academia rusa, atada al régimen zarista y al patronazgo privado, se diferenció de las instituciones occidentales. Para comprender su funcionamiento citamos a Valkenier, «the Russian Academy of Arts, like similar academies in other European countries, was a government institution in charge of art education, the distribution of government commissions, and the promotion of talent through competition and prizes. However, because of the paucity of private patronage, it exercised a virtual monopoly, a situation that no longer obtained elsewhere in Europe» (1975:248).

[7] Al respecto, una fuente de la época ilustra la percepción de tal «liberación»: «By 1863 I had matures so much that I sincerely wanted freedom and so sincerely that I was ready to use all means so that others would also be free. Free from what? Only of course from the administrative supervision; for the artist had instead to learn higher obligations, the needs of [his] people and the harmonization of his inner feelings and personal strivings» (correspondencia de Kramskoy a Stasov, *cfr*. Stasov 1888:487).

Asimismo, la opción por una estética realista, que presentara imágenes reconocibles para acercar el arte a los sectores populares, puede inscribirse dentro de un concepto mayor que es el del nacionalismo,[8] relegado de la formación académica de los artistas por influencia de la tradición neoclásica. En tal sentido, el crítico de arte Vladimir Stasov,[9] señalaba la importancia de representar imágenes que fuesen reconocibles:

> I am not talking here about a painter or his art, nor about whether he is a great master or to be properly contrived; but quite simply about every individual going up to a canvas and seeing it as something where he is master and judge, where he observes his own world, his own life, and where he can see what he himself knows, thinks and feels. This alone is genuine art, where people feel comfortable and actively involved; for art should respond only to real feelings and ideas, and should not be served up like some tasty dessert one can well do without. And yes, now we do have such art, authentic, genuine and not trivial; it has arrived, of course, after long years of scarcity, pretense, and imitation (Stasov 1952:45-46).

Esta aspiración se advierte en los usos del paisaje como símbolo de la identidad colectiva y, en efecto, este intento por configurar un arte de carácter nacional cuestionaba la lógica enunciativa del discurso hegemónico. La proclama de un nacionalismo artístico y social se evidencia en *The Vladimirka Road* (1892) de Isaak Ilich Levitán (figura 7) en donde al género paisajístico se le asigna una dimensión simbólica para la construcción de una identidad rusa colectiva, al representar la ruta a Siberia que atravesaban los condenados al exilio político, se refiere directamente no sólo a ciertos estados emotivos sino, y sobre todo, a las competencias propias de un *lector modelo* necesarias para la actualización eficaz del texto. Asimismo, para comprender las innovaciones que presentan estos textos, debe considerarse una obra como *Portrait of a Peasant* (1868) de Ivan Nikolayevich Kramskoy (figura 8) en la cual el retrato de un campesino —hasta el momento la mayoría de los retratados eran figuras públicas destacadas y miembros de la clase aristocrática— y el interés por detallar tanto

[8] Debemos destacar, que este concepto también fue parte importante de los debates que surgieron en el siglo XIX en otros países de Europa

[9] Sobre el rol de la figura de Vladimir Stasov se destacan los trabajos de Elizabeth Valkenier (2001) y los de Evgeny Steiner; éste afirma que «Soviet authors followed the trail blazed by Vladimir Stasov (1824–1906), an ardent supporter of Russian 'national' art from the very onset of the Peredvizhniki 'movement' in the early 1870s. The tenacious 'Peredvizhniki myth' is basically his creation» (Steiner 2011:252).

Figura 7. Isaak Ilich Levitán *The Vladimirka Road*, 1892 (oleo sobre tela, 79 x 123, The State Tretyacov Gallery, Moscú)

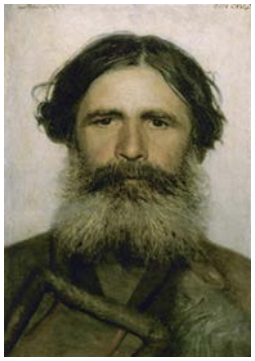

Figura 8. Ivan N. Kramskoy, *Portrait of a Peasant,* 1868 (State Russian Museum, St. Petersburg.)

Figura 9 Vasily Grigorievich Perov, *Tea-party in Mytishchi near Moscow*, 1864 (oleo sobre tela, 43,5 x 47,3 cm., The State Tretyacov Gallery, Moscú)

sus rasgos físicos como psicológicos, evidencian una nueva preocupación artística que se distancia de la hegemonía del arte oficial representado por la Academia, a la vez que busca explicitar las contradicciones de la realidad contemporánea para impulsar la configuración de una conciencia social.

Figura 10. Grigory Grigorievich Myasoedov *The Zemstvo Dines*, 1872 (oleo sobre tela, 74 x 125 cm., The State Tretyacov Gallery, Moscú)

Por su parte, debemos destacar obras como *Tea-party in Mytishchi near Moscow* (1862) de Vasily Grigorievich Perov (figura 9) donde un burgués cómodamente sentado y atendido se dispone a tomar el té, es interrumpido por un mendigo y un niño pidiendo limosna, o *The Zemstvo Dines* (1872) de Grigory GrigorievichMyasoedov (figura 10) en la cual un grupo de campesinos comparte un pedazo de pan sentados en la calle, mientras que en la ventana aparece un sirviente que se dispone a lustrar la vajilla para la mesa de algún noble ruso. Ambas obras evidencian el contraste de la comida que los distintos actores sociales pueden permitirse.

Reflexiones finales

La estrategia de asegurar la decodificación mediante la identificación (reconocimiento) de personajes y escenas de la vida cotidiana rusa, que muestran los contrastes y las diferencias de clase, hemos visto, se presenta como un vehículo propicio para la reflexión política y social del *lector modelo* postulado. Con esta intención, la agrupación *Perevizhniki* no sólo cuestionará implícitamente al régimen político dominante, sino también, y sobre todo, al conjunto de creencias y valores regulativos sobre los cuales el sistema moderno habría quedado organizado. Es decir, la crítica a la Academia en búsqueda de una nueva forma de arte y la crítica social a la realidad contemporánea,

contribuirán de forma conjunta a la configuración de una nueva conciencia social, objetivo último del grupo en sus prácticas estético-artísticas.

Nuestra intención primaria fue la de detectar algunos artificios narrativos que postulan los textos visuales seleccionados en el *corpus* para ponerlos en relación con las competencias y las referencias enciclopédicas esperadas en el *lector modelo* para la actualización textual. Identificar dichos artificios como estrategias nos ha permitido reflexionar sobre los procesos de producción y recepción en un determinado contexto comunicativo donde, sin duda, es necesaria la cooperación interpretativa entre autor/imagen-texto y lector. Las estrategias narrativas puestas en práctica por los *Peredvizhniki,* buscaron generar una recepción que cuestionara la lógica enunciativa del discurso hegemónico: al enunciar la realidad social del campesinado se esperaba fomentar un compromiso en el *lector modelo* para finalmente impulsar una posible transformación social a partir de la configuración de una conciencia nacional y popular. Es decir que, si bien es imposible prever los efectos que generan los textos en su circulación, las nuevas formas de producción y exhibición —fuera del eje Moscú-San Petersburgo— intentaron promover una nueva forma de arte filiada con la realidad social, con el objetivo último de perturbar a su *lector modelo* e incitarlo a la acción. En este sentido, la configuración grupal parecería haber resultado operativa para el cuestionamiento de los modos de producción hegemónicos; el abandono de la Academia Imperial de San Petersburgo en 1863 por el grupo *Peredvizhniki*, sin duda derivó en la emergencia de una nueva estructura organizativa en la circulación y reconocimiento de estas propuestas y evidenciaba, en última instancia, el rechazo a una autonomía del arte implicada en la mera valoración de las cualidades visuales y sensibles de las obras.

Es por todo ello que *Peredvizhniki* presenta prácticas grupales susceptibles de relacionar con la dimensión comunitaria al defender el rol público y social del arte, estableciendo un nuevo vínculo con la «realidad» contemporánea. En este sentido, seguimos una idea de «comunidad» filiada a la noción propuesta por Roberto Espósito (1998, 2002, 2004, 2007, 2008) que, lejos de la neutralidad o la inocencia fundacionalista que la define en términos de determinaciones orgánicas, raciales o naturales comunes entre los sujetos —es decir, «un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto» (Espósito 1998:22)—, se define en los términos de una retribución (*munus*) para con la alteridad que se torna obligación (*unus*) y que conlleva finalmente un límite de lo propio e individual. Esto es, la «comunidad» no se constituye bajo un

principio de identificación recíproca sino en base a un *deber* para con el otro que desemboca indefectiblemente en la dilución —o *expropiación*— de la subjetividad: «una "prenda" o un "tributo" que se paga obligatoriamente (…) por tanto *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una "propiedad", sino justamente una deuda (…) un conjunto de personas unidas no por un "más" sino por un "menos"» (Espósito 1998:28-29). En este sentido, la creencia de *Peredvizhniki* de que tanto el autor como el lector debían involucrase y comprometerse con el mundo que lo rodeaba, sacrificando la individualidad en pos de una unidad mayor, sin duda confiere un carácter comunitario a sus prácticas artísticas.

Quedará la tarea para próximos estudios de indagar en las posibles relaciones que presenta esta condición de práctica comunitaria con los procesos artístico-estéticos que se desarrollarán en el siglo XX con las llamadas «Vanguardias históricas» (Bürger 1974). Los principios filosóficos que defendían una función social del arte, y a los cuales —como se ha dicho— estaba filiado *Peredvizhniki*, en Occidente, estaban siendo planteados contemporáneamente por las ideas de Saint-Simon (1825) y Fourier (1829) defendiendo la utilidad social del arte y el rol del artista en la construcción del Estado en la civilización industrial del futuro. De esta manera, el entorno filosófico-político anarco-socialista que se estaba desarrollando —no por mera casualidad acorde a la expansión industrial capitalista y la consolidación de la burguesía como clase hegemónica— sirvió de fuerte base programática para la producción estético-artística del período en ambos contextos, cristalizando principalmente en el realismo. Posteriormente, las prácticas de principios del siglo XX retomarían estas nociones que ciertamente estaban presentes en el siglo anterior, como el espíritu anti-burgués y la función social del arte; sin embargo, llevarían a la historiografía mayoritaria a entenderlas como procesos de ruptura más que de continuidad entre ambos siglos. De allí que los principios político-filosóficos comunes en las *estrategias narrativas* del «realismo artístico» de la segunda mitad del siglo XIX y de las «Vanguardias históricas» de principios del siglo XX pudieran funcionar como factores de continuidad de las producciones estético-artísticas de ambas centurias. En este sentido, también podríamos reflexionar a partir de la lectura de Rossi-Landi sobre las posibilidades de la Vanguardia de estructurar un mensaje realista con la finalidad de generar una «renovación comunicativa» (Rossi-Landi 1972:98). Del mismo modo, la insistencia de *Peredvizhniki* en escenas de la vida cotidiana como estrategia narrativa privilegiada, tendientes a re-unir al arte con la vida y revelar las inconsistencias de la «realidad»

interpelando a un *lector modelo* que en la actualización textual pudiera cooperar en la interpretación y configurar una nueva conciencia social comunitaria de carácter nacional y popular, pueda leerse también como un proceso más —aunque periférico— en la génesis de las propuestas que estarían por venir en el siglo XX.

REFERENCIAS:

BÜRGER Peter

1974 *Theorie der Avantgarde,* Berlin: Suhrkamp Verlag; (tr. esp.: *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

ECO Umberto

1976 *Tratatto di semiótica generale*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen,2000$_5$).

1978 *Il superuomo di massa*, Milano: Bompiani, 1978 (ed. Modificata); (tr.esp.: *El superhombre de masas*, Barcelona:Lumen,1995).

1979 *Lector in fabula: la coperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999).

ESPÓSITO Roberto

1998 *Communitas.Origine e destino della comunitá*, Torino: Giulio Einaudi Editore; (tr.esp.: *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003).

2002 *Immunitas*, Torino: Giulio Einaudi Editore; (tr.esp.: *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu, 2005).

2004 *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi; (tr.esp.: *Bíos.* Biopolítica y filosofía, Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

2007 *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino: Einaud; (tr. esp.:*Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu, 2009).

2008 *Termini della politica. Comunità, inmunità, biopolitica,* Milano:Mimesis; (tr.esp.: C*omunidad, inmunidad, biopolítica*, Barcelona: Herder, 2009).

JACKSON David

1991 "The 'Golgotha' of Ilya Repin in Context", *Record of the Art Museum*, 50, 1:2-15.

1998 "Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873-1876", en *Russian Review*, 57, 3:394-409.

2011 *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth Century Russian Painting*, Manchester: UP.

JACKSON David; HEDSTRÖM, Per

2011 *The Peredvizniki: Pioneers of Russian Painting* [cat.exp.], Stockholm: National Museum.
KURZ MUÑOZ Juan Alberto
1991 *El arte en Rusia: la era soviética*, Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.
LEVEDEV Alexander K.
1976 *Vladimir Vasil'evich Stasov*, Moscú:Iskusstvo
ROSSI-LANDI Ferruccio
1972 "Significado, ideología y realismo artístico", en *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva visión, 1976, pp. 67-102.
SHINER Larry
2001 *The invention of art: a cultural history,* Chicago: UP; (tr.esp.: *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004).
STEINER Evegny
2009 "A battle for the "people's cause" or for the market case: Kramskoi and the Itinerants", *Cahiers du Monde Russe*, 50, 4:627-646.
2011 "Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts", *Russian Review*, 70, 2:252-271.
VALKENIER Elizabeth K.
1975 "The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s", *Russian Review*, 34, 3:247-265.
1977 *Russian realist art: the state and society: the Peredvizhniki and their tradition*, Columbia: Ardis.
1978 "Politics in Russian Art: The Case of Repin", *Russian Review*, 37, 1:14-29.
1990 *Ilya Repin and the World of Russian Art*, New York: Columbia UP.
1991 *The Wanderers: Masters of the 19th-Century Russian Painting: An Exhibition from the Soviet Union*, [cat. exp.] Dallas: Museum of art.
2001 *Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age*, Northwestern: UP.

FUENTES:

BAKUNIN Mikhail
1871 *Dios y el Estado,* Barcelona: Minimal, 2015.
CASTAGNARY, JULES-ANTOINE
1892 *Salons (1857-1870),* University of Canterbury Library, 1981.
CHAMPFLEURY JULES
1867 *Le Realisme,* Paris: M. Lévy.
DOSTOEVESKY Fiodor M.
1876 *Дневник писателя,* San Petersburgo: s.e; (tr.ing. *Writer's Diary*, Vol 1,Nueva York:Northwestern University Press, 1994).
FOURIER Charles
1829 *Le nouveau monde industriel et societaire*, Paris: Flammarion, 1974.
PROUDHON PIERRE-JOSEPH
1865 *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Londres: Gregg, 1971.
REAU Louis
1922 *L'Art Russe: de Pierre Le Grand á nos jours*, Paris:s.e.
RUSKIN JOHN

1843 *Pintores modernos* en FREIXA M. *et al*. (ed.) *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili. 1982.

SAINT-SIMON HENRY

1825 *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris: Galerie de Bossange Père.

STASOV Vladimir

1950 "После всемирной выставки" ("Después de la exposición"), en *Избранные сочинения* (*Obras selectas*) 3 vols., Moscow: Iskusstvo, 2014.

1952 "Posle vsemirnoi vystavki", in *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh,* Moscow: Iskusstvo.

THORÉ THÉOPHILE

1847 *Le Salon de 1847*, Montana: Kessinger Publishing, LLC, 2009.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Buenos Aires | año XII | nº 28 | junio 2015

Biblioteca dell'Abbazia di
Kremsmunster, Austria
(M.Listri 1994)

Biblioteca Vallicelliana –
Roma (M.Listri 2013)

Biblioteca dei Girolamini -
Napoli (M.Listri 2002)

Biblioteca Apostolica
Vaticana (Roma)

Copyright 2004- 2015 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados