

Carme Bescansa un factor renovador. Esta es la conclusión más destacada que se extrae del análisis literario de la novela. Con este estudio, Carme Bescansa aporta un inestimable grano de arena a la investigación sobre la producción literaria femenina del siglo XX. La recuperación de figuras como Dorothee von Velsen contribuye, sin duda, a una mejor comprensión del periodo que abarca desde el cambio de siglo hasta la división de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, ofreciendo la perspectiva particular de Velsen y, al mismo tiempo, un panorama en el que se integran muchas otras figuras de la época. Siendo un estudio pionero sobre esta escritora y, como la propia Carme Bescansa indica, emergen a raíz de este libro muchas otras cuestiones de interés relacionadas con Dorothee von Velsen y con el mundo en el que vivió, susceptibles de ser abordadas en futuros trabajos.

Monserrat BASCOY

BURELLO, Marcelo G.: *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila 2012. 222 pp.

Que la categoría de “autonomía” ha sido para el pensamiento estético moderno un ineludible punto de referencia, difícil sería negarlo. La perspectiva de encerrar dicha categoría bajo la forma de una definición (o, incluso, la mera enunciación de la posibilidad de tal perspectiva) no obstante plantea todo un panorama de dificultades metodológicas. Ahora bien, el arco de problemas así abierto quizás no sea insondable *como tal*; quizás sea posible, de algún modo, expresar su amplitud en términos finitos, aun abandonada la esperanza de resolver su contenido. El marco de la “Historia de las Ideas” pareciera no ser, sin embargo, el más propicio a la hora de emprender esta indagación. Sobre todo cuando se trata de enfrentar un peligro fundamental: adoptada la fórmula “autonomía del arte” como punto de partida (por citar una entrada posible al problema), el investigador se expone al riesgo de acabar atribuyendo a aquella una identidad trascendente; convertida ésta en una entidad puramente ideal, se trataría de estudiar el grado de “pureza” en que la misma se presentaría en tal o cual “momento histórico”, abandonándose eventualmente los términos reificados a una dialéctica estéril.

De ahí que, en *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía* (Miño y Dávila, 2012), Marcelo Burello no sólo renuncie a ensayar una definición de aquellos dos sintagmas. También se aparta de la pura recopilación de definiciones, ejercicio erudito que constituye, en todo caso, el punto de partida de su trabajo (cuya problematización específica se prorroga, significativamente, hasta la “*Summa terminologicae*” que cierra el volumen). Se trata, antes bien, de desentrañar la plurivocidad semántica de la que dichos conceptos, *en cuanto tales*, se han cargado históricamente. Ya la abierta adopción de un enfoque “genealógico” nos emplaza lejos de una búsqueda del origen, concebido éste como garante de cierto núcleo semántico inmutable. Producción, en síntesis, de cierto *punto de vista* a través de la (re)construcción diacrónica de un conjunto de redes semánticas, capaz de habilitar un abordaje alternativo del corpus así bosquejado (que al autor, en esta oportunidad,

le interesará más bien “sobrevolar”). No en vano reconoce Burello su deuda con la Escuela de la *Begriffsgeschichte*: es la historia *en* los conceptos, antes que la historia *de* los mismos, lo que el autor rastrea en este trabajo.

Como hemos dicho, los riesgos son altos. Aun cuando Burello bien nota que la investigación no consiste tanto en acotar su objeto como en “tomar conciencia de la bibliografía que lo recubre”, la cuestión aquí tratada parece especialmente problemática también en este último sentido. Pero la consideración de un vasto arco no sólo bibliográfico, sino *también* temporal, no debe verse sin más como síntoma de vaguedad en el planteamiento del problema. Burello demuestra, por el contrario, que la precisión en este último aspecto es casi *condición* de una empresa de tal envergadura. Aquí entra en juego el modo en que el autor opera dentro del inevitable grado de arbitrariedad que impone su perspectiva. Como el mismo Burello explicita, en esta ocasión su interés se ha concentrado en la historia de la “estética” más que en la del propio arte. Y sin embargo, ¿en qué medida resultaría legítimo remontar esa historia más allá de principios del siglo XIX? ¿No se trataría de una operación análoga –si bien en otro plano del texto– a la aplicación retrospectiva de la propia noción de “autonomía del arte”?

En principio, podría decirse que sí. Pero el autor no sólo previene contra esta “re-semantización retroactiva”; también pone cabalmente en práctica su propia advertencia. Ciertamente es que, a través del libro, Burello cita una serie de instancias más o menos fundacionales a propósito de la “autonomización” del arte, desde los avatares semánticos que median entre la *poiesis* y la *tejné* griegas y el *ars poetica* de los romanos hasta la consagración del compuesto “autonomía del arte” de la mano de Adorno. Cada uno de estos momentos pareciera implicar cierto factor originario, dando la impresión de una fundación eternamente diferida. Precisamente por ello, Burello no deja de señalar el carácter convencional de estos momentos, ya sea para desmontarlos como tales o para justificar su consideración a título ilustrativo (como ocurre, en particular, con la *Vita nuova* de Dante). Podría decirse, entonces, que el autor apuesta por un terreno familiar para, desde allí, dislocar los presupuestos que le han permitido adoptarlo.

Así es como, a primera vista, las partes del libro se corresponden con categorías más o menos establecidas del relato histórico. Esta organización permite partir de una cuadrícula reconocible, y a la vez confiere a las diversas secciones un orden más o menos cronológico. Bien puede que la pregunta por la “autonomía del arte” excediese los horizontes de sentido de los antiguos griegos. No obstante, éstos sí se interrogaron sobre la peculiaridad de las cosas bellas. Burello se detiene así en la escuela socrática, donde percibe ya una reflexión estética coherente. En este contexto, ve insinuados en Platón y Aristóteles dos aspectos que habrán de verse integrados en el ideal moderno del “genio”: mistificación del poeta en el primero, obra de arte como artefacto especial en el segundo. La formulación del *prodesse et delectare* horaciano habría conllevado, en todo caso, algo más que una conciliación –o bien (o también) una degradación– de aquellos aportes. Desde allí, efectivamente, Burello explora las torsiones conceptuales que tuvieron lugar durante el

período de apogeo romano, abonando el terreno sobre el que se habría de asentarse el universo semántico cristiano.

Atravesando la etapa de estancamiento identificada con la premisa “*ars ancilla morum*”, su itinerario lo lleva a las postrimerías de la Baja Edad Media: en el marco de ésta, Burello se refiere –en parte siguiendo a Curtius– a la “conciencia libresca” de Dante como encarnación perfecta del radical vuelco inaugurado en el *Duecento*, marcado por una incipiente independización del arte respecto de la religión cristiana (perfilándose, con ello, la autoconciencia y la autorreferencialidad artísticas que se volverán dominantes en el Renacimiento). Sintetizado de este modo, tal esquema podría hacer pensar en una *progresión* hacia formas cada vez más acabadas de la “autonomía del arte”. Nada más lejos, sin embargo, del abordaje propuesto: la adopción de dicha narración como criterio de inteligibilidad inicial no hace, a lo sumo, más que iluminar sus propios accidentes, en cuyas grietas se moviliza toda una pluralidad de sentidos. Y es que, si el pensamiento “estético” moderno retomó gran parte de las polémicas anteriores, a menudo no fue sino a través de su misma desarticulación.

Así ocurrió con la expresión “*ut pictura poesis*”, por cuanto la idea de autonomía estética supondría, a su turno, la especificidad de cada lenguaje artístico respecto de los otros. No extraña, pues, que Burello considere a Lessing (representado por su *Laocoonte*) un predecesor directo de la formulación explícita de la “autonomía del arte”, uniendo su nombre a los de Baumgarten, Winckelmann y, sobre todo, Herder. En cambio, la sanción misma del estatuto de autonomía del arte aparece asociada a la “tetralogía” Moritz-Kant-Schiller-Goethe, que Burello sostiene configurando un terreno de conmensurabilidad entre dichos pensadores. Se trata, por cierto, de la parte más extensa de todo el libro, y posiblemente de la más densa a nivel conceptual: basten, pues, algunas observaciones muy generales.

Sin rodeos, Burello observa en la obra de Moritz “la piedra basal del juicio estético moderno”. Destaca, así, la proclamación de la libertad total de la obra en sí, que *por ser bella* es autónoma, y con ello –como correlato lógico de lo anterior– la libertad del receptor. Se detiene luego en la *Crítica del juicio*: obra ésta que, sin haberse visto motivada por un interés por el arte, pasó de todos modos a ocupar un lugar central en la historia de la Estética. Como señala el autor, la definición *ex negativo* de lo bello por parte de Kant muestra cómo la autonomía de algo forzosamente se define con respecto a otra cosa, si bien su propio horizonte ilustrado habría impedido a aquél pensar la autonomía estética más allá de su acuerdo con la autonomía moral. Tomando estos aportes previos, Schiller les confirió un valor positivo: allí radica lo que Burello denomina el “giro schilleriano”. Desde esta postura, “el arte es lo más útil que hay, justamente porque no sirve para nada en la esfera práctica”; de ahí su potencia humanizadora, expresada por Schiller como parte de una radical crítica social. En cuanto a Goethe, su lugar a propósito del problema propuesto resulta más ambiguo: más que pensar la autonomía del arte, Goethe “la experimentó cómodamente”, afirmándola ante todo en sus propias obras.

Este mapa conceptual se verá parcialmente retomado en la sección dedicada al “esteticismo”, precisamente para cuestionar la concepción de éste como engendro

directo del romanticismo alemán. Más interesante aun que la descripción de las condiciones generales en que floreció el “*l’art pour l’art*” (en lo cual Burello supera ostensiblemente la forma del “bestiario”, tan común al referirse a lo que ha pasado a conocerse como “*fin-de-siècle*”) resulta el minucioso trabajo filológico que efectúa el autor en torno a las expresiones en cuestión, abriéndose paso entre un vasto número de autores, textos e incluso “sub-movimientos”. Mención aparte merece el caso de Edgar Allan Poe, a quien se dedica un capítulo no sólo específico, sino también central en la arquitectura del libro. A través de este explícito homenaje, el autor explora las relaciones entre ciencia y literatura en el marco de su progresivo divorcio como esferas de la praxis vital. Poe, dice Burello, no sólo introdujo la conciencia profesional en la literatura estadounidense; como parte de ello, también puso en escena un nuevo ámbito: el de la actividad mental del poeta (distanciándose, de este modo, de las visiones del genio inspirado).

Como cierre de este recorrido diacrónico, el autor se concentra en la (así llamada) “Escuela de Frankfurt”. De manera consecuente con la metodología expresada a través del libro, la producción adorniana no aparece aquí exactamente como culminación de un proceso histórico lineal: el carácter emblemático que entonces adquirió el sintagma “autonomía del arte” se comprende, más bien, en clave de “fenómeno epocal” (al tiempo que se reconoce en Adorno el interlocutor ineludible de toda una generación de especialistas). Burello propone, así, un itinerario que conduce desde los escritos tempranos de Adorno hasta la *Teoría estética*, concebido este trayecto como suerte de *in crescendo* correlativo a la progresiva sospecha de que “el arte es la última reserva humana”. Se trata, no en vano, de uno de los pasajes más expositivos del libro: ante la imagen que ha conferido a Adorno la ya proverbial (y supuesta) oscuridad de su prosa, Burello se esfuerza por realzar el anclaje de su obra en un contexto discursivo específico. Continuando polémicamente la línea anterior, la última sección del capítulo se encuentra dedicada a otros tres pensadores alemanes: Herbert Marcuse, Jürgen Habermas y Peter Bürger. Ya en el “Epílogo, Burello se vuelca a una reflexión en torno al tan mentado (y, al parecer, jamás consumado) “fin del arte”, apartándose de los diagnósticos más apocalípticos sin dejar de formular, a la vez, una inquietante pregunta: “En un mundo donde *la fama e il fame* todo lo rigen, ¿no nos estarán faltando artistas?”

Reprochar a Burello la omisión de tales o cuales “obras” u “autores” implica una crítica fácil, pero también apresurada. Más allá de que el propio autor se muestra perfectamente consciente de este “problema” (el cual, en el fondo, ni siquiera sería tal), tales parámetros de exhaustividad parecen, en lo que refiere a la Estética como disciplina, ciertamente insuficientes. En este sentido, el enfoque de Burello trasciende con creces el modelo del “diálogo entre grandes figuras”, el cual funciona sólo por la naturalización de un efecto retrospectivo. Y si bien los nombres que pueblan las páginas del libro se encuentran, en gran parte, sólidamente posicionados en el canon del “pensamiento estético”, la figura autorial opera aquí más bien como punto de partida polémico, paso inicial en la visibilización de todo un campo fenoménico. Por lo demás, rara vez se expone el “pensamiento” de dichos autores del modo en que podría hacerlo un manual: su reposición, cuando la hay, obedece ante

todo a su pertinencia argumentativa. Este hábil entrelazamiento entre “exposición” y “argumentación” amplía considerablemente el espectro de recepción del libro, proveyéndose información relativamente básica sin tornarla digresiva.

En este aspecto se aprecia, con especial nitidez, la importancia de la voz autoral como factor cohesivo. Como fuente empírica de las reflexiones que componen el libro, contribuye a reforzar el hilo conductor que guía las mismas; como conjunto de los recursos de escritura que la expresan, garantiza una prosa armoniosa en su tono y rica en juicios valorativos (sin que éstos, a su vez, se tornen invasivos). El efecto no es, empero, meramente cosmético. La resuelta adopción de la primera persona del singular implica un determinado pacto de lectura, que la “frescura” de la escritura ensayística no hace sino sellar. Tal vez sea ello, en cierto grado, lo que permite al autor salir airoso de sus operaciones más arriesgadas. Acaso debamos a este margen de “licencia” la contundencia con que Burello logra establecer toda una topografía del problema tratado, volcándose a la definición de un campo de interrogantes antes que al estudio de un corpus concebido como *dado*. De este modo, no sólo se insufla, en la trama de un discurso de alto nivel académico, una franca –pero nunca opresiva– vocación pedagógica: a su turno, y con notable fluidez, la reflexión sobre el material se teje como una auténtica propuesta metodológica.

Alejandro GOLDZYCHER

DRÜGH, Heinz / KOMFORT-HEIN, Susanne / KRAß, Andreas / MEIER, Cécile / ROHOWSKI, Gabriele / SEIDEL, Robert / WEIß, Helmut: *Germanistik. Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012. 509 pp.

Varios profesores y docentes de la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt son los responsables del presente volumen introductorio a la disciplina de la “Germanística”. Se trata de una obra eminentemente divulgativa que intenta exponer en un único volumen todos los pormenores de la especialidad, lo que consigue con gran rigor, sin olvidarse del punto de partida del principiante. Es una obra dedicada a estudiantes de Grado (B. A.), aunque su atractivo se hace también extensible a estudiantes de máster, profesores, periodistas, etc. Una disciplina como la Filología alemana es heredera de una gran tradición que complica su exposición resumida, “Germanistik ist nicht ‘leicht!’” (p. XII), avisan los autores en el prefacio. Entre los muchos contenidos de este volumen nos encontramos con sistemáticas exposiciones de lingüística (*Sprachwissenschaft*) y de literatura (*Literaturwissenschaft*), además de con una consideración general de aspectos básicos para el estudio de la Filología (primer capítulo). En definitiva, nociones fundamentales para sentar las bases teóricas necesarias para comprender en su esencia todo aquello relacionado con la disciplina y poder llevar a buen puerto su estudio. El espíritu divulgativo del volumen se ve reforzado por una sorprendente neutralidad que protege al lector de diferentes corrientes, ideologías y escuelas, planteando de antemano teorías “canónicas”. No faltan eso sí puntuales referencias a escuelas y a