



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El rostro mutable: cotidianidad, identificaciones estético-éticas y literatura

Santiago Rojas Mesa

Universidad Nacional de Colombia
Facultad Ciencias Humanas y Económicas, Maestría en Estética.
Medellín, Colombia
2015

El rostro mutable: cotidianidad, identificaciones estético-éticas y literatura

Santiago Rojas Mesa

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magister en Estética

Director (a):

Magister Jorge Iván Echavarría Carvajal

Línea de Investigación:

Estética

Universidad Nacional de Colombia
Facultad Ciencias Humanas y Económicas, Maestría en Estética.
Medellín, Colombia
2015

¡La verdad existe, querido! Lo que no existe, empero es esa “doctrina” que anhelas, la doctrina absoluta perfecta, única que da la sabiduría. Tampoco debes ansiar una doctrina perfecta, amigo mío, sino la perfección de ti mismo. La divinidad está en “ti”, no en los conceptos o en los libros. La verdad se vive, no se enseña”.

Herman Hesse, El juego de los Abalorios.

Resumen

El objetivo de esta tesis es mostrar las relaciones que ha tenido lo estético con lo ético. Para ello se hizo un análisis histórico del problema de esta correlación, en búsqueda de explicitar cómo han aparecido diferentes formas de esta relación, que determinamos como registros estético-éticos. Así, pasando por dos lógicas (una de supeditación y otra de interacción-apertura) establecemos un panorama largo, mediado por la literatura, con la intención de mostrar cómo se ha entendido esta relación y cuáles son las múltiples opciones que tiene. Así, desde el paso de una estética cerrada a una estética expandida se mostró la construcción de esquemas vitales y de formas de estar en el mundo que se configuran no sólo en lo artístico, sino en lo cotidiano y en lo cultural.

Palabras clave: Registro estético-ético, Horizonte de comprensión, supeditación, Apertura estética, Interacción, Literatura, Cotidianidad.

Abstract

The objective of this thesis, consist in show the relations between aesthetics and ethics. For to this end an historical analysis of the problem of these relations was made, in search of making explicit how have appeared different forms of these relations, which we have determined as aesthetic-ethic records. So, through two logics (one of the subordination and other of interaction-opening) we establish a long view, which is mediated by literature, with the intentions of showing how it has been understood this relations, and which are the multiple options that it has. Thus, from the passage of a closed aesthetic to an expanded aesthetic, we showed the different constructions of life patterns and ways of being in the world that are set not only in the art, but in everyday life and in culture.

Keywords: Aesthetic-Ethic Records- comprehension Horizons, Subordination, Aesthetic-opening, Interaction, Literature, Everyday life.

INDICE

Introducción.....	7
Capítulo 1.....	27
Supeditación de lo estético a lo ético	27
Arte como educación.....	36
Arte como resumen o muestrario de los valores apropiados.....	57
Alta cultura- moral del arte	77
Capítulo 2.....	85
Apertura estética-ética.....	85
La estética expandida	90
Estetización de la cultura	94
La conquista de lo cotidiano.....	121
Panestesia	129
De la identidad a la identificación (otras maneras de entendernos en la cultura).....	142
Espacios otros: Ocio: Matar el tiempo Placentero y confortable (amor y consumo); Trabajo.	159
Experiencia estética como forma de configuración de un orden de mundo.....	168
Conclusiones.....	187
Bibliografía.....	196

Introducción.

*Juego mi vida, cambio mi vida,
de todos modos
la llevo perdida...*

*Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo, o la regalo...*

*La juego contra uno o contra todos,
la juego contra el cero o contra el infinito,
la juego en una alcoba, en el ágora, en un garito,
en una encrucijada, en una barricada, en un motín;
la juego definitivamente, desde el principio hasta el fin,
a todo lo ancho y a todo lo hondo
—en la periferia, en el medio,
y en el sub-fondo...—*

*Juego mi vida, cambio mi vida,
la llevo perdida
sin remedio.
Y la juego, o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo, o la regalo...:
o la trueco por una sonrisa y cuatro besos:
todo, todo me da lo mismo:
lo eximio y lo rúin, lo trivial, lo perfecto, lo malo...*

*Todo, todo me da lo mismo:
todo me cabe en el diminuto, hórrido abismo
donde se anudan serpentinos mis sesos.*

*Cambio mi vida por lámparas viejas
o por los dados con los que se jugó la túnica inconsútil:
—por lo más anodino, por lo más obvio, por lo más fútil:
por los colgajos que se guinda en las orejas
la simiesca mulata,
la terracota rubia;
la pálida morena, la amarilla oriental, o la hiperbórea rubia:
cambio mi vida por una anilla de hojalata
o por la espada de Sigmundo,
o por el mundo
que tenía en los dedos Carlomagno: —para echar a rodar la bola...*

*Cambio mi vida por la cándida aureola
del idiota o del santo;
la cambio por el collar
que le pintaron al gordo Capeto;*

*o por la ducha rígida que llovió en la nuca
a Carlos de Inglaterra;
la cambio por un romance, la cambio por un soneto;
por once gatos de Angora,
por una copla, por una saeta,
por un cantar;
por una baraja incompleta;
por una faca, por una pipa, por una sambuca...*

*o por esa muñeca que llora
como cualquier poeta.*

*Cambio mi vida —al fiado— por una fábrica de crepúsculos
(con arreboles);
por un gorila de Borneo;
por dos panteras de Sumatra;
por las perlas que se bebió la cetrina Cleopatra—
o por su naricilla que está en algún Museo;
cambio mi vida por lámparas viejas,
o por la escala de Jacob, o por su plato de lentejas...*

*¡o por dos huequecillos minúsculos
—en las sienas— por donde se me fugue, en grises podres,
la hartura, todo el fastidio, todo el horror que almaceno en mis odres...!*

*Juego mi vida, cambio mi vida.
De todos modos
la llevo perdida...*

Relato de Sergio Stepansky
León de Greiff

Nos jugamos la vida constantemente buscando los cómo vivir, los qué que nos ayudan a dar sentido, los para qué de nuestra experiencia vital, los miles de elementos que entran en el remolino de nuestra existencia, de nacimiento a muerte, como condición siempre errante, siempre en proceso de escabullirse entre nuestros dedos y su deseo de aferrar lo que ya se ha ido. La pregunta antecede todo y siempre lanzamos la interrogación contra la vida misma. ¿Cómo aparecen registros estéticos y éticos? Complejidad desde el principio, puesto que una pregunta remite a otra ¿qué son? y a otra ¿cómo están compuestos? ¿Cómo se relacionan entre sí lo estético con lo ético?... Y así, de la pregunta que antecede, de la inquisición primaria por el sentido que tiene algo frente a nosotros, del paso en búsqueda de una posible dirección de sentido, nos encontramos no en un mapa sino en un territorio que sólo puede explorarse y cobrar forma en la medida en que vamos realizando la cartografía del problema. En mitad de un cruce de caminos la única posibilidad sensata es comenzar a caminar, mucho más cuando el trabajo de cartógrafo no es el de llegar a un destino predeterminado sino el de dar cuenta de un horizonte frente a sí. No hay mapa que anteceda la experiencia del descubrimiento, ni

siquiera uno ya realizado, certera exploración de un aventurero pensador del pasado, pues en cada signo aparece el reto de cotejar la realidad, de interpretar si esta equis en el suelo no es una trampa apresurada. El pensamiento no es fácil, y mucho menos si se pretende que la pregunta sea más importante que la respuesta. Trabajo de duda, de escepticismo, de salir de las sendas recorridas buscando concepciones posibles, a veces nuevas a veces olvidadas. Nuestro trabajo es el de actualizar la cartografía por medio de la pregunta, redescubriendo huellas y vestigios que nos salgan al paso.

Por eso es que la pregunta antecede a la respuesta, no por jerarquía, sino porque una y otra se requieren, se buscan. Encontrar respuestas no es plantear una representación de la realidad, ni acertar cuando hablamos en una forma de lo que debería ser, sino develar una tradición, es decir, encontrar las marcas que señalan una senda, hacer visible un camino. Hablar de fundaciones para catedrales le significaría poco al marinero que necesita anclas. Desde el comienzo veremos que la respuesta no es simple a la pregunta entre cómo se relacionan lo ético y lo estético. No lo es porque así haya aventureros que intentan lanzarse de cabeza contra el mundo para dar una o dos razones -que realmente suman a la respuesta- de esta relación, aún no son lo suficientemente amplias para satisfacer una cuestión que se sigue ampliando con el pasar de los tiempos y con el desarrollo de nuevas culturas. El problema de esta complejidad se encuentra en que el fenómeno vital está siempre mezclándose, y por eso, toda respuesta, por valiente que sea, por llena de certeza que se presente, es momentánea, depende directamente de un contexto en el cual significa plenamente y que, por lo tanto, hay que comprender en relación a otros; toda comprensión es resultado de mirar dentro de unas perspectivas, es ancilar, como todo en el ser humano, a una forma de entender determinada por condiciones específicas. Cada juego hace y pule a los jugadores tanto como ellos se pulen entre sí. ¿Nos resignamos entonces frente al límite de nuestra propia comprensión solamente por encontrar el obstáculo del tiempo, del espacio, es decir del contexto? De ninguna manera. Pero también cabe decir que no somos Quijotes enfrentando nuestras ilusiones, buscando gigantes por molinos y usando cascos de dudosa funcionalidad. Responder a este problema implica comenzar con un presupuesto, que es el que seguiremos a lo largo de nuestra preocupación y que nos ayudará a escalar montañas conceptuales, a hundirnos en lagos de ideas, a vagabundear por terrenos colonizados y otros por explorar, desarrollando una cartografía del problema: en definitivas cuentas, el presupuesto es que todas las diferentes maneras de comprender y organizar al mundo parten de unas condiciones específicas y que para comprender al fenómeno debemos comprender qué lo hizo posible, cómo evolucionó, es decir qué estructura lo sustenta. No hablamos de otra cosa que la *historicidad* que tiene todo pensamiento humano que ha perdurado y mutado en el tiempo.

Pero si afirmamos desde el principio, no sin aceptar que no faltarán los detractores de esta propuesta, que las cosas son complejas y no pueden simplificarse, es porque tenemos una convicción elemental según la cual el pensamiento da cuenta de una realidad que se resiste a nuestros esquemas –pues estamos limitados por un lenguaje específico, por un contexto histórico y espacial específico, porque hacemos parte de tradiciones culturales, en definitiva, porque nuestro pensamiento está limitado frente a la multiplicidad del mundo; pero en ese límite está la posibilidad de comprender al

comprender las lógicas de cada contexto-, y que por tanto es el estar preguntando constantemente sobre las cosas lo que constituye el sentido de la realidad. El papel del pensamiento es éste, el indagar para buscar sabiduría; es la actitud de búsqueda filosófica (que nunca debe confundirse con la disciplina histórica, porque la actitud es constituyente de esta práctica de conocimiento) que, como forma de vida, intenta comprender la realidad y no puede ser reducido a una sola práctica, sino que se encuentra en sujetos y tradiciones. Con esto, ya sabemos que intentamos hablar desde lo múltiple y lo plural, sin que signifique un abandono al rigor de análisis. La razón es simple, para buscar en diferentes terrenos se necesitan fuerzas para resistir las travesías y mente abierta para comprender las diferencias. Proponemos una lectura viajera del problema, una que gracias a la exploración comprenda el porqué, en un lugar, una tradición es así y difiere de otra, cuidándonos de los regionalismos de nuestros corazones. Proponemos caminar sin certezas, ni ajenas ni propias, para abrir los ojos a los descubrimientos posibles, pues la máxima filosófica está en no dar nada por sentado, en tanto “Toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica siempre constituye una singularidad. El primer principio de la filosofía consiste en que los Universales no explican nada, tienen que ser explicados a su vez” (Deleuze & Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 1993, p. 13). Así pues, duda como brújula, duda como motivo de búsqueda, incertidumbre como fuerza y deseo que nos empuje a la búsqueda. El conocimiento es plenamente un misterio placentero.

Lo que nos proponemos es intentar comprender los conceptos y las condiciones por las cuales esta relación ha tomado las formas que ha tomado, y con ello como podemos leer ciertos registros que agrupan esas formas. Hay registros que dan cuenta de los diferentes modos de entender la relación entre lo estético y lo ético, disposiciones que ayudan a entender qué papel cumple cada una: ya sea que se separen como elementos distantes e independientes o que se vinculen relacionados e interdependientes; qué importancia tiene cada uno en la relación: sea porque una se supedita a la otra, porque sean separadas como algo irreconciliable o porque se reconocen vinculadas pero con funciones diferentes; cómo se comprende el contexto en el que funcionan: sea que se lea en un individuo, en una cultural o en una interacción entre los anteriores. Estos registros generan prejuicios discursivos, que son, como lo dirá Han-Georg Gadamer (Verdad y Método I , 1996), el conjunto de precomprensiones con el que comprendemos ciertos elementos y nos son legados de la cultura en la que nos desarrollamos. La importancia de dichos registros es que ayudan a establecer unos horizontes de aplicación muy claros en la vida cotidiana, tanto para lo ético como para lo estético, en la medida en la que aprendemos no sólo a comprender sino a actuar en esquemas de valores, en relatos de cómo debería ser el mundo; el registro estético-ético hace parte de las estructuras culturales con las cuales el ser humano ha desarrollado su estar en el mundo.

¿Cómo hacerlo? Pregunta necesaria que debe estar sonando ya en las palabras del lector, y que intenta delimitar un horizonte metodológico con el cual asegurar la pertinencia y la vitalidad de un problema como el nuestro. La propuesta teórica de Gadamer, explicada en dos grandes conceptos, la *conciencia historio-efectual* y la *preeminencia de la pregunta*, es transversal a nuestra comprensión del problema, puesto que a lo largo del texto buscaremos hacer visibles diferentes tradiciones que le dan forma,

comprensión y aplicación a un determinado modo de la relación estético-ética. Aspiraríamos que fueran evidentes, pero como bien sabemos en una irónica condición, nada puede ser evidente, y que, como dice José Saramago, “la ambigüedad se paga” (2006, p. 234).

Entonces comprendemos que la conciencia historicidad-efectual, que es la historia que efectivamente tiene el lenguaje implica el concepto de *horizonte de comprensión*, que es un panorama que se configura en el tiempo y en el espacio, en un contexto específico, y que funciona como una manera global, colectiva de comprender el mundo. Lo importante de dicho panorama, de ese paisaje que se abre en nosotros, es que genera un esquema con el cual poder asumir el mundo, pues heredamos *prejuicios, pre-comprensiones* de cómo son las cosas, de qué y cómo significa el lenguaje, es decir, un horizonte para aplicar, un *horizonte de aplicación*, que es la interpretación. Para Gadamer, interpretar es el modo de vida del ser humano, puesto que constantemente estamos haciendo el ejercicio de poner en juego nuestros prejuicios para confirmar, negar, transformar nuestros pre-juicios y llevarlos a juicios del mundo. Hay un carácter experiencial en la configuración del significado. Somos nosotros mismos quienes habitamos en el lenguaje, no podemos usarlo como una herramienta, porque no podemos escapar de nosotros, desdoblarnos como el viejo Scrooge en el cuento de navidad para ver nuestra vida de lejos y en perspectiva, guiado por terribles espíritus que generan la reflexión sobre nuestra propia condición. Por más que intentemos el desdoblamiento para salir del lenguaje, sólo tenemos al lenguaje para comprenderlo... Estamos inmersos en la circularidad. Pero ¿de qué sirve hablar de lenguaje y de comprensión en un vagabundeo que pretende mostrar derivas sobre una relación entre lo ético y lo estético? El prejuicio se hereda del horizonte de comprensión cultural en el cual aprendemos nuestro lenguaje, el real y constante, el efectual, con el que cada uno de nosotros está hablando a diario y con el cual interpreta al mundo, al otro y a sí. Por lo tanto la respuesta a esta cuestión está en el concepto de *tradición*. El horizonte de comprensión nos lleva a encontrar una tradición, un panorama abierto que respira, contrayéndose y expandiéndose con los intercambios de significados, los olvidos y las resignificaciones constantes, y por lo tanto, lo que hacemos en el mundo se adecúa a un carácter de contexto, a nuestra interacción con diferentes culturas, con diversas tradiciones. Fuera de nuestra tradición hay incompreensión, pero a esta respondemos con pre-juicios: esto para nosotros es de esta manera, en tal parte es de otra. Lo importante de esta noción, es que nos lleva a un juego, y la palabra es exactamente esa, un juego de prejuicios que es dialogar, es decir, buscar ampliar o fusionar horizontes de comprensión. Mi horizonte, mi tradición, se puede fusionar con el de otro en la medida en que mis prejuicios pueden ser transformados por los del otro. Comprender es aplicar.

La pregunta antecede todo, pues nuestras respuestas se dan en razón a una pregunta inicial, a un cuestionamiento que lanzamos a la realidad. Así nos atreveríamos a decir, que la pregunta es la constante, pero la respuesta es la variable, la móvil. Preguntar es abrir posibilidades, es entrar en estado de apertura curiosa para intentar hacer la alquimia del sentido. De ahí que para este longevo autor (que se despediría después de un siglo de vida y casi ochenta de cuestionamientos constantes) comprender un texto, interpretar un fenómeno, sea perseguir la pregunta que lo motiva. “Comprender una

pregunta quiere decir preguntarla. Comprender una opinión quiere decir entenderla como respuesta a una pregunta” (Gadamer H. G., *Verdad y Método I* , 1996, pág. 454). Así se puede abrir la tradición, así se puede dar cuenta del contexto, así se puede explicar la diferencia que habita en diferentes respuestas y distintas maneras en las que un problema, una relación como la de lo estético con lo ético, se han dispuesto según los contextos que les pretenden dar cabida, pues “el que quiere comprender tiene que retroceder con sus preguntas más allá de lo dicho; tiene que entenderlo como respuesta a una pregunta para la cual es la respuesta. (...) un texto sólo es comprendido en su sentido cuando se ha ganado el horizonte del preguntar, que como tal contiene necesariamente también otras respuestas posibles” (pág. 448). Si hay algo que sea una brújula, será la de esta idea gadameriana del horizonte de prejuicios, la de la interpretación como lo que hace surgir respuestas a una pregunta específica. Para nosotros, la gran cuestión es ¿Cómo aparecen registros estéticos y éticos? Así como el entramado de otras preguntas que se hilan a esta inicial; las olimpiadas compuestas por diferentes pruebas cada una para retar en un aspecto distinto del ser humano.

Cabe agregar que, si bien nos acercamos a los planteamientos metodológicos del método hermenéutico comprensivo que plantea Gadamer en *Verdad y método*, nuestra forma de comprender lo estético difiere un poco del planteamiento de dicho autor, específicamente, la idea que sigue en *La actualidad de lo bello* (1991), que se plantea restringidamente al arte y nosotros no buscamos una forma clausurada, restringida, sino que pretendemos ver cómo lo estético ha hecho parte del desarrollo de diferentes manifestaciones humanas a lo largo de la historia, y estaríamos de este modo, más cercanos a una estética ampliada, como la propuesta por André Leroi-Gourhan, que a una restringida en el terreno de lo artístico. Un poco de resignificación nos permite tomar de él la maquinaria, pero recorrer unas sendas más amplias, en donde lo estético hace parte de prácticas, ritmos, modos de producir y de consumir, de la cotidianidad, de la cultura y de la reflexión sobre nosotros mismos en relación a los otros y a lo otro que nos interpela.

Mostramos el derrotero en la mesa húmeda del capitán: para dar cuenta de esta ya muy mencionada relación, entonces tendremos que pasar por varios momentos históricos, en donde veremos que lo estético es entendido de maneras diversas: a veces en relación a prácticas específicas, a quehaceres, técnicas, como en el mundo griego y romano; otras, como sustento de lo que es el arte, de lo que manifiesta la espiritualidad humana y se pretende mostrar como lo culto, como lo depurado de la cultura humana, como en el caso de la lectura neoclasicista de la modernidad; a veces como artes, quehaceres; otras como el Arte, como una institución específica, que como explicita Shiner¹ (*La invención del arte*, 2010), se inventa e institucionaliza en la modernidad por unas condiciones específicas, tales como un público nuevo y educado, un desarrollo de la noción de artista sobre artesano, un régimen de visibilidad distinto al de la decoración o al de la pedagogía ritual religiosa, etc.; pero por otra parte, cómo estas prácticas, esas técnicas, esos quehaceres artísticos, han ayudado a configurar una mirada política del mundo, es decir, como han adquirido una validación pública según la función que cumplían para el bien común, personal o cultural, como implican un horizonte ético. Nos encontramos con tres

¹ El cual trabajaremos puntualmente en el primer capítulo en el apartado 1.2.1. Alta cultura- moral del arte.

momentos elementales, uno, en la antigüedad, donde lo artístico corresponde a unas técnicas, a unas prácticas estéticas, que justifican quehaceres y que ayudan a crear una cultura material que media entre lo político, lo reflexivo y lo contemplativo. Por otra parte, el Arte, como institución histórica configurada en la modernidad, será para nosotros un horizonte fundamental, puesto que la disciplina estética, comenzada por Baumgarten a mediados del siglo XVIII, centuria denominada con el epíteto de Las Luces, usará como horizonte de trabajo el producto y las actitudes que resultaban de esta institución. De ahí que el esquema de valores de lo artístico se vaya haciendo a la par con los problemas de la cultura de las luces, de la misma manera que el martillo del herrero forma y es formado por el yunque que lo recibe. Por último, la llegada al siglo XX implica una apertura de lo estético más allá de lo artístico en la medida en que el panorama se abre a lo cultural. En ese momento la concepción de Arte, acuñada como institución se transforma, desdibujándose sus valores por los acontecimiento de la cultura popular y el mercado cada vez más creciente, que llega de la mano de nuevas tecnologías para representar el mundo, como el cine, la radio, el gramófono, la televisión, y que hará que nuestras maneras de percibir la realidad, el *sensorium* como lo plantea Walter Benjamin, cuando, en *La obra de arte en la época de reproducción técnica* afirma que “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción, sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente” (Benjamin, 1999, p. 23), y por lo tanto, alterar la condición histórica resulta en que se altere el orden de nuestra experiencia, al tiempo nos resultan unas nuevas, que difieren de esa que procuraba el arte, pero que sirven de manera análoga a mantener vínculo entre lo estético y lo ético.

Nuestra intención no es hacer una historia del arte, ni mucho menos una categorización de las prácticas artísticas, sino vislumbrar cómo por medio del desarrollo de diferentes modos de comprensión de lo estético y de lo práctico, se configuran relaciones, es decir, unos registros puntuales que se forman en tradiciones: así es que comprendemos que el problema del arte no es igual al de lo estético, sino una parte fundamental de este. Así como tampoco pretendemos hacer una historia de las concepciones morales, de los esquemas o los valores que predominaron en una época u otra. Pretendemos mostrar, realizando una propuesta de entramado conceptual, una red de conceptos, un cómo que ha cambiado según contextos discursivos, tradiciones, la forma de entender dicha relación.

Ahora al hablar de arte, tenemos que delimitarlo, debido a que este no es un concepto universal que pueda aplicarse a la ligera a toda construcción estética, ni mucho menos puede ser transhistórico. Tiene un momento determinado de surgimiento, bajo unas características históricas específicas. Así pues, en el primer capítulo veremos una diferencia en su uso, pues en el mundo griego hablamos de arte para clasificar un conjunto de técnicas, de prácticas estéticas, que le dan un horizonte estético al griego en armonía con sus valores políticos y de conocimiento. Por otra parte, el Arte es una institución moderna, que surge en el seno de una sociedad cortesana y sus rituales sociales². Fue un objeto que ayudó a configurar los órdenes sociales y las clases,

² Surgimiento que trabajaremos detenidamente el apartado 1.2.1. Alta cultura- moral del arte

justificando el ascenso de algunas, como la burguesía, en la medida en que abría el espacio de ritualidad y espiritualidad que se pretendía poseía. Pero también veremos que hay una condición ampliada en el arte, que refiere ya no a unas prácticas específicas, sino a un esquema cultural de comprender el mundo, o en palabras de Carlos A. Fernández: “el arte no es jamás un espacio cerrado sino, mejor, un mundo en el cual confluyen muchas realidades. No sin razón se ha dicho que este no es un ‘uni-verso’ sino un ‘multi-verso’” (El sistema del Arte, 2015). Lo artístico es sujeto de categorizaciones constantes, de intentos por aprehender su forma final, figura sombría que no se limita a un solo contexto, y que como toda construcción humana, se adecúa a la delimitación histórica en la cual se la ponga a jugar. No es nuestro propósito dar cuenta de estas más que pasajeramente, puesto que lo que se entienda por arte, ayuda a conformar espacios de valores, por eso el concepto de prácticas artísticas o de manifestaciones estéticas es más apropiado para nosotros, en tanto amplía más allá del campo restringido de la estética como arte el horizonte del cual queremos dar cuenta.

De ahí que ese multi-verso se abra a la multiplicidad: noches estrelladas es nuestro vagabundear. Hablar de lo estético y de lo ético no puede hacerse en abstracto. Explicar lo sensible en palabras es dejar la experiencia corta, de la misma manera que explicar las acciones humanas y las prácticas es corto si solo buscáramos una estructura universal que guíe nuestros actos olvidándonos de lo particular de cada uno. Odiseo al ver Ítaca alejándose por los vientos de Eolo explica la lejanía del deber roto, la belleza de la nostalgia, la profundidad de la tragedia finita humana. El enfrentamiento contra el azar y lo inesperado, contra la fortuna de los latinos, se abre a nosotros en una doble dimensión, ética y estética: ética en tanto estallido de consciencia, pues no sólo nuestras acciones determinan el destino sino también algo más allá, una voluntad azarosa y caprichosa que debemos sobreponer para lograr el retorno; estética, no porque sea una historia, sino por la contemplación y la significación de nuestra propia vida.... Los sentimientos afloran en el pecho de Odiseo al ver su hogar, es la imagen, eso que se guarda no solo como querido sino como bello, es lo que genera placer y dolor, más aún para alguien que acaba de despertar de sus sueños para confrontarse con la trágica realidad.

Lo artístico, lo literario, lo estético más que ser simples ejemplificaciones para la razón teórica y discursiva, son génesis para esta. La teoría y la creación son causa y efecto mutuas, su interdependencia lleva a que lo teórico habite en lo creativo, a que lo artístico proponga formas de comprensión. La aparente dialéctica que las separa, creemos profundamente que lleva a ignorar la complejidad con la que el ser humano expresa y busca comprensión sobre sí mismo. El arco para Odiseo, Odiseo para un arco que nadie más podría tensar. Así, en la búsqueda de dichos registros ético estéticos, debemos asumir no solo el pensamiento teórico, que desde hace un buen tiempo viene reflexionando sobre nuestra sensibilidad, sobre nuestros comportamientos y sobre nuestra existencia en general, sino también explorar el pensamiento literario, la creación, que a fin de cuentas y con un rigor semejante, ha hecho exactamente lo mismo, abrir vías de comprensión para lo humano. Lo literario potencia a lo filosófico, lo filosófico a lo literario. Pregúntenle a Camus o Sartre si no lo creen así.

Y es que a veces lo que puede poner a rodar la bola, o la gran roca, es una risa profunda que resulta de la intuición sorprendida estéticamente. Borges jugando a abrirle la risa al francés antes de escribir las Palabras y las Cosas. De esa misma manera, el estudio de la relación entre lo ético y lo estético se juega entre lo literario como motor y lo filosófico como combustible. En nuestro caso intentamos que sean interdependientes, que uno hable con otro, que se necesiten como modos de lo humano, diferentes pero semejantes. Ahora, en lo literario es evidente que habita lo ético, no sólo porque se ha pretendido una función formadora (eso que en la cultura se repite y que intenta construir un horizonte de reconocimiento, una forma de hacerse parte de algo, es decir un esquema político, un símbolo de identidad, que nada tiene que ver con lo verdadero o lo falso, sino que se juega en qué tan aceptado sea, qué tanto sea repetido) de lo que escribimos y de lo que comentamos -como el valor que tiene el Quijote para explicar las costumbres populares de una España, o el modo popular según el cual *Cien años de soledad* habla de “esa Colombia que somos, de realismo mágico y de cotidianidad fantástica”; sino porque le da espacialidad a nuestros valores para ser explicitados, para configurar una maquinaria reflexiva: un emperador desnudo frente al pueblo y desnudado por la risa infantil. Pero es al mismo tiempo u lugar donde mora lo estético porque da cabida a los modos culturales, a las acciones con las cuales nos relacionamos con los objetos y cómo por medio de ellos es que asumimos lo bello, lo feo, lo grotesco, lo pintoresco o cualquier otra categoría.

Lo literario como espacio de ese multi-verso de lo artístico nos ayudará a abrir el horizonte de la pregunta de estas relaciones. Este poder está en la capacidad de actualizar a nuestro presente las condiciones de pensamiento que hay en el texto. Es decir, hacemos un trabajo interpretativo en el cual abrimos un horizonte de comprensión con el cual entramos en diálogo. Buscamos la comprensión de la condición humana en medio de lo literario, puesto que este contiene modos de comprensión del mundo. Así, para nuestro cometido, que es dar cuenta de la relación entre lo estético y lo ético, la literatura es espacio prolífico en el cual cohesionan los diferentes registros que encontramos con una cotidianidad cultural que les da sentido. Enunciemos un prejuicio: “La literatura, se nos dice, se relaciona directamente con el tipo de vida de los hombres y mujeres: es más concreta que abstracta, presenta la vida en su variedad polifacética y rechaza la estéril investigación conceptual para sentirse viva y gozar de ello.”³ (Eagleton, 1998, pág. 233). Pero debemos estar de acuerdo parcialmente con esta idea. El ser humano expresa su vitalidad en toda manifestación, desde la artística, como lo es el pensamiento literario, hasta la teórica. Si hay algo que pretendemos no es hacer una elección radical para decir que este terreno nuestro es más o menos que otro, sino para buscar a profundidad en los territorios de la creación humana para ver cómo ha hecho registros de sí mismo. Así cambiaríamos la frase, la literatura, al igual que toda manifestación del pensamiento humano, da cuenta de forma concreta de la vida y sus múltiples facetas. Por esta razón, si nuestro propósito es dar cuenta de un problema a

³ Cabe anotar que esta idea enunciada descontextualizada parecería apologética a lo literario, pero Eagleton la usa para abrir un debate sobre la necesidad de evadir la realidad que ha tenido la teoría literaria del siglo XX. Para mayor referencia, ver la “conclusión: crítica política” del texto *Una introducción a la teoría literaria*. (1998)

nivel histórico, debemos asumir que las diferentes discursividades en las que se manifiesta dicho problema (las relaciones estéticas y éticas) deberían ser leídas en clave histórica, es decir, como partes de un horizonte de comprensión y de aplicación que surge bajo ciertas normas. Lo literario así al igual que lo filosófico expresan de modos distintos unas mismas dimensiones vitales de la condición humana.⁴

Así pues, la literatura pretendemos que acompañe nuestros recorridos, no como una ejemplificación del problema, sino como ideas que sean capaces de coincidir con las teóricas para ampliar el problema estricto que nos convoca, puesto que dan cuenta de particularidades, explicitan matices, abren vías intuitivas y reflexivas que hilvanadas con lo teórico nos puede ampliar la comprensión de registros estético éticos. Desde el principio está mostrando deposiciones relacionadas de cómo estar en el mundo. Así sean a veces fugaces, a veces pasajeras, nos interesa es como cargan con particulares formas de comprensión que explicitan un horizonte cultural.

Por qué explorar entre lo ético y lo estético en la multiplicidad

Así, nos hemos encontrado, a veces como paisajes abiertos en una mañana clara y otras veces como las noches tormentosas de la selva, con unas funciones claras que explicitan dicho trato estético-ético, unas que explicitan cómo es la *relación* entre ellas, y otras que implican el *alcance* de los elementos en relación, es decir la cantidad. Por un lado las reglas de cómo se realizan los juegos en determinadas circunstancias, por otro, qué tipos de juegos entran. Digamos, a manera de metáfora, que esta relación es un esquema olímpico, un conjunto de juegos y pruebas que se implican de maneras distintas y con diferentes contendores según la competencia.

Entonces en las relaciones posibles, encontramos un conjunto de organizaciones, de disposiciones que asignan la importancia que tiene cada parte implicada. Por un lado, estaría una estructura que podemos denominar como de *supeditación*, objeto de nuestro primer capítulo, en donde prima el carácter funcional, el *para qué* útil o no (no se puede olvidar la gran importancia que ha tenido el concepto de lo utilitario para separar lo estético dentro de lo artístico, de lo útil y práctico que es lo ético) que intenta construir cultura, humanidad, o un esquema específico de valores con los cuales se vive y se desarrollan prácticas, se comprende y se siente el mundo. Pretendemos mostrar un horizonte educativo y acompañado de un horizonte de valores morales que establecen el destino y el progreso de la relación entre lo ético y lo estético. Pero históricamente encontramos que no ha habido un ganador absoluto, que la lucha continua, puesto que hay momentos (la gran mayoría de las veces) en que lo ético se supedita a lo estético cuando tiende a la fuerza demoledora de lo reformista, de lo libertario, de la llamada a lo novedoso y la exploración estética del mundo. El *arte por el arte*, posturas que reconocemos en Wilde o Baudelaire explicitan la búsqueda de una autonomía estética al rechazar todo tipo de moral preestablecida. No obstante esta es una decisión moral en sí,

⁴ En esto la tarea de Eagleton de buscar lo ideológico en la literatura, entendido en un sentido ampliado como un esquema de pensamiento, como “criterios hondamente arraigados” (1998, pág. 27), coincide con la noción hermenéutica de horizonte de comprensión. En ambos casos, para comprender lo literario, debemos comprender la cultura y su ideología.

puesto que implica una revaloración, una transformación de un esquema para darle cabida a otro abierto en lo artístico, dominado por el privilegio de ciertos valores estéticos, como la belleza, la intensidad vital, el sufrimiento para alcanzar liberar las ataduras mentales, la capacidad de ver más allá de las apariencias de las cosas. Ambos acampan en las riveras del mismo río, y bebiendo de sus aguas, plantearán una *teoría especulativa del arte*, como la nombraría Schaeffer (2005), donde el Arte es algo sagrado y por tanto el artista emerge de las aguas convertido en el sacerdote de una nueva moral, no solo para el arte, sino para la cultura. Dicha teoría implicará la idea de que el Arte revela la verdad, es su sustento y por lo tanto ¿quién más que los artistas y los educados en arte para estar cercanos a la verdad?: en un baño rápido, sin ninguna madre aferrándolo del talón, el arte resurge como objeto de la ontología, pretendiendo revelar lo verdadero, al mostrar la virtud, que no sólo se limita a la visión decadente o a la puritana. ¿Serían las aguas del estigio también las que bañaron esta teoría?

Esa idea del Arte como religión, o como sustituto de los beneficios religiosos (mostrar la verdad, ordenar la moral, clasificar justos y pecadores, entre otras), tiene como característica fundamental ser teleológica en su mayor parte, puesto que se dirige a la construcción de finalidades sociales manifestadas en estructuras de valores, no solo para el comportamiento frente a lo artístico, sino que desarrolla un esquema para el comportamiento práctico. ¿Para qué sirve el arte? una misma pregunta con respuestas variantes. Es en esa limitación de la estética a la práctica artística supeditada a lo ético y moral, donde lo artístico puede dirigirse a un proyecto político, que puede servir para catalogar personas y prácticas sociales como apropiadas o no, según la moral imperante en el contexto, las gotas del río estigio, aguas del odio, caen sobre aquellos que no saben navegar el cauce de esta ritualidad. Así pues, en el acta de bautismo de esta forma de entender lo estético y lo ético, aparece como nombre una relación de *supeditación*, que funciona por una parte, reduciendo y simplificando lo estético a lo artístico, que como anteriormente vimos, no es solo *El Arte* como institución moderna, y por otra, las prácticas estéticas, también a ritualidades y acciones sociales valoradas como más apropiadas, en definitiva, construyendo un horizonte cerrado de validación para lo humano, una forma política y una finalidad para lo artístico. Pero también, la supeditación funciona como reloj de arena, pues invirtiendo la relación, es decir, poniendo el papel de lo estético como aquello que realmente puede formar un horizonte para lo ético, donde se muestra lo bueno o lo apropiado de manera más clara, las mismas arenas caen en jerarquía. El horizonte de moralización perdura como un prejuicio constante que pretendemos comprender.

En otros terrenos, llanuras que permiten saludar a la amplitud, encontramos una forma de la relación más abierta, la *interacción*, que se caracteriza por la idea kantiana según la cual cada una es autónoma entre sí, pero que se relacionan entre sí. Lo ético no es lo estético, el uno no es sombra del otro, puesto que cumplen con funciones diferentes, pero en ciertos momentos se relacionan en funciones similares, como lo explicará Kant, uno puede ser símbolo del otro, lo estético puede servir para simbolizar lo moral. Esta idea de interacción es tal vez la que más nos llama la atención, en tanto se reconocen funciones y espacialidades diferentes: cada una tiene sus terruños y sus travesías, pero se

encuentran en ciertos momentos, intercambian bienes, se juntan en relaciones de amistad. Por esta razón es que en el territorio que estamos explorando veremos una concepción posibilitada directamente por esta, que reconoce que lo estético tiene un campo más amplio que el caracterizado en la supeditación, puesto que, por una parte no se limita solamente a las prácticas artísticas o a los objetos del círculo del arte, sino que hay manifestaciones estéticas en las culturas humanas y por tanto, las formas en las que el ser humano representa su estar en el mundo dan cuenta de las múltiples maneras de morar en la existencia. Y por otra, comprende que cada uno de estos aspectos está dado en un sentido relacional, que son interdependientes para la construcción de discursividades humanas, de prácticas vitales, es decir, del acervo vital que es la historia humana.

De ahí que esta interacción nos lleve a la relación que será más explorada para nosotros, pues se ubicará a lo largo del segundo capítulo, una función *ampliada*, donde la cultura se convierte en un punto de análisis, como ríos caudalosos que se encuentran y separan según las geografías y desembocan en el mar de la experiencia global humana, en la cual los elementos estéticos entran en interrelación con los elementos éticos (así como los políticos, los epistémicos, los mitológicos, pero nos centramos específicamente en los dos primeros) para generar procesos vitales (como la producción simbólica y material de objetos y de enunciados), vidas humanas que se desarrollan unas con otras bajo un conjunto de comprensiones (los horizontes de comprensión siempre en construcción y en desarrollo), de valores (éticos, estéticos, políticos, gnoseológicos, entre otros), de esquemas que sirven para darle sentido a la existencia, para organizar eso que pensamos y sentimos como bello, correcto, feo, impresentable, “lo eximio y lo rúin, lo trivial, lo perfecto, lo malo...”⁵; relaciones que constantemente están significando y dándole valor a esta interacción entre lo estético y lo ético. De ahí que no podamos afirmar una condición última y final, pero si reconocer la tarea de cartógrafos al intentar comprender el carácter eminentemente relacional de nuestras experiencias con las cosas, la condición *atélica*, sin finalidad previa, de las dinámicas sociales, de los lenguajes, las tradiciones, las formas de consumir y de producir lo cultural, lo material, lo sensorial, lo moral, en definitiva, partes de lo que conforma la experiencia humana.

Es ahí donde la identidad es cuestionada como algo fijo y trascendente, un *ya dado*, un descubrimiento de lo que somos desde toda la eternidad como destino fijado en un libro, y donde veremos el paso a una identificación constante, como juego de máscaras, como estarse haciendo en una dinámica inagotable que se va construyendo con el devenir del tiempo y de los acontecimientos. Es una relación de apertura, de diálogo abierto entre múltiples elementos complejos. El carácter relacional valora según las circunstancias contextuales, logrando mostrar la complejidad humana en esos momentos donde somos generalmente particulares, donde nuestra unidad existencial coincide con la de la humanidad entera. Así, en lo ampliado pretendemos dar cuenta de la *estetización de la cultura*, fenómeno que comienza a principios del siglo XX, que da cuenta de una manera no artística pero estética de habitar en el mundo. Lo cotidiano es

⁵ No sobra invocar nuevamente a León de Greiff y a su Relato de Sergio Stepansky, donde da una visión de esa conjunción, en la cual la vida se valora y se cambia no solo por las cosas sino por las sensaciones y experiencias de ruina y de grandeza, de belleza, fealdad, nobleza, rigor, placer, dolor, nostalgia, etc.

un espacio para desarrollarnos y dar cuenta de lo que somos, pues en él constantemente estamos inventando maneras de adaptarnos a los fenómenos del poder y de la imposición de moral. Por esta razón, los paradigmas estables (que buscan lo uno, lo fijo, lo que perdura) de antes entran en cuestionamiento, especialmente el de la identidad como algo asegurado y esencial.

Nuevos modos de comprender (que vislumbran también desde lo múltiple, lo móvil, lo efímero) nos exigen dar cuenta de una lógica de la identificación, en la cual lo individual y lo colectivo están en relación de interdependencia. Es la razón por la cual los fenómenos de la cultura popular se abren para dar cuenta de unas nuevas condiciones históricas, en donde el horizonte está dominado por un mayor acceso a lo estético, por una mayor tendencia a lo hedonista, a lo placentero. Vivimos en una nueva época barroca. No sobra decir que la pregunta que perseguimos es ¿cómo damos cuenta de lo que somos? Y en la experiencia estética cotidiana encontramos posibles derivas y caminos para responder a esta cuestión. El horizonte es amplio y nos exige paciencia y detenimiento. Afortunadamente no será una odisea de veinte años.

Por otra parte está *el alcance* que pueden tener las diferentes formas que anteriormente vimos. Son los límites de qué tantos elementos entran en la relación, de qué cantidades estamos hablando; pueden ser cercos que delimiten al individuo, a la sociedad (que comienza como vínculo entre los ciudadanos de una polis o comunidad hasta una nación) o a la cultura particular en que la se viva. Así, elegir por un enfoque *individualista* o por uno *colectivista* nos parece poco apropiado para nuestros propósitos, puesto que, repitiendo la noción griega de armonía, es en la medida justa, en el punto medio y de equilibrio donde encontramos la respuesta. Y evitemos tentaciones funcionales, las cosas sirven más que para algo inmediato, especialmente si vemos que forman esquemas de mundos, que comprender es aplicar. No todo debe estar a nuestro alcance inmediato y útil para tener validez, como peligrosamente ha pretendido cierto utilitarismo. El alcance funciona para mostrar qué tantos elementos entran en la relación, así como para darle una dirección: no es lo mismo la travesía de Odiseo estando acompañado que estando sólo y a la deriva, no es lo mismo en la isla de Calipso a su estadía en el país de los fenicios. En la medida en qué más elementos entran el alcance de la relación se complejiza y de ahí que se le dé dirección. Este alcance ha tenido dos formas elementales, una que pretende ubicarse en la relación de desarrollo en lo individual, y con eso dar cuenta de lo colectivo, como explicita la idea de la política en Grecia, donde el ciudadano y la ciudad tenían un vínculo de correlación, que se podría explicitar en qué tan culta es una persona, qué tan educada es; y por otra parte, la cultura, como algo que nos configura, como algo que es matriz de nuestra manera de estar en el mundo, y por tanto, es dinámica de lo social, de lo individual, de lo comunitario.

La pregunta a la idea del alcance nos sale al paso, amistosa y no acechante ¿cómo entendemos el alcance de la cultura? Pero seamos justos con algo, primero debemos intentar comprender ¿qué entendemos por cultura? Nicola Abbagnano, en su diccionario filosófico explicitará una doble significación etimológica: la cultura, en un primer significado, uno cerrado, es cultivo espiritual del ser humano, es desarrollo de sus capacidades, mejoramiento por medio de una educación constante de sí; “El significado

que se refiere a la persona humana singular en su formación, la palabra corresponde aún actualmente a lo que los griegos denominaban *paideia* y los romanos, de tiempos de Cicerón y de Varrón, *humanitas*; la educación del hombre como tal, esto es, la educación debida a las “buenas artes” que son propias sólo del hombre y que lo diferencian de todos los otros animales.” (7) Si es restringida a una educación, a una formación del alma, la cultura es un bien individual que se adquiere por medio del trabajo sobre uno mismo. Así implica dos características⁶, una búsqueda de lo que es más verdadero (dependiendo de la concepción de conocimiento, sabiduría o ciencia que tenga el contexto: pues una cosa sería el conocimiento filosófico griego, otro el iluminado en el Medioevo y otro muy distinto el científico experimental moderno) y una relación con la vida asociada, con el conjunto donde se vive (qué prácticas son aceptadas como dignas o no, según la utilidad que tengan o el grado de desarrollo: el esclavo al estar más cercano a la necesidad no podía cultivarse pues carecía de ocio). El problema de esta noción, es que, ya con brújula en mano y con el mapa señalado se dirige a un lugar específico; la cultura entendida así separa a los buenos hombres, a los “mejores” de los otros, de los que aún se acercaban a la animalidad, a la necesidad. Con el tiempo el producto de un proceso terminaría llevándose la importancia, por lo tanto se institucionalizarían los objetos las prácticas que anteriormente eran medios para el cultivo como más importantes que el cultivo en sí, pues la cultura se convertiría en objeto de culto. El horizonte pedagógico mostró que hay un esquema que debe ser alcanzado, el norte que se puso arriba para explicitar cómo debería actuar el ser humano, qué debería gustar, cómo debería vivir si quería lograr su perfeccionamiento. Esta idea tiende más a la supeditación de la relación, al insistir en el carácter dirigido y teleológico del alcance.

En un segundo significado, uno ampliado por su parte, cultura es usada “para señalar el conjunto de modos de vida creados, aprendidos y transmitidos por una generación a otra, entre los miembros de una sociedad particular. (...) no es la formación de un individuo en su humanidad o en su madurez espiritual, sino la formación colectiva y anónima de un grupo social en las instituciones que lo definen.” (13) La importancia de esta idea es que nos aleja de esquemas de valores, de juicios de progreso o de civilización, en la medida en que no privilegia ningún modo de vida específico, ni ninguna manifestación de valores, sino que las toma como conjuntos funcionales, como estructuras para ser comprendidas. El alcance se centra en la cultura como algo abierto que integra a todo hombre dentro de una de sus manifestaciones, pues es un término mediante el cual se pueden designar tanto “la civilización más evolucionada como las formas de vida social más toscas y primitivas” (13). Este alcance permite acercarse a la relación de lo ético y lo estético en aspecto ampliado, nos da mayor tendencia para la comprensión de la interacción.

⁶ En la entrada de cultura, Abbagnano desarrollará el proceso histórico en la cultura occidental, mostrando cómo cambia la idea, de sociabilidad o de saber, de lo que significa ser culto con el paso del tiempo. Así, el ideal de hombre culto pasa de saber las artes liberales en la antigüedad, a defender la fe en el Medioevo, a un conocimiento de pocos en el renacimiento, al ideal ilustrado y enciclopédico en la ilustración científica, a un equilibrio entre conocimiento científico y arte en la contemporaneidad. Sugerimos leer la entrada para mayor comprensión de las diferencias planteadas por el autor.

En la supeditación y la cultura como geórgica del espíritu, cultivo de sí, veremos tal vez un prejuicio plenamente extendido de la relación, frente al cual tenemos que ser muy críticos en tanto implica una idea común de formación, de mejoramiento y depuración espiritual por medio del acceso a ciertas prácticas estéticas, como lo será el acceso a las artes o prácticas artísticas. El alcance cultural limitado a un cultivo individual y un mejoramiento humano y social, cuando se mira desde la supeditación implica la aparición del prejuicio que generalmente más salta a la vista, donde el arte, lo artístico, las prácticas artísticas (las bellas artes griegas, artes del pensamiento- como la música, la poesía, la danza, etc., que no pretendían trabajar como sus primas laboriosas las artes serviles- como la arquitectura, la pintura, la escultura- artes de las manos), como componentes de lo estético, nos mejoran (¿hacia dónde? es siempre arbitrario y variable⁷). Entre los títulos nobiliarios de esta idea hay unas funciones específicas: como que es un modo de habitar más auténticamente en la existencia por su ritualidad, por su exclusividad espiritual (frente a la cotidianidad que es móvil, caótica, desordenada y lo práctico, que se adecúa a la necesidad y al azar, siempre como “inauténtico”); en la medida que si algo es útil entonces no es espiritual; o que toda manifestación artística o estética (dentro de la etimología cerrada de lo cultural) muestra lo mejor de nosotros, que es el resultado de un proceso de progreso espiritual; o que contemplar es una actitud espiritual que solo algunos pueden tener y que manifiesta algo que los diferencia de la mayoría; o que frente a lo artístico hay una depuración de nosotros y de nuestra animalidad, pasionalidad o “barbarie”; o que conocer y degustar de ciertas manifestaciones de alguna manera nos hace más sensibles al sufrimiento ajeno, o a la felicidad o, en fin, a cualquier tipo de sentimiento: que el arte o lo estético nos sensibiliza y nos humaniza.

Si seguimos la lectura crítica de Katia Mandoki, en la primera parte de su *Prosaica I* (2006), veremos que estas ideas harían parte de unos ciertos mitos y fetiches, en la medida en que actualizan nociones que se repiten constantemente no sólo en los ámbitos académicos sino en la cultura popular. Comprendemos dentro de un horizonte de comprensión, como ya vimos con Gadamer, y si interpretamos algo, esto ya está pre interpretado, viene con un significado de antemano dado en una tradición, en unos usos, en una perspectiva particular. Bauman insiste en este punto también: “Ninguno de nosotros es capaz de construir desde cero el mundo de significaciones y sentidos; cada uno de nosotros entra en un mundo ‘prefabricado’, en el que determinadas cosas son importantes y otras no lo son; en el que las pertinencias establecidas sitúan determinadas cosas en el centro de atención y dejan otras en la sombra” (2009, pág. 17). Si queremos comprender lo estético y lo ético en sus relaciones, tenemos que dar cuenta de cómo se han comprendido diferentes visiones, estemos de acuerdo o no.

⁷ Al hacer un análisis en una temporalidad larga notamos una paradoja, y es que las cosas son objetivamente arbitrarias. Objetivas, porque en su momento pertinente, en su contexto, hay unas normas de formación que posibilitan lógicamente ciertas elecciones y construcciones categoriales. Arbitrario porque en comparación, esas reglas no tienen una condición de necesidad, sino que se construyen azarosamente, por medio de adecuaciones a discursos en su momento. De ahí que la necesidad metodológica que sigamos es la de encontrar no sólo sus dogmas, sino sus prácticas específicas, intentando dar cuenta de cómo se hizo efectivo y sus condiciones. Así lo móvil y lo arbitrario no son peyorativos, sino que hacen parte de una lógica temporal, que se evidencia al leer en longitud.

¿Pero por qué, en los primeros pasos de este recorrido, mostramos tan explícitamente este conjunto de ideas? Para evitar un poco el turismo y ser viajeros. El turista va a los lugares conocidos, edita en gran parte su visión a los monumentos, mientras que el viajero profundiza en el territorio por medio de una lógica del recorrido y del encuentro, y su experiencia es la del descubrimiento. Entre ir haciendo el mapa según recomendaciones, dando importancia a los monumentos conocidos o ir creando la cartografía de un recorrido, en donde el monumento hace parte de algo más grande, que cohabita con el bar o el olor de los puestos callejeros, preferimos la segunda. Pues intentamos ampliar la mirada más allá de los lugares más populares.

Así, no se trata de hacer apología de un cierto tipo de ideas sobre otras, sino comprender el valor que se les ha atribuido. La supeditación se evidencia actualmente en políticas públicas que tienen la pretensión de usar el arte como un medio social de lucha contra la violencia o para purificar las pasiones desbordadas en nosotros (si bien es una idea que nació desde la Grecia arcaica, como veremos explícitamente en el primer capítulo): “un violín en las manos de un niño es un revolver menos en la calle” o “es mejor empuñar un instrumento que un arma”, consignas usadas recientemente en el contexto de la Red de bandas de Medellín, o en el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Consignas potentes, pero que homogenizan un conjunto de condiciones históricas que son complejas; la voluntad y la libertad se relacionan con más cosas que lo artístico, como la necesidad, la cultura material, la economía, la situación de seguridad, de salud, de educación que se presente en el contexto. Decir que abracadabra, un arte salva al hombre, es presuponer un estímulo esencialmente determinado que afecta al ser humano a comportarse de una manera específica. Lo que no explicaría la locura de Bovary o del Hidalgo de la Mancha. Así, la supeditación lanza un horizonte mágico, una hipostasis moral, donde situaciones sociales, modos de producir no sólo materialidades sino representaciones simbólicas, modos de consumir, estilos culturales, eventos sociales, rituales colectivos, modas, pasiones, acontecimientos azarosos, todos son reducidos a una fórmula elemental: el arte tiene un poder sagrado al influir positivamente en las personas; simplificación de las relaciones sociales a un de fetichismo artístico.

Hay entonces un carácter cristalizado, cimentado en varias formas del imaginario colectivo que tiende a hacer del arte un objeto en sí, de ahí su condición de fetiche, de objeto sagrado, de magia ritual, de poder sobrenatural, algo que se reverencia, algo que nos conecta con lo esencial (aún resuena el eco de la teoría especulativa) ¿Existe una magia en un instrumento o en una práctica artística (ya sea como receptor o como productor de ella) que de un momento a otro le cambie el sistema de lectura de mundo a alguien de violencia a pasividad, de la ignorancia al conocimiento, de lo común a lo refinado? O ¿es que tocar, escuchar o participar de determinada música de un momento a otro transforma en mejores personas a los sujetos, por encima de la música que usualmente escuchan? Lectura que ha sido en su mayor parte aristocrática y excluyente de los otros, pero no por ello ignorable, pues da cuenta de un modo de cómo nos comprendemos y hacemos registros del mundo. La pregunta antecede todo y nos abre el cielo en las noches nubadas, ¿es que definitivamente el arte si es algo que mejore? Y si lo hace ¿cómo mejora? Y ¿de qué a dónde lo hace? Muchas veces la respuesta se

justifica en la espiritualidad, como en el caso de Coleridge, de Kandinsky o de Hegel (quien ata esta condición al avance del espíritu absoluto), pero se ignora el cómo, pues como enunciamos anteriormente, se simplifican los elementos: a veces simplemente se da por sentado que lo artístico es más espiritual y evidentemente hay una jerarquía de lo artístico como manifestación de la cultura como cultivo (que tiende a imponer una base humanista, desde la Ilustración⁸), a lo popular como lo burdo, siempre ramplón, violento, caótico o inmaduro. La tentación esencialista entonces deviene en prejuicio moralizante, puesto que determina que ciertas manifestaciones, asociadas a una situación de dominio económico, intelectual, cultural, están cargadas de mejores valores, en directa superioridad cultural respecto a manifestaciones comunes.

¿Dónde nacen estos prejuicios? ¿Cómo se caracterizan con la relación entre lo estético y lo ético? ¿Qué ideas o nociones han interactuado para esta imagen que nos parece complicada por su poder de replicarse? Buscamos entonces, en un principio, mostrar como que el adjetivo de “mejor” actúa como una petición de principio, pero no desarrolla la justificación que explicaría el por qué de este, en tanto que no establece la comparación y que da por sentado que un orden determinado es *per se* mejor que otro. ¿En qué tradición y bajo qué condiciones nace y perdura el modelo que implica dicha mejoría, dicha superioridad de una forma a otra? Ya el panorama es muy abierto y nos implica un viaje a tierras extrañas como el de Marco Polo, y por lo tanto, al pasar por territorios como el de *supeditación*, pretendemos mostrar sus condiciones y sus efectos, a veces no tan reconocidos. En nombre del arte para la política se excluyó, y más de un proyecto político totalitario utilizó esta práctica como medio de cimentar su poder (el realismo socialista se vislumbra a lo lejos), de hacer propaganda (el ataque contra el arte “decadente” por parte de los nazis, por ejemplo) y hasta de disfrutarlo mientras deshumanizaba a los demás (como tristemente recordamos con Carey, que nos habla de “los comandantes de campos de concentración que disfrutaban de los cuartetos de cuerda ejecutados por los prisioneros judíos antes de enviarlos a la cámara de gas” (Carey, 2007, pág. 139). Reconocer el papel del arte en un imaginario social no implica desconocer que este imaginario no siempre se cumple, puesto que no estamos haciendo una mirada optimista, sino intentando dar cuenta lo mejor posible de cómo se dieron las cosas.

Para dar una lectura desde la apertura, perseguimos un propósito bajo el cual intentamos alejarnos de fórmulas de deber ser, según las cuales si algo no se manifiesta según como lo consideramos, es una forma degradada que ha perdido su autenticidad, su esencia, su bondad, específicamente porque consideramos que estas valoraciones son interpretaciones precisas dentro de normas históricas y contextuales y que, como implica

⁸ Si leemos el proyecto del humanismo ilustrado como esquema civilizatorio, que estaba determinado por la razón como elemento rector, monológico, estabilizador, decantador de nuestro actuar, en contra de las pasiones siempre caóticas y variables; con la idea de progreso, como superación de un pasado oscuro que poco a poco se moderniza en la noción luminosa de un conocimiento racional de nuestro deber en el mundo, entonces veremos que la noción de humanismo implica una jerarquización de ciertos elementos dentro de un modelo preestablecido de valores (razón, deber y ciencia). En contraposición a esto, veremos que las posturas posmodernas implican, según Vattimo en *El fin de la modernidad*, una llegada a lo múltiple, a lo plural, determinando ya no una necesidad del deber, sino de la responsabilidad, es decir, del reconocimiento del otro.

Nietzsche (2008), cada vez que se dice verdad, se está persiguiendo una intención moral. Por eso creemos que esto es un mecanismo moralizante que se justifica en lo teórico: como si el analizar un fenómeno en vez de dar cuenta de cómo él ha acontecido, o cómo acontece en el presente, fuera realmente decir cómo debería acontecer. Pretendemos realizar un mapa de nuestros recorridos, por lo tanto, no nos casaremos con un territorio único, sino que los recorreremos para mostrar cómo efectivamente, desde determinada perspectiva teórica y relacional, lo estético y lo ético han tenido sentido y correspondencia; no porque se adscriban a un formato moral o a un canon estético, sino porque son efectivamente vividos y tienen repercusiones en sujetos específicos, en contextos definidos, con comprensiones de mundo determinadas. Nuestra lectura pretende mostrar cómo funciona algo, cómo aparecen situaciones históricas después de la modernidad, como la industrialización, la globalización, las lógicas del consumismo, específicamente las nuevas tecnologías que cambian nuestra manera de habitar en el mundo, no solo porque abren perspectivas diferentes para lo ético en un mundo masificado, sino porque se multiplican los modos de percibir el mundo en tanto hay nuevas maneras técnicas de representarlo, como anteriormente explicitamos con el *sensorium* de Benjamin. Salto al vacío, reconociendo que, como toda lectura, es incompleto, pues depende de una perspectiva siempre en formación. Al igual que el fenómeno, siempre cambiante, siempre caótico y en movimiento, nuestro aparato de lectura se altera, se hace movimiento con lo que contemplamos, va modificándose, así como que está limitado a un horizonte textual determinado por unos recorridos teóricos. Más allá de las montañas que recorreremos habrá otros paisajes conceptuales que nos eluden momentáneamente.

Leer así implica entonces que no estamos dándole un sentido teleológico al asunto, puesto que no estamos valorando la relación solamente por su finalidad, por las consecuencias últimas que podemos adjudicar. ¿No sería esto simplificar también lo estético a su uso práctico y su valor como formación social? Evidentemente, uno de los primeros elementos que veremos en dicha relación entre lo estético y lo ético es una lectura del elemento estético, manifestado en su forma artística como formador en valores sociales, puesto que la institución del arte está ahí y no ha desaparecido, pero el horizonte de comprensión de lo estético se pretende expandido, cultural en la acepción de esquema de mundo, por eso, en ningún momento quiere decir se pretende una universalidad absoluta. Hablamos de grados de intensidad, si algo se da en mayor intensidad que una cosa, no quiere decir que la otra sea inválida, simplemente una tiene mayor fuerza: como los días en el invierno del norte, que duran menos que la noche, pero no quiere decir que no sean luminosos en su propia forma: el esquema solar del polo difiere como fenómeno del tropical. Qué algo sea más intenso, jamás querrá decir que sea más importante o que tenga mayor peso o sea primero en una jerarquía. Lo ético y lo estético han actuado en diferentes formas, algunas veces como dichas noches y días, cambiando de intensidad según la estación y evidentemente el paralelo y meridiano en el cuál se encuentren.

Bauman nos advierte del peligro al criticar el texto *El crepúsculo del deber*, diciendo que:

Lipovetsky, al igual que muchos otros teóricos posmodernos, comete el doble error de representar el *tema* de investigación como un recurso de investigación; lo que debería

explicarse como aquello que *explica*. Describir conductas prevalecientes no significa hacer un juicio moral; los dos procedimientos son tan diferentes en los tiempos posmodernos como lo eran en la época anterior al posmodernismo. Si la descripción de Lipovetsky es correcta y hoy nos enfrentamos a una vida social absuelta de preocupaciones morales, si el 'es' puro ya no se guía por un 'debería ser', si la interrelación social está desvinculada de obligaciones y deberes, entonces la tarea del sociólogo es buscar cómo se ha 'destituido' la norma moral del arsenal de armas antes desplegadas por la sociedad en su lucha por la autorreproducción. Si sucede que los sociólogos pertenecen a la corriente crítica del pensamiento social, su tarea tampoco terminará en ese punto, pues sin duda se rehusarían a aceptar que algo está bien solamente porque existe; tampoco darían por un hecho que lo que hacen los seres humanos es sólo lo que piensan que hacen o cómo narran lo que han hecho. (Bauman, 2009, pág. IX)

Debemos cuidarnos entonces de no justificar situaciones humanas de irresponsabilidad solo por estar mirando lo que cualquier persona hace, además, tampoco se trata de reificar o mirar el fenómeno como un mero espectáculo, sino que nuestro proceder debe intentar sacar las consecuencias que un fenómeno tiene en la existencia, es decir, lo que causa en el mundo tanto estéticamente como éticamente. Partimos de aceptar entonces que no hay fenómenos banales, pues queremos mirar siempre desde un enfoque ampliado, sino miradas banalizadoras, y en estos términos, todo fenómeno tiene unas normas de formación y unas consecuencias profundas en el mundo, en tanto construye formas de vida, en tanto es vivido por personas concretas como realidades. De ahí que debamos emprender primero la exploración de un horizonte de comprensión donde lo inicial que podemos mostrar es una línea en la cual se ha comprendido la relación ética y estética que nos sirve de sustento como condición de posibilidad a nuestra lectura, es decir, buscar unos matices que nos parecen fundamentales a lo largo de diferentes discursividades, recordando siempre esa declaración hecha por Todorov:

Los discursos son acontecimientos, motores de la historia, y no solamente sus representaciones. Al respecto es preciso evitar la alternativa de todo o nada. No son solo las ideas las que hacen la historia; también actúan las fuerzas sociales y económicas; pero tampoco las ideas son un puro efecto pasivo. Para empezar, con ellas las que hacen posibles los actos; y luego, permiten que se los acepte: son, después de todo, actos decisivos (2009, pág. 15)

Nunca olvidando el fenómeno del pensamiento en su multidimensionalidad. Así, el recorrido inicial por estas dos posturas, una denominada como *supeditación de lo estético a lo ético*, y la segunda, comprendida como una *apertura estética*, nos sirve como condición de posibilidad para nuestra propuesta, que es la de enunciar diferentes registros estético-éticos, es decir, manifestaciones vitales que se hacen en relación a diferentes tipos de cosas y de cómo son objetualizadas, de experiencias, de formas de representarse o de identificarse, es decir, de estar en el mundo. Para esto es necesario entonces el paso de una concepción centralizada y esencial de lo estético y de lo ético como esquema unitario o axiología, y llegar a una noción ampliada y estructural que pretenda una comprensión del fenómeno y no una validación, una legislación de lo que

puede ser o no. La tarea es dar cuenta, mostrar matices, hacer la labor de Nexólogo, de conectar los puntos y establecer recorridos nuevos en territorios que están siendo explorados. Ese es el recorrido que estamos a punto de comenzar, y que no tiene la pretensión de ser una carrera contra el tiempo, sino un visitar lento y detenido por diferentes concepciones, ideas y teorías que han dado cuenta de ese problema de lo que es lo estético y lo ético. Pero lo detenido también tiene sus límites, y nos disculpamos si el lector, a quien ofrecemos estas líneas como invitación a un diálogo, no encuentra algo de su dominio y de su agrado, pues lo invitamos a seguir un camino que hiló nuestra comprensión.

Capítulo 1

Supeditación de lo estético a lo ético

En otros caminos, más adelante, comprenderemos que estos, que estamos a punto de expresar, son algunos de los aspectos que podemos enunciar históricamente, pero que no son los únicos ni se han dado al tiempo ni tampoco homogéneamente. La experiencia del trasegar da perspectiva, porque permite las miradas comparativas, porque permite alejarse lo suficiente como para valorar sin la tiranía de la presencia inmediata. La relación que se teje entre estética y ética es resultado de un horizonte complejo de relaciones que se entrelazan entre los sujetos, los discursos, las prácticas, los modos de proceder como la técnica, la producción, el consumo, la manera en que se habla de las cosas, como se las valora, como se las desprecia, en fin, como se las vive. Es el resultado de cómo hemos intentado vivir, cómo hemos hecho el esfuerzo de construirnos un estar en el mundo. Por eso caminamos prevenidos de no creer que lo primero que se encuentra es lo único, que el descubrimiento que nos saluda al iniciar la labor es el acertado, pues el reducir a una sola forma es una facilidad conceptual en la que no queremos caer, y andamos intentando renunciar a toda tentación esencialista; queremos comprender no la cosa en sí sino el cómo se da la cosa, el cómo ha funcionado, el cómo ha aparecido y se ha ido desarrollando. Por eso recordamos que nuestra cartografía es un intento por dar cuenta de que todo camino se ha construido como producto de ciertas particularidades que cobran sentido en un entramado temporal, lingüístico, cultural, etc.

Se ha supeditado, porque se pensaba con mayor intensidad en la necesidad de convivir, de estar juntos, en algunas ocasiones, y en otras, para intentar cambiar los modos que esa primera necesidad nos había dado. La lógica de la supeditación nos sale al paso; en ella se cruza lo artístico con lo social; lo individual con lo colectivo, lo ritual con lo común. Así pues, en la búsqueda por los diferentes registros que componen el panorama entre lo estético y lo ético, la supeditación se presenta como la primera respuesta, en tanto ella determina un valor específico, una jerarquía entre los elementos de la relación. Así, ante nuestros ojos aparece una primera pregunta, señalando un camino, digamos empedrado para sumarle un dejo del romanticismo de lo pasado a la imagen. Aparece como una señal, calvada en el suelo para indicarle al viajero cuál es la vía que debe tomar, qué pasos seguir, que va por buen camino, o, en definitiva, que va por un camino que lo conducirá a un destino específico. Pregunta blanca en fondo verde, como los indicadores de estos caminos, que señala ¿cómo se ha relacionado lo estético con lo ético en esta lógica de la supeditación? No hace mucho que nuestra inquietud, en compañía de la imaginación y la razón, ha comenzado a caminar y ya se encuentran con una distancia larga para recorrer. Paciencia y resolución se necesita si se quiere conocer al mundo, pues este es un viaje de descubrimiento, no hay ningún negocio que nos espere. Frente a esa señal, esa pregunta esa distancia que marca el camino, recordamos esas palabras con las que Hawthorne, amigo homenajado por un ballenero de ficción⁹, al

⁹ Como ya recordará el lector, a él fue quien Melville dedicó las páginas de Moby Dick.

inicio de Wakefield, dejan intuir una actitud para la travesía, pero también una ruta de acción:

Cuando quiera que un tema afecta la mente de modo tan forzoso, vale la pena destinar algún tiempo para pensar en él. A este respecto, el lector que así lo quiera puede entregarse a sus propias meditaciones. Mas si prefiere divagar en mi compañía a lo largo de estos veinte años del capricho de Wakefield, le doy la bienvenida, confiando en que habrá un sentido latente y una moraleja, así no logremos descubrirlos, trazados pulcramente y condensados en la frase final. El pensamiento posee siempre su eficacia; y todo incidente llamativo, su enseñanza. (Hawthorne, 2015)

En esta senda, en el primer intento de respuesta a esta pregunta, nos encontraremos con la moraleja como ruta de acción, pero necesitamos de ese tiempo para pensar en cómo lo hace. La relación que hay entre lo estético y lo ético no es nueva, ni mucho menos una invención de nuestra época para hablar de ciertas formas en las que lo ético (o lo político¹⁰) se manifiesta y tiene características en una faceta artística, una estética restringida. No se trata de una actuando en la otra, sino de diferentes grados de composición. Esta es una relación que se puede rastrear (en la tradición occidental) al mundo griego y al comienzo de la filosofía. Evidentemente no estamos diciendo que sin la conceptualización del fenómeno no habría forma de dar cuenta de él, sino que nuestro abordaje se hace desde el surgimiento de esta línea conceptual, la cual podemos nombrar y explicitar. Si dicha correlación ha existido debemos insistir que ha sido siempre asimétrica, puesto que la balanza se ha inclinado, en algunas ocasiones y en algunos discursos, más hacia el lado de la ética que hacia la estética, en la medida de que el segundo serviría de elemento esencial o de potencia para el primero.

Así pues, nos encontramos con una lógica de la *supeditación*, en la cual si lo estético tiene validez o funcionalidad es precisamente porque cumple con un papel específico en el orden de lo ético, en este caso, en tanto se igualen uno le da cabida al otro. Así los sentimientos y las experiencias estéticas, en las cuales aparecen situaciones de belleza, de fealdad, de agrado, de desagrado, de tragedia, de comedia, de dolor (como ya se intuirá el inventario de lo estético se expande por diferentes matices de la experiencia humana y no puede ser reducido a una sola categoría), se iguala o se relaciona directamente con lo moral: frente a la contemplación de una obra apropiada, de un buen arte, de una manifestación estética adecuada, nuestra capacidad de percibir encuentra algo apreciado y bueno. Percibimos algo, bajo esta idea griega, y reflexionamos sobre nuestras vidas, sobre la posible manera de llevarla mejor, de actuar según propósitos para comportamiento que está en potencia de depurarse por medio de la razón ordenada y dirigida coherentemente. Todo incidente llamativo tiene su enseñanza. Pero esto no se limita al contexto griego, ni tampoco a lo moral, puesto que lo

¹⁰ Remitimos la noción de político a la acepción usada por Rancière que no está asociada a significación del sistema ordenado de poder, sino a la construcción de un esquema vital y social. Dirá entonces que: “lo político es el encuentro (Rancière J. , El malestar en la estética, 2011). Nos disculpará el lector la referencia rápida, pero queremos dejar de incitación esta mención puesto que en el apartado 1.2. Arte como resumen o muestrario de los valores apropiados, desarrollaremos esta idea de manera pertinente.

político y la posibilidad de construir sociedad pasa por esta lógica también: lo estético ayuda a elaborar un proyecto político de convivencia, preparando el camino a la libertad; La modernidad y la opción política de una revolución estética nos esperan a la vuelta de la esquina.

Supeditado, subsumido, gobernado entonces lo uno a lo otro, y su razón está en que puede servirle a los hombres a educarse, a perfeccionarse, al mostrar lo más apropiado de su cultura, como en el caso del romanticismo de Schiller o en la idea Platónica, retomada de los Pitagóricos, de un arte apropiado para la polis (que a veces se presupone como la gran cultura, como la única que vale la pena o la que contiene los códigos más depurados o cultivados, si seguimos una lectura crítica del colonialismo cultural); le sirve también para lograr la conmiseración (el sentir el dolor o la pasión de otro como medio de llegar a la purificación de las pasiones), así como para diferenciar a ciertos sujetos dentro de una aristocracia del espíritu. Doble prejuicio de lo ético y lo estético, la consciencia media y nos lleva a elegir, a juzgar, a dilucidar lo bueno o lo bello: principio de una *Educación estética*.¹¹ Esta lógica de la supeditación tendrá entonces un mecanismo que plantea que la justificación de lo estético está dada en un fin extra-estético, y dicho fin, como polo magnético dirige la aguja a lo moral, a lo ético. Debe servir para educar, para formar en buenas acciones, y de ahí comprendemos nace esa función ancilar, sirvienta de lo ético, siempre atada a una condición externa que dicha lógica le impone a lo estético. Pocos pasos hemos dado y ya comprendemos que por este camino nos encontraremos en su mayoría de veces con una jerarquía ya establecida.

Por eso podemos afirmar una concepción altamente usada, esa en donde lo estético se da con función para la ciudad, el colectivo, la cultura, para el poder, en fin, para lo ético. Menke explica dicha concepción como tradicional, donde se actualiza la idea de lo estético como fenómeno exterior, como superficie, mientras que lo moral tiene un carácter esencial intrínseco. Así: “En esta concepción tradicional, la relación entre lo bueno y lo bello está más que nada determinada por la figura de esencia (o sustancia) y fenómeno. Según esto, el juicio sobre lo bueno se refiere a la calidad moral o ética de una acción, de un carácter de vida. Por el contrario, el juicio sobre lo bello se refiere a la calidad estética de un fenómeno o presentación.” (2011, pág. 165) Lo que nos muestra una condición inicial, lo esencial significa a lo ético, pero lo apariencial, lo móvil a lo estético. Seamos explícitos ¿cómo habría podido elegirse lo móvil cuando estábamos buscando la forma adecuada, la verdad última, la estabilidad necesaria para vivir bien? La supeditación necesitaba de esta jerarquía como sustento.

Hawthorne en esto nos es muy revelador, pues hablar de los actos y de las intenciones humanas no es fácil, especialmente cuando nos encontramos con lo inesperado, con eso que excede la lógica usual con la que pensamos debería ser el mundo. Si retomamos la historia de Wakefield, quien se aleja de su casa veinte años, inducido por un misterioso impulso sin causa ni fin específico, con el pretexto de una diligencia y que regresaría pronto. Al principio era una travesura, un alejarse una semana,

¹¹ Vale la pena recordar el proyecto moral que hay detrás de la propuesta de Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (2005), donde se plantea un mejoramiento de la condición humana por medio de la belleza y del desarrollo de la capacidad del individuo de contemplarla. Lo que explicita lo que hemos anunciado, la belleza es un medio para lo moral, pero al mismo tiempo es el fin más alto del hombre, en tanto le lleva a la virtud.

“Él le dice que de ningún modo lo espere en el coche de vuelta y que no se alarme si tarda tres o cuatro días, pero que en todo caso cuente con él para la cena el viernes por la noche. El propio Wakefield, tengámoslo presente, no sospecha lo que se viene”, y con esto veremos que hay ciertas cosas que no pueden ponerse en el territorio de lo aparente en contra de lo verdadero. Su travesura, lo lleva vivir a una cuadra de su hogar, escondiéndose siempre y sintiendo una mirada penetradora que lo descubrirá entre la masa, pero esa mirada nunca llega. Además comienza a decir, mañana volveré, a insistir que siempre hay un día después, pero Es que este sujeto era presentado como “Dueño de un corazón frío, pero no depravado o errabundo, y de una mente jamás afectada por la calentura de ideas turbulentas ni aturrida por la originalidad, ¿quién se hubiera imaginado que nuestro amigo habría de ganarse un lugar prominente entre los autores de proezas excéntricas” (Hawthorne, 2015), y de esta manera nadie hubiera imaginado ese impulso, ese actuar sin motivo, irracional, caótico. ¿Pero cómo puede mostrarnos esta historia la idea de la supeditación? La acción ética del personaje es absurda, pero estéticamente, como narración, como presentación, va dirigida más allá de lo inmediato de la acción pues no pretende justificar un acto, sino que logra de mostrar un modo de hablar de la sociedad, del esquema de mundo y por tanto pretende la reflexión moral. En este texto lo que aparece es la insistencia de la estabilidad social que nos pueden llevar a actos algunas veces extraños, a bordear las orillas de la normalidad con la que deberíamos actuar y vivir. Ya al momento de presentar al personaje se insiste, en esta extrañeza, en esta aparente desviación:

Únicamente su esposa del alma podría haber titubeado. Ella, sin haber analizado su carácter, era medio consciente de la existencia de un pasivo egoísmo, anquilosado en su mente inactiva; de una suerte de vanidad, su más incómodo atributo; de cierta tendencia a la astucia, la cual rara vez había producido efectos más positivos que el mantenimiento de secretos triviales que ni valía la pena confesar; y, finalmente, de lo que ella llamaba "algo raro" en el buen hombre. Esta última cualidad es indefinible y puede que no exista. (Hawthorne, 2015)

Si bien es “algo raro” Wakefield no puede ser catalogado como malo. Hay otra razón para esto, que se da esa concepción tradicional, donde lo estético refleja lo ético; se pretende que están unidos, que se los puede reducir a una misma forma, de ahí que “La afirmación según esta concepción tradicional, de que se da una unión estructural de nuestros juicios normativos sobre lo bueno y lo bello sostiene, en consecuencia, que algo que juzgamos como éticamente bueno también se nos aparece como bello, y que un fenómeno o presentación que juzgamos como bella también contiene una sustancia que juzgamos como éticamente buena” (Menke, 2011, pág. 165). Esta idea será criticada y ampliada por la lectura de Kant (en el sentido de cambio de horizonte de comprensión, pues le agrega elementos que se alejan de la visión tradicional, especificando en que lo ético y lo estético tienen funciones análogas, pero sus resultados son distintos, por lo tanto, autónomos el uno del otro) cuando hable de lo estético como símbolo de lo ético, pero más adelante lo trabajaremos con mayor detenimiento¹².

¹² Ver el siguiente subcapítulo 1.1. Arte como educación, donde se explica la diferencia de la concepción kantiana basada en la autonomía de estas esferas con la concepción tradicional que lee una supeditada a otra.

Por el momento, cabe decir que es a través de la estética, que ha sido formalizada en este prejuicio o lógica de la supeditación, donde aplica una correlación con un orden de valores sociales que justifican a esta primera. Como el arte cumpliendo una función pedagógica en la medievalidad, contar el misterio de Dios pasaba por la imagen, o como la noción clásicamente pitagórica según la cual la música nos llevaba a la virtud, el ponernos de frente con la armonía de lo que denominaron *la música de las esferas*. (Tatarkiewicz W. , 1991, pág. 87). La una implica a la otra, pero la estructura teleológica de lo ético y de su necesidad de generar orden político y comunitario le dará paso a que una termine avasallando a la otra, pues la condición autoteleológica de lo estético (como esa finalidad de percibir por sí misma) no permitiría una construcción a futuro, un proyecto, sino un goce inmediato.

En esta concepción de supeditación se da como una concepción cerrada para lo estético y que intentamos mostrar como un prejuicio generalizado, que nace de darle un sentido finalista, teleológico a cómo se relacionan, pues sujetar una a la otra implica un *orden axiológico de valores*, bien sean políticos, artísticos, morales, económicos, sociales o hasta gnoseológicos. Pero seamos cuidadosos y no hagamos mucho ruido, pues no es que la ética sea más importante que la estética o viceversa, supeditar no quiere decir en ningún momento jerarquizar y domeñar, quiere decir, que en ciertos momentos se le dio más sentido o prioridad a la función de la una para la otra, lo que no quiere decir que siempre haya sido así o que es su condición. El cómo se ha entendido lo estético en relación a lo ético nos da a entender diferentes modos en los que el hombre se representó a sí mismo en el mundo y cómo ha comprendido el quehacer suyo en la sociedad a la que pertenezca: El horizonte temporal, contextual por excelencia, condiciona al ser humano a comprender de determinada manera, pero no lo determina, en tanto este está inscrito en el azar de sus relaciones con el mundo, de ahí la diferencia constante que se presenta en un mismo contexto¹³.

Queremos mostrar entonces el prejuicio de la supeditación de lo estético a lo ético como algo constante, lo estético tiene una función para lo ético: nos educa, nos distingue, nos mejora, nos perfecciona, nos humaniza. De ahí que la lectura institucionalizada, es decir, que se convierte en algo común en el horizonte de una cultura (el uso va sedimentando los imaginarios teóricos y culturales), genere la dependencia de la estética a la ética por su evidente capacidad de hacernos llegar a un fin específico de orden virtuoso, por su condición teleológica, por el valor que implicaba que alguien pudiera cultivarse en la una como medio a la otra: la virtud comprendía la belleza, o bien, lo estético era capaz de dar cuenta de lo ético.

Pero para que esta idea fuera sólida necesitaba de otro elemento, de un sustento que le hiciera perdurar, y lo encontraría en un modelo de historia única y lineal: prejuicio teleológico, progresivo o de evolucionismo, que pretende que hay un mejoramiento continuo y dirigido, un llegar a ser lo que se tiene que ser (como la palabra entelequia, según Aristóteles tan bien describe: lo que llega a ser en su forma esencial se cumple como entelequia¹⁴). La moral perfecciona al ser humano, lo estético también puede ser

¹³ Específicamente nos gustaría nombrar el caso de Sócrates y Gorgias, quienes cohabitan y dan distintas respuestas al fenómeno del arte. (Tatarkiewicz W. , 1991)

¹⁴ Cabe alejarse de la acepción popular, como meras ideas en el aire.

perfeccionado y más si no sólo se limita al lo técnico, sino que amplía sus alcances al servir a una causa mayor, el desarrollo de un mejor ser humano. Por lo tanto hay un desarrollo continuo, que es a la larga una “concepción en virtud de la cual el destino histórico de las artes consiste en una progresiva puesta al día de su propia esencia interna. En otras palabras, la evolución de las artes debe obedecer a una autoteleología histórica que las lleva poco a poco, en una marcha reflexiva, a considerar que su función histórica es descubrir su propia naturaleza interna” (Schaeffer, 2012, pág. 42). Así tenemos una doble base: el arte, la percepción sensible como contemplación, la belleza como categoría altamente valorada como eje para lo estético (en su condición restringida a lo artístico) llevan o potencian la virtud pues nos hacen dueños, o al menos más conscientes, de nuestras pasiones, o, por el contrario, son reflejo de una realidad moral y simbólica en la que se expresa lo ético, y por tanto, salvaguardan el derecho del espectador de participar de lo moral en tanto se expresa en el arte, como símbolo, eso que no puede ser dicho en lo moral, pero que no obstante tiene consecuencias en la realidad como configuración o intuición.

Si releemos una propuesta como la de Eugenio Trías (2001) veremos una clara ejemplificación de esta segunda actitud, cuando, siguiendo su propuesta de *filosofía del límite* intenta hacer una construcción de los vínculos entre lo ético y lo estético, siguiendo a Wittgenstein en el aforismo 6.421 de su *Tractatus logicus philosophicus* donde afirma que “ética y estética son lo mismo”¹⁵ (ctd en Trías 2001), y explícita (Trías) que lo estético se conecta directamente con lo ético, pues sirve como simbolización que permite expresar lo que al primero se le escapaba más allá de sus límites, es decir, permite una mostración de lo ético. Así pues, dirá Trías que:

Y ese ente, objeto de arte, resultado de un hacer o producir, constituye, cuando es verdaderamente arte, una *configuración simbólica* que provoca un modo, indirecto y analógico, de dar cauce expresivo a ese silencio de lo ético. Ese silencio queda implícito en toda verdadera obra de arte, que lo muestra de manera siempre indirecta, nunca inmediata. Ésta expresa siempre, de un modo extremadamente complejo, ese silencio de lo ético, tomando como materia la configuración del mundo de la vida del habitante de la frontera, o su composición monumental e icónica, o su disposición de complejos dispositivos significantes. Toda verdadera obra de arte, sea arquitectónica o musical, o sea escultórica, pictórica o literaria, mantiene esa relación compleja y mediata con lo ético. Da cauce expresivo simbólico a eso ético. (2001, pág. 170)

Esa configuración simbólica, como idea, ha sido popular, especialmente desde la modernidad, puesto que le da forma y sentido práctico a lo estético al mediarse con lo ético. Hawthorne lo leemos como una insinuación, hablándole a su desviado personaje

¹⁵ Cabe decir que este aforismo es tal vez uno de los más complicados, puesto que debe leerse dentro del contexto en el cual está desarrollando la condición lógica para el acaecer del mundo. de ahí que este aforismo aislado de su contexto es muy provocador, pero en su contexto responde a que son ámbitos por fuera del lenguaje. De ahí una imposibilidad para dar cuenta de ellos desde la condición proposicional.

cuando este cree que será descubierto al intentar acercarse a su casa a ver cómo está llevando su mujer su lejanía, su aparente “viudez”. Así pues:

¡Pobre Wakefield! ¡Qué poco sabes de tu propia insignificancia en este mundo inmenso! Ningún ojo mortal fuera del mío te ha seguido las huellas. Acuéstate tranquilo, hombre necio; y en la mañana, si eres sabio, vuelve a tu casa y dile la verdad a la buena señora de Wakefield. No te alejes, ni siquiera por una corta semana, del lugar que ocupas en su casto corazón. Si por un momento te creyera muerto o perdido, o definitivamente separado de ella, para tu desdicha notarías un cambio irreversible en tu fiel esposa. Es peligroso abrir grietas en los afectos humanos. No porque rompan mucho a lo largo y ancho, sino porque se cierran con mucha rapidez. (Hawthorne, 2015)

No sólo hay un trabajo de cuestionar el cómo se siente un individuo, sino que lanza la potente imagen simbólica de los afectos. Lo literario, como obra artística, como manifestación estética, abre un espacio reflexivo para pensarnos a nosotros. La imagen canaliza al valor. De ahí que si esta tiene una función, lo hace no sólo porque nos hace reflexionar y contemplar nuestra vida, sino que más allá de la gratuidad de lo bello, puede servir de reflejo del mundo de la verdad o como reflejo de los valores apropiados de una cultura, de un quehacer que se revela a sí mismo como configurador del cosmos. Es un horizonte de comprensión que se presenta como texto estético, pero que potencia la reflexión ética. Por eso la función tradicional en la supeditación lo ha tomado aparato para enfocarnos en la realidad, para analizar eso que estamos siendo a través del otro:

¡Ojalá yo tuviera que escribir un libro en lugar de un artículo de una docena de páginas! Entonces podría ilustrar cómo una influencia que escapa a nuestro control pone su poderosa mano en cada uno de nuestros actos y cómo urde con sus consecuencias un férreo tejido de necesidad. Wakefield está hechizado. Tenemos que dejarlo que ronde por su casa durante unos diez años sin cruzar el umbral ni una vez, y que le sea fiel a su mujer, con todo el afecto de que es capaz su corazón, mientras él poco a poco se va apagando en el de ella. Hace mucho, debemos subrayarlo, que perdió la noción de singularidad de su conducta. (Hawthorne, 2015)

Pero hay que hacer una crítica a esta idea, puesto que nada es inmaculado en la vida, y nada se mantiene con candor dirigiéndose hacia eso que creemos debería hacer. Sin importar nuestras palabras, los acontecimientos nos muestran la mezcla, el uso; técnica de adaptación. Comprendemos que por razones parecidas a esta, de mostrar el bien, de ayudar a construir reflexión ética, se han hecho elecciones canónicas sobre qué arte vale la pena culturalmente, explicitando una elección de valores que justifica ciertas prácticas artística sobre otras, al tiempo que también lo hace con prácticas culturales. Al ser vistos dentro de un conjunto de quehaceres en y para lo político, el poder, el conjunto y lo público, la supeditación jerarquiza y, como Platón, terminará expulsando a los poetas de la República, pero invitando a los músicos. Hay unas prácticas que cumplen según nuestra perspectiva, otras que son peligrosas, pues “Algunos filósofos (Castro, S., 2004) (los llamados platonistas, por seguir en esto, al menos en parte, las tesis platónicas)

consideran que las artes son siempre inmorales, porque producen, sua sponte, efectos éticos y políticamente peligrosos.” (Castro Rodríguez, 2012, pág. 65), lo que no es otra cosa que expresar que el valor de la obra se encuentra directamente atado con los efectos en la vida social que cumple (asumiendo que los efectos estéticos sobre la sensibilidad, si bien son diferenciados de los éticos, influyen sobre ellos), por lo tanto, nos encontramos con una constante, pues al supeditar a lo estético en una región restringida de lo artístico, impera su función socializadora, e irónicamente, su valoración es extraestética. Lo estético ha salido de sus territorios y debe adaptarse a lo que se espera de él en un morada donde ya no es señor.

Actitud que encontramos plenamente colectivista¹⁶, pues al darle primacía al conjunto social sobre la posibilidad expresiva de lo artístico (que es uno de los conflictos del arte y de la condición de genialidad desarrollada en la modernidad), lo estético deviene en un motor ético, y por tanto debe ser encausado hacia el bien público. Bajo el mando de alguien que no es él mismo, lo estético, cuando rompe la norma, puede ser castigado, de ahí que se pretenda la censura de una obra o una práctica que atente moralmente¹⁷. La censura es una manera de mantener lo establecido, es una función del poder para imponer la verdad, para determinar criterios de deber ser que se apliquen en nombre de algo mayor. Dicha actitud conservadora genera una dicotomía elemental entre la obra como modo de vida, que podríamos entender como un ethos inconsciente, como un modo general de vivir en un horizonte moral y el arte como Ethos consciente de un sujeto, en el que se busca construir a sí mismo una ética, una manera de asumir la existencia al reflexionar sobre sí, los otros y el mundo. Entonces tenemos que tomar una decisión: o bien se vive en un mundo precomprendido por las prácticas morales expuestas en lo artístico, o bien se contraponen la ética individual a ella. Esta dicotomía, sin importar el lado por donde se incline la balanza, le da un sentido teleológico ético a lo artístico, pero también resulta en una multiplicidad de opciones, como el decadentismo simbolista, el virtuosismo pietista, la utopía vanguardista, la crítica política social, la rebeldía contra los moralismos. Recordemos que el arte manifiesta la condición humana, un horizonte siempre en construcción y múltiple, y por tanto también le hace resistencia a estas formas de poder conservador que intentan canalizarlo en una única forma de ser.

Concluamos, retornando al relato de Wakefield, en el momento en que retorna a su casa: una lluvia que lo empapa es justificación igualmente poderosa, como lo fue una broma, para hacerlo actuar, para moverlo de la comodidad de la costumbre al momento del cambio. La idea de la moraleja, de la intención reflexiva estalla en las últimas líneas,

¹⁶ En el sentido en que crea un horizonte único y verdadero, restringido de la diferencia y excluyente de manifestaciones otras que no estén dirigidas a una posible consolidación social. Lo social prima sobre lo individual.

¹⁷ Los juicios que se realizaron contra Baudelaire y Flaubert son casos específicos de esta actitud conservadora, puesto que se pone en tela de juicio el posible papel que tiene una obra en el contexto social en tanto que puede herir la buena moral o ayudar a esparcir ideas que son nocivas contra el mismo. La idea que sustenta esto es la de una moralización cerrada, en la que un solo orden moral implica una sola forma de hablar de las cosas. Es el poder de dejar decir y hacer callar, parafraseando el quinto capítulo de *La historia de la sexualidad I: la voluntad de saber* (1982) de Foucault. La historia de la censura ha venido siempre de la mano con un dispositivo social, una práctica de saber que justifica una de poder, en este caso, una idealización del arte y un uso del mismo como mecanismo de socialización.

cuando el autor se lanza con potencia hacia la conclusión, que para nosotros es muestra de la supeditación estética a la ética, no sin antes insistir en que el resultado, la disposición o la importancia que tengan cada uno de los elementos de esta relación se da según el contexto de uso, y que nuestro interés no es en ningún momento el de afirmar una axiología sobre otra, sino el hacer una metacrítica de la relación entre estos elementos éticos y estéticos, es decir, dar cuenta de la estructura, del aparataje que genera diversas materialidades y discursividades. Así, siguiendo esta supeditación encontraremos que el arte ha ayudado a darle forma a los sujetos, ha sido una matriz para el comportamiento humano, nos explicita el ir a lo particular de cada caso para mostrar qué caminos y desvíos pueden aparecer a lo largo del pensamiento y de la acción humana. Así que:

No seguiremos a nuestro amigo a través del umbral. Nos ha dejado ya bastante sustento para la reflexión, una porción del cual puede prestar su sabiduría para una moraleja y tomar la forma de una imagen. En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros, y a un todo, de tal modo que con sólo dar un paso a un lado cualquier hombre se expone al pavoroso riesgo de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, se puede convertir, por así decirlo, en el Paria del Universo. (Hawthorne, 2015)

Nuestra necesidad de sistema nos obliga a adecuarnos a este, aprender las costumbres, movernos con el flujo del mismo, pues la moraleja no es nada si no despierta una mirada sobre sí mismo, sino abre las fronteras de nuestra consciencia. Así, la idea de la supeditación implicaba una función para lo estético, en tanto pretendía ayudar a la formación, ser sustento de una educación que mejorara al hombre. La gran vía de la supeditación se abre a un pueblo de muchas escuelas; entremos en ellas y comprendámoslas como sistemas, antes de terminar siendo parias por no saber entender la supeditación.

Arte como educación

Cuando compuse los versos, ya no trataba de la música, sino de una vivencia, aquella vivencia de la que el hermoso símil musical me mostraba la dimensión ética, transformándose dentro de mí en un despertar y una advertencia, en un llamamiento a la vida. La Forma imperativa del poema, que te disgusta especialmente, no es una expresión de querer mandar ni adoctrinar, pues el mandato, la admonición, sólo van dirigidos a mí mismo (Hesse, 2008, pág. 404)

Lo estético, cuando es entendido solamente como prácticas artísticas (como la producción por medio de una técnica de objetos y manifestaciones estéticas, como artesanías, decoraciones, obras de arte, músicas, danzas, textos, etc.) y la educación moral han estado asociados desde hace mucho tiempo. La causa de esto es una asociación directa que dice que lo sensible influye directamente sobre nuestras pasiones, estados del alma y, por tanto, sobre nuestra manera de construirnos como sujetos y actuar adecuadamente con los otros, buscar la virtud. De ahí podemos comprender el origen de varios preconcepciones alrededor de lo estético, de lo artístico en relación a lo moral: ya sea en posturas que valoran lo sensible como constructor de moralidad y vínculo político o en posturas que desconfían de lo sensual pues nos lleva al vicio, lo estético implica un carácter pedagógico, es decir, funciona como medio para un desarrollo ético en el ser humano, para una educación y una formación de sí mismo y de los otros.

Para dar cuenta de esta primera parte de la supeditación como educación nos enfocaremos en una noción de estética restringida, que limita concretamente el objeto estético en lo que es (que se lo entienda) por arte: no sólo en las prácticas artísticas en la antigüedad, sino en el Arte como institución en la modernidad, como espacio central de lo estético, así como sus condiciones y consecuencias. Pero no nos ahorraremos el trabajo de mostrar otras perspectivas desde paradigmas interpretativos más amplios, más expandidos. Si bien queremos mostrar la lógica de cómo funcionó, debemos hacerlo en un horizonte crítico, que nos lleva a un panorama especial donde encontramos tanto lo bello como feo de esta noción práctica de lo artístico: esta se fundamenta en ciertos prejuicios que caracterizan lo estético para lo ético, al dirigir los efectos de lo artístico a un valor moral (y por lo tanto, que se han institucionalizado por el uso y mantienen una significación en cómo significamos estos elementos en el mundo, razón por la cual se siguen replicando), pero, la ironía de la existencia siempre sale al paso, mostrándonos en muchas ocasiones estas que son deseos más que ideas absolutas, pues no necesariamente se sustentan al momento de contrastarlas con la historia de las prácticas humanas. Educar en lo artístico ha ayudado a la formación de formas de vivir el mundo, de hacer culturas, pero no le ha asegurado ningún reino inmortal al ser humano, cosa que debemos tener en mente, pues, como diría Hesse, “No hay vida noble y elevada sin el conocimiento del demonio y de los demonios y sin la lucha continua contra ellos” (Hesse, 2008, pág. 305)

Dos modos de educaciones estéticas.

Hay tipos diferentes de educación estética, siguiendo la noción de supeditación: una en artes y la otra en la sensibilidad general. “Toda educación estética, tiende a desarrollar la conciencia estética en general, y artística en particular, de los individuos en un contexto social determinado, tanto en lo que se refiere a su comprensión y valorización de los objetos estéticos como a la actividad que, especialmente en el terreno artístico, lleva a producirlos” (Sánchez Vázquez, 2003, pág. 95). Detrás de ese acto educativo se piensa en un proyecto social y se centra en los efectos posibles de lo estético para la construcción de un entorno social.

No sólo genera rituales (como el acto creador, como el acto de recepción de la obra, como la participación pública en muestras artísticas como el teatro, la ópera, el concierto, etc.), sino tiempo y espacios, así como espectadores y actores de dicho ritual. Ya Gadamer a este carácter lo había determinado como de *fiesta*, de celebración, el cual “tiene unos modos de representación determinados. Existen formas fijas, que se llaman usos, usos antiguos; y todos son viejos, esto es, han llegado a ser costumbres fijas y ordenadas” (Gadamer H.-G. , 1991, p. 101). El arte, visto desde esta noción de usos establece un horizonte de valores colectivos, compartidos en conjunto, que implican ante todo comprender y vivir un con conjunto de esquemas colectivos (como costumbre social o comunitaria, que ayuda a determinar no sólo de cómo comportarse, sino también de como valorar unas prácticas sociales sobre otras), por lo tanto, aprender un código para actuar acorde, lo que explica el poder de la censura, y la validación social de lo artístico: La temporalidad que se demora, que se mantiene explícita una coparticipación, un estar en juego con el otro en la celebración es lo que otorga permanencia (Gadamer H.-G. , 1991, p. 113). Se implica un espacio de socialización, de cohesión social. Pero cabe clarificar que la condición ritual de la fiesta y la celebración no va dirigida a una educación, sino, que genera maneras de hacer partícipe. La fiesta es para los que celebran, sólo para aquellos que participan en ella.

De esa idea de Gadamer, nos gustaría extrapolar la noción de participación, puesto que el arte es para aquellos que participan, y por tanto proponemos que la educación para el arte es una manera de generar espacio ritualizado, es dar apertura para que se pueda participar. De ahí que el carácter de esta idea es plenamente público, fundamenta un orden común. Quienes hayan podido hacer parte de la fiesta del arte y de sus múltiples maneras de mostrarse han hecho parte también de la visibilidad social que este sustentaba, donde se esquematiza el proyecto político: acudimos al lugar que es génesis del *para qué del arte*, espacio que es a su vez un crear de las condiciones sociales de validez. “Toda educación estética, a su vez, responde a exigencias y posibilidades inscritas en unas condiciones sociales y culturales determinadas y se lleva a cabo a través de las instituciones educativas correspondientes” (2003, pág. 95). El arte, desde esta visión cerrada, y la educación en él, se pretende que sirven para hacer mejores ciudadanos, para distinguirlos, para seguir un modelo social de lo que debería hacer una persona.

Si bien queremos dar cuenta de este modo específico de la educación estética que es educación en el arte¹⁸, no podemos olvidar esa forma general, que es educar en la sensibilidad. La una implica educar en un sistema, la otra, potenciar unas cualidades perceptivas para interpretar objetos y experiencias que le salgan al paso. Por una parte está quien comprende el devenir que ha tenido el arte y lo disfruta, por otra quien podría hacer esto más allá del arte, comprendiendo y disfrutando de manifestaciones estéticas más allá de lo artístico, como la decoración cotidiana. Una y otra se han desarrollado paralelamente, a veces confundándose, como momentos específicos de ese *para qué* de lo estético como arte, es decir, como punto focal de la relación entre ética y estética.

El propósito del arte había sido, en un sentido general, moral, trascendente, si se quiere. En el mundo antiguo de un modo superlativo, prioritario. Para Jaeger: “Sófocles pertenece a la historia de la educación humana”. Platón, por una vía más complicada y nunca tibio, también creía en la posibilidad de modificar los comportamientos y, por eso mismo, recomendaba excluir de la educación de los jóvenes aquellas obras que reflejasen comportamientos inmorales. (Ovejero, 2010, pág. 68).

No obstante, tal vez el prejuicio mayor se encuentra en la reducción de estético para lo artístico puesto que, históricamente, se ha tendido a valorar ciertas formas de lo artístico como mejores que otras, según el grado de espiritualidad o mundanidad que tuvieran, que no es otra cosa que decir, según el valor simbólico que las prácticas sociales le otorgaban. Esto porque “el lugar preeminente del arte en el universo estético se explica asimismo porque es en él donde, hoy por hoy, predomina la función estética” (2003, pág. 98), siendo esta función estética el lugar que supuestamente servía para manifestar lo espiritual, lo oculto, lo misterioso, la verdad que puede revelarse, lo que da sustento a un mundo, entre otras lecturas. Así, nuestra pregunta por la educación en valores artísticos no es una pregunta por si algo es bello o no, si algo es arte o no, sino el cuestionamiento profundo en la encrucijada ¿cómo un conjunto social muestra y vive sus comprensiones de la realidad por medio de prácticas artísticas?

Prácticas artísticas, Arte y manifestaciones estéticas.

Pero hagamos un paréntesis necesario, uno que explicitará la diferencia entre lo que hemos enunciado un poco a la ligera como prácticas artísticas, como manifestaciones estéticas, como la institución Arte. Así, el Arte como ese concepto central, que se hace por medio de obras y que tiene una manera específica de percibirse, hace parte de una institución social que tiene su nacimiento a partir del siglo XVII y se fundamenta a cabalidad en el Siglo XVIII, como nos lo muestra Shiner¹⁹ (2010), pero hay un uso que

¹⁸ L. Shiner explicará bien ese cambio de la concepción de arte a su versión moderna de bellas artes de manera histórica, aludiendo que: “Por contraste con las concepciones esencialistas que tratan la idea moderna del arte como un universal o un destino histórico, el concepto de diferenciación no consigue apreciar el moderno sistema de las bellas artes como un despliegue de una esencia, sino como una respuesta contingente a las fuerzas seculares de la modernización y la secularización” (Shiner, 2010, pág. 120)

¹⁹ Así hay que ver que el papel del Arte en la sociedad Europea moderna es central, no solo porque se convierte en un elemento consolidador de las prácticas sociales, sino porque genera una industria objetual que

intenta comprender y contener a las artes o las manifestaciones artísticas de las diferentes épocas y culturas bajo el epíteto de Arte y específicamente bajo la concepción de obra. Carey lo dice muy bien:

(...) la pregunta 'Qué es una obra de arte' no podría haber sido formulada antes de finales del siglo XVIII, porque hasta entonces no existían las obras de arte. No quiero decir con esto que los objetos que hoy consideramos obras de arte no existiesen antes de esa fecha. Por supuesto que existía, pero no eran considerados obras de arte en el sentido actual. La mayoría de las sociedades preindustriales ni siquiera tenían una palabra para designar el arte como un concepto independiente, y el término 'obra de arte' tal como lo usamos hoy hubiera desconcertado a todas las culturas anteriores, incluidas las civilizaciones griega y romana y la Europea occidental de la Edad media. Estas culturas no encontrarían en sus experiencias nada comparable a los valores y expectativas especiales que hemos atribuido al arte y que lo convierten en un sustituto de la religión, ni al surgimiento de la aristocracia espiritual de los genios, ni tampoco al campo propicio para la manifestación y el desarrollo de un logro refinado y discriminatorio llamado gusto. Por el contrario parece que en la mayoría de las sociedades que nos han precedido el arte no era algo producido por una casta especial equivalente a nuestro 'artistas', sino que estaba disperso por toda la comunidad. (2007, pág. 21)

Ya lo dijimos antes de emprender el camino, no nos interesa hacer una historia del arte, sino dar cuenta, en esta primera parte y bajo la mirada de la estética que restringe su mirada en lo artístico, como se ha configurado un horizonte de comprensión para la relación entre lo estético y lo ético, ha tenido papel. Validar o no algo como artístico es una tarea lejana a la que tenemos, que es la de cartografiar para aclarar una diversidad de relaciones. La idea aún resuena por nuestra constante insistencia, lo estético ha tenido una lectura para lo ético, ha tenido una validación por el uso práctico que se le asignaba. Podemos decir que esto es un momento de germinación para las preferencias de ciertas prácticas sobre otras, pues desde esa función supeditada se han posibilitado la creación de criterios de validación social de las prácticas artísticas, siempre siguiendo en el horizonte la estrella de una finalidad socializadora. Denominar lo artístico como un conjunto universal de las expresiones humanas depende de la manera en que se denomine: algunos autores hablarán del Arte, otros de las artes (como el mundo griego que dividía según las artes como técnicas, como technés), otros de prácticas artísticas, puesto que estas categorías corresponden a esquemas diferentes de como se comprende lo artístico, a la larga no olvidemos que "las palabras también tienen su jerarquía, su protocolo, sus títulos de nobleza, sus estigmas plebeyos" (Saramago, 2006, p. 237). El Arte no es excepción, y escrito con esa mayúscula que lo diferencia, que le da dignidad de nombre propio y no de proceso o cosa, es una institución moderna. Seamos claros lo

produce un cierto tipo de cosas valoradas como especiales para su época. De esta concepción de Arte vendrá la de Gran Arte, que entrará en conflicto con los cambios a final del siglo XIX especialmente con la llegada de las vanguardias. Así, el concepto mismo de Arte es una institucionalización que se hace de una manera de comprender.

artístico hace parte de toda cultura humana y es a esta forma, con una minúscula que le asegura una extensión abierta en las culturas humanas a la que queremos referirnos, pero comprendiendo que la primera tomará la primacía al llegar la modernidad. Irónico juego ese de lo humano en el cual lo humilde siempre ha sido más extenso pero menos reconocido. No obstante nuestra pretensión es mostrar como estas han estado en una relación directa y han ayudado a configurar proyectos políticos y sociales.

Tres momentos como horizonte de comprensión de la supeditación.

Ubiquemos tres momentos²⁰ fundamentales de esta educación en lo artístico y sus prácticas, teniendo en cuenta los efectos esperados como modelo político y de socialización: Primero, la noción de catarsis que da cuenta de una concepción griega al tiempo religioso-mística y político-cívica, donde nos encontramos de frente a prácticas artísticas, a técnicas del hacer; segundo las ideas pitagóricas sobre las consecuencias de las artes, que responden a este mismo horizonte catártico; tercero, la noción directa de educación estética propuesta por el programa de Schiller, que se centra en la idea del Arte, ya institucionalizado. Estas elecciones caber decir, heurísticamente, están dadas no por su importancia histórica o institucional, sino porque manifiestan una parte elemental del prejuicio ético-estético que queremos mostrar, el de una valoración de una práctica artística o estética por valores ético, políticos, religiosos, entre muchos otros. La posibilidad de una mejor humanidad se dará entonces como proyecto pedagógico, que implica una teleología moral: una elección de un fin específico (la perfección humana o su maximización) y su mediación adecuada para lograrlo (las artes): el fin la virtud humana, su libertad y su plenitud, el medio, las artes, el gusto correcto, la apreciación no vulgar.

La catarsis aristotélica: compasión y otredad en la muerte.

Es con los pitagóricos²¹ con quienes podemos mostrar una primera noción sistematizada en conceptos de lo ético y lo estético en tanto que la ataron a su reflexión cosmológica, a su mística matemática. En ella, un primer elemento, aún hoy rastreable aparecería: los efectos de las artes llevan a una purificación de las almas, de sus pasiones, de sus excesos, en tanto las buenas artes (buenas en un sentido ético, no tanto por el goce, como podría pretenderse bajo la comprensión moderna) enseñan lo bello de lo ordenado. Ese efecto es lo catártico, el cual ya hacía parte de la cultura general como es una herencia de las prácticas comunes. El pensamiento reflexiona sobre los acontecimientos, es analista crítico de su época. Recordemos que Aristóteles no fue el primero en hablar de la catarsis, ni tampoco el último, así sea él quien con mayor influencia pudo marcar este concepto para la tradición filosófica occidental. Pero el pensamiento, espectador y actor en su época sabe resignificar, y así “Los pitagóricos consideraban el arte como

²⁰ Si bien hay muchos autores que dan cuenta de estas nociones, nuestro interés no es hacer una genealogía del problema sino caracterizar ciertos momentos que consideramos fundamentales pues ayudan a generar un horizonte comprensivo para el problema del arte como educación. Los ejemplos y los matices de este problema quedarán pendientes para un futuro trabajo.

²¹ Insistimos que en el contexto griego hablar de Arte es inapropiado, y por eso nos referimos a este con la conceptualización de prácticas artísticas, o de técnicas artísticas.

catarsis, para los sofistas sus efectos eran hedonistas, Platón consideraba que el arte²² puede ejercer una influencia moral y Aristóteles observó en cada una de esas tesis una verdad parcial” (Tatarkiewicz W. , 1991, pág. 155).

La catarsis es un elemento que le da sentido, especialmente, a la tragedia por su finalidad, es decir, por un elemento que es exterior a ella. La tragedia no cambiaría si logra o no la catarsis, lo que pasa es que funciona como un elemento que valida qué tan buena es una obra en relación a los efectos que logre. Una tragedia que no logre que purifiquemos nuestras pasiones no dejaría de ser una tragedia, simplemente no sería tan buena como otra que sí lo lograra. “La obra solo podrá cumplir su función moral si cumple con los requisitos estéticos. No hay, como tal, una idea del placer estético autónomo, desprendido de lo que procura y lo justifica. Si se han ejecutado las buenas reglas, la piedad y el miedo se desencadenan, y cumplirán su función, ayudar a entendernos a nosotros y a los otros” (Ovejero, 2010, pág. 69). Lo interesante de esto es que vemos como aparece una forma valorativa de lo artístico y estético no por sus cualidades interiores, no por la belleza o no de sus diálogos o por la complejidad de su trama, sino por el efecto final. Esta noción de catarsis estaba atada a una idea del mundo griego, por medio de la cual uno era capaz de pensarse a sí cuando comprendía lo vivido por el otro. Por tanto, la intención de la tragedia era pedagógica, pues ayudaba a la formación de mejores ciudadanos en la medida en que mostraba la condición trágica de la existencia:

La tarea de la tragedia consiste en contribuir a una comunidad de sentimientos, en arrastrar al espectador a un posible infortunio que no es el suyo pero que puede ser el de cualquiera. Quien experimenta compasión, quien entiende el dolor del otro en serio, asume su propia vulnerabilidad. El soberbio no se cree expuesto y no es capaz de entender el sufrimiento ajeno, no padece con los otros. El logro máximo de la obra consiste en conmover también al soberbio, hacerle ver su humanidad, su condición de uno entre tantos (Ovejero, 2010, pág. 69)

En la experiencia que resulta de estar frente a una representación estética, nosotros pensamos en nosotros mismos, pero de igual manera pensamos en el todo, en la humanidad de la cual hacemos parte. Hay un destino común que nos hilvana, un trasegar que se hace a diferentes ritmos, pero del cual todos tenemos la experiencia común de ser humanos. Esta idea se explicita no sólo en las situaciones cotidianas, sino también en los momentos límites, frente a los cuales el peso y la importancia de la vida se hacen presente, se dejan sentir como compañía que no emite palabra pero que nos habla hasta la médula. La muerte, por ejemplo, nos hace pensar en lo limitados y en lo impotente de nuestros deseos, pues frente a ella, frente a la finitud real, solo podemos consentir entregando la carne. Es el destino de todo hombre, pero nos diferenciamos en cómo nos entregamos frente a ella. Dos imágenes de la muerte, dos visitas a la última morada en que los hombres encomiendan sus cuerpos para retornar a la tierra, nos abrirán la comprensión sobre el efecto de la catarsis como un horizonte común, como un

²² Como insistimos anteriormente, hay que ver que el Arte es una concepción moderna, no obstante hay un uso de este concepto para determinar lo artístico. En el concepto griego sería mejor decir las técnicas, pues el concepto de techné determina un modo de hacer, un procedimiento. De ahí que intenten mostrar es como cada uno de estos procedimientos tienen una influencia en el mundo práctico.

profundizar en la unidad. Frente la mar, que estaba primero y del cual surgiría la vida, se encuentra un cementerio, de él dice Tomás González²³:

Alrededor de cincuenta tumbas se veían diseminadas en un terreno que más parecía la continuación de la playa que tierra propiamente dicha. La mayoría estaban señaladas por cruces de madera; algunas ostentaban lápidas de cemento. Dos o tres estaban construidas en forma de bóveda, pero el terreno, poco firme, habría cedido al peso del material, el concreto se había rajado y todo el bulto de la sepultura se veía semisumergido en la arena, como un naufragio. (González, 2006, págs. 59-60)

Imagen que nos trae a la mente la simpleza de la muerte en su refugio final. La complejidad de la vida, los afanes, todos finitos frente a la permanencia insistente de la muerte que no reclama más que carne y tiempo. Ambos siempre fiados. De ahí que la condición humana, esa noción común de ser uno entre tanto, tenga que pasar por los límites donde nos vemos obligados a decidir, a asumirnos. Es el momento de la consciencia. El ritual frente a estas situaciones hace parte de la condición humana al darle forma específica, y es en él en que hacemos el duelo frente a lo irreversible. De ahí que la catarsis no sólo libere nuestras pasiones actuales, sino que nos predispone para lo que podría ser. El cómo se haga dicho ritual es un mecanismo estético para la catarsis, pero al tiempo, canaliza el cómo deberíamos comportarnos, como deberíamos mostrarnos, cómo es que debemos asumir la llegada de la *Átropos*. Pues frente a este momento lo catártico implica la compasión, la alteridad, la capacidad humana de empatía... sentimos y podemos intentar comprender lo que otro humano siente. Esta es la fuente de la reflexión de donde mana el caudal de nuestras respuestas y justificaciones a la existencia: “La madre del niño sollozaba, repetía monótonamente, Mi hijo, mi padre, y la hermana vino y la abrazó, llorando también y diciendo, Es mejor así, es mejor así, la vida de estos infelices ya no era vida” (Saramago, 2006, p. 52). Así, Saramago²⁴ nos muestra un ritual profundo, llevado a cabo en la intimidad de una familia que clandestinamente lleva a su abuelo y nieto a morir, al sacarlos de este país donde nadie muere. Una vez cruzada la frontera, línea imaginaria para los mapas, pero real porque la muerte vuelve a aparecer, el momento del entierro, del devolverle a la tierra lo suyo aparece como algo que debe hacerse.

Esta familia elige un lugar, cerca de un fresno, cuenta los pasos de donde será sacada la tierra para dar paso a los restos que acaban de expirar en el transcurrir de unos pasos a otros. La tierra blanda, removida, las nubes que en la noche cubren las estrellas. Veamos la imagen completa:

No había ataúd ni mortaja, los cuerpos descansarían sobre la pura tierra, sólo con las ropas que traían puestas, uniendo las fuerzas, el hombre y las dos mujeres, él dentro de la sepultura, ellas fuera, una a cada lado, bajaron lentamente el cuerpo

²³ La imagen pertenece a la primera novela de este escritor *Primero estaba el mar* (2006), que narra la historia de J. y de Elena en su estancia en una finca al lado del mar, en la cual, con el pasar trágico y natural de la vida, se desarrollaría el fin de la pareja, así como el fin de la vida de J.

²⁴ En *Las intermitencias de la muerte* (2006), Saramago presenta un argumento según el cual en un país la gente ha dejado de morir. La razón hasta el momento es incierta, pero la gente no muere, ni siquiera por enfermedad o accidente, y queda en lo que se denomina un “estado de vida suspendida”.

del viejo, ellas sosteniéndolo por los brazos abiertos en cruz, él amparándolo hasta que tocó el fondo. Las mujeres no paraban de llorar, el hombre tenía los ojos secos, pero todo él temblaba, como atacado por una fiebre violenta. Todavía faltaba lo peor. (Saramago, 2006, p. 52)

Esa prolepsis, imagen de lo que va a acontecer, advertencia de lo peor implica un estado de apertura. Un llamado a trascender el momento inmediato, las preocupaciones utilitarias, y por lo tanto a entrar en contacto con la espiritualidad con la que hablamos de la totalidad de la experiencia humana. Como ya lo dijimos, es el momento de la consciencia que nos lleva a hacer el ritual de una manera específica ¿qué y cómo lo habría hecho yo? Como pregunta que nos hace parte de un todo para individualizarnos. Así Saramago nos muestra lo peor: “Entre lágrimas y sollozos, el niño fue descendido, colocado junto al abuelo, pero allí no estaba bien, un bultito pequeño, insignificante, una vida sin importancia, dejada de lado como si no perteneciera a la familia” (Saramago, 2006, p. 52). El cómo se ven las cosas directamente conecta a como deberían ser. El cómo ordenamos el mundo nos implica pensar en lo correcto. Así, en mitad de las lágrimas el dolor aflora como lo peor, pero ese aflorar es el modo de superarlo, pues el sufrimiento necesita pasar por el corazón para poder partir de él, especialmente cuando la imagen del ritual ayuda a canalizar nuestras pasiones, ayuda a liberarlas, da paso a la catarsis:

Entonces el hombre se inclinó, tomó al niño del sueño, lo puso sobre el pecho del abuelo, después le cruzó los brazos sobre el cuerpecito minúsculo, ahora sí, ya están acomodados, preparados para su descanso, podemos comenzar a lanzarles la tierra por encima, con cuidado, poco a poco, para que todavía puedan mirarnos algún tiempo más, para que puedan despedirse de nosotros, oigamos lo que están diciendo, adiós hijas mías, adiós yerno, adiós tíos, adiós madre. (Saramago, 2006, pp. 52-53)

El ritual catártico afirma la vida, irónicamente, afirmando la finitud de la existencia, la crueldad con la que la existencia se manifiesta en una condición trágica, puesto que todos estamos abocados a un destino común, a una estancia terrena que nos recibirá para dar paso a otras existencias. Pero al vernos en el otro, un sentimiento de complejidad aparece, puesto que la perspectiva de que algo se ha completado florece, de que entre lo terrible florece la existencia y da paso a la decisión para vivir lo mejor posible. Ese qué haría yo se transforma en un camino, potenciado por la sensación estética de que hacemos parte de un todo: “Sin embargo el cementerio no tenía apariencia siniestra. Muy próximo al mar, durante las mareas fuertes, el agua lo inundaba y lo llenaba de espuma. La manera alegre como la vegetación trepaba sobre las cruces y lápidas y se metía entre las grietas del cemento, la visión de los cangrejos asomándose desde los túneles cavados entre las tumbas, la visión de lagartijas centelleantes, le dieron a J. la impresión del triunfo permanente de la vida sobre la muerte.” (González, 2006, pág. 60). En la condición moral, entendida como ese esquema de vida con el cual comprendemos nuestras costumbres, se encuentra un registro tanto estético como ético para asumir la existencia, para actuar lo mejor posible, para educarnos y estar preparados. Que la muerte no nos aferre desprevenidos; debemos estar siempre a la altura de sus circunstancias.

Volvamos a la imagen del para qué artístico, pues debemos aclarar que Aristóteles no persigue sólo a la condición moral; él mismo en la *Poética* (1974) plantea criterios para la valoración artística con lo que se determina que sea una obra apropiada (siendo reprochable cinco aspectos: que el contenido sea imposible, que no concuerde con la razón, que es inmoral, que se contradice y que viola las reglas del arte), además porque su sistema filosófico intenta integrar diferentes aspectos de las prácticas con el saber humano y su condición política, así que “creía que el arte no sólo produce la purificación de las pasiones sino que también proporcionaba placer y diversión contribuyendo además al perfeccionamiento moral, y siendo por último conmovedor” (Tatarkiewicz W. , 1991, pág. 155). Pero, si cabe insistir en que al hablar de catarsis, casi que explícitamente alguien referenciaría su nombre.

Pero no solo la catarsis implica conmiseración, sino que también cumplía con el papel de goce y de placer para el alma, y que se hace por medio del tiempo reflexivo y espiritual que es el ocio “que no puede ocuparlo satisfactoriamente una diversión vulgar pero sí puede hacerlo la *διαγωγή* (*diagogé*), noble diversión que aúna el placer con la belleza moral” (pág. 155). El hombre entendido como poseedor del logos debe pretender a la sabiduría y por tanto sus placeres no pueden ser bajos, sino elevados como el saber, pero el arte se valora también porque en sus efectos está la capacidad de estar generando placeres sensoriales o placeres intelectuales. De ahí que la valoración por medio de la catarsis sea para ciertas artes, no para todas, lo que lo lleva a establecer una distancia entre artes catárticas (donde estaban la música, la poesía y la danza) y las plásticas.

No habría de sorprendernos entonces que la comedia fuera catalogada como algo bajo, puesto que representaba lo peor de nosotros, lo superfluo, lo fácil, en contraposición a lo difícil, profundo y mejor de nosotros que supuestamente estaba en la tragedia. No obstante, también nos purificaba ¿Qué consecuencias trae esto? Que lo ético ha servido como medio exterior para valorar lo estético, puesto que ha implicado una noción canónica, de manera que propició la noción cultural según la cual ciertas artes son mejores que otras, en ese mejor para el pueblo, para el todo social (pero también específicamente que lo extraartístico, que lo que hace parte de la cultura popular, es de desconfianza), al igual que hay ciertas personas más capacitadas que otras para comprender la verdad contenida en una obra. Lo artístico, los artistas y los educados en ello se mejoraban como humanos, pues se acercaban al ideal de lo cultivado. Actualmente dicho prejuicio social se mantiene e implica políticas públicas, instituciones culturales y gestión cultural que intentan culturizar a las personas en búsqueda de dicha purificación pasional.

Pero la mayor consecuencia ha sido la aparente servidumbre que debería lo estético a lo ético, en tanto que se reconoce que lo ético (en este caso sería mucho mejor decir lo moral) se aprende estéticamente, pues a través de la ritualidad artística se comprende un orden social. El arte, la cultura y sus manifestaciones son valoradas, categorizadas y encuadradas dependiendo del valor final que tengan en una determinada disposición colectiva o comunitaria. Si no ayuda a construir la ciudad o el conjunto, es menor a la que sí.

Catarsis en el horizonte cultural de la Grecia arcaica y relectura pitagórica.

La catarsis en Aristóteles logra un punto de mayor intensidad, puesto que no sólo encuentra el valor social que anteriormente enunciamos, sino también, porque implica la construcción de un canon artístico, al fundamentar que cierto tipo de obras, en este caso las trágicas lograban el cometido catártico sobre otras, como sería la comedia. La consecuencia entonces es evidente, la construcción de un canon moral ha servido prácticamente para consolidar cánones artísticos. No obstante, este valor es más institucional que otra cosa, pues si seguimos la lectura de Tatarkiewicz al hablar del carácter expresivo del arte arcaico en Grecia, veremos que la catarsis era un resultado manifestado en la *triúnica choreia*, que era un dispositivo ritual porque cumplía con un papel social en fiestas y celebraciones; una conjunción de música, danza y la poesía, en la que el coro, es decir, el conjunto de personas que danzaban juntas, en la medida que se cantaba y se musicalizaba. En términos más concretos, esta choreia “consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, mediante palabras, melodía y ritmo. El nombre de ‘choreia’ subraya el papel esencial de la danza: viene de χορός (choros), coro, que antes de significar canto colectivo denominaba la danza colectiva” (1991, pág. 22). Es de notar ese énfasis en expresar sentimientos (el arte expresa sentimiento, el arte nos conecta con lo patológico, con nuestra sensibilidad). Desde el comienzo el papel catártico está asociado con expresar lo sentimental, cosa que no debemos olvidar, puesto que esto expone un papel social elemental, el de purificar en un rito colectivo a las almas tanto de sus participantes como de sus espectadores. Lo importante es comprender esto que la práctica social funciona como motor teórico, pues no sólo “Servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o, empleando el lenguaje de aquel entonces, para purificar las almas. La purificación de los griegos la llamaban ‘katharsis’ (κάθαρσις). Este término apareció pronto en relación con su arte y permaneció para siempre en su teoría del arte.” (pág. 22). Dicha purificación se hace en público, con un fin público que es el de formar mejores ciudadanos.

El carácter es colectivo y fundamenta una función pedagógica: desde el comienzo expresar sentimientos y pasiones para purificarlos implica un vínculo de sociabilidad, es decir, un carácter ético y moral. Pero participar no es solo ser danzante, no es solo ser parte de la práctica: contemplación es la palabra con la que podríamos traducir *theoría* (θεορία), palabra que asociaba el proceso de contemplar el exterior con el interior en búsqueda de la belleza por medio del trabajo de la visión. La visión ha tenido la preeminencia en lo artístico, lo que no quita que había otros sentidos importantes, como el oído para la música (que tal vez expresaba mucha más verdad del mundo según la concepción pitagórica, pues estaba más directamente asociada con el ritmo que es matemático), pero la vista implicaba una dimensión diferente, puesto que “sólo al arte visual lo hubieran llamado bello. Su concepto de la belleza era universal, abarcaba también la belleza moral y si intentaron reducirlo al concepto sensorial se referían sólo a las artes visuales. Fue con ellas como modelaron su concepto de lo bello, definiéndolo, mucho más tarde, mediante la forma y el color” (Tatarkiewicz W. , 1991, págs. 34-35). Teoría entonces implica observar detenidamente, que en este caso es una condición

espiritual, no práctica, la que lleva a la purificación. El griego era muy insistente con esto, de la experiencia del otro también se aprende en la medida en la que entro en una relación de compasión, de conmiseración, es decir, de compartir el sentimiento del otro.

Una segunda cosa podemos decir sobre este carácter catártico, y tiene que ver con el concepto de belleza, como ya lo insinuamos, que se entendía múltiplemente en relación a la noción de punto medio, la cual puede asociarse con la virtud moral. Esta moral será polifacética al principio, debido, a una clara conjunción del quehacer artístico, contrario de una especialización separada y autónoma del mismo. Por tanto podemos ver como desde la era arcaica en Grecia aparecen los elementos centrales de un prejuicio cultural largamente mantenido, donde lo bello es bueno, no solo por su composición formal, sino porque nos muestra en sí una tendencia a lo mesurado, a lo que no se excede, a lo que se manifiesta en su forma justa, es decir, al dominio de la norma sobre la materia. Así:

Los poetas escribían sobre la 'gracia' que 'alegra a los mortales', los himnos de la armonía (ἁρμονία) del cosmos, los artistas plásticos de la symmetría-(συμμετρία), o sea, de la conmensurabilidad o de la medida adecuada (de συν- conjuntamente y μέτρον –medida), los oradores de la euritmia (εὐρυθμία), es decir del ritmo adecuado (de εὖ-bien y ῥυθμός-ritmo) y de las buenas proporciones. Pero estos conceptos se plasmaron posteriormente en la época madura; los conceptos de armonía, symmetría y euritmia, llevan el sello de los filósofos pitagóricos. (Tatarkiewicz W. , 1991, pág. 31)

Ese punto medio, ritmo adecuado, conmensurabilidad, permearán las nociones de cuidado de sí del mundo griego, en tanto que las prácticas que se hacen sobre uno tienden a un embellecimiento por medio de lo que se denominó la gestión de los placeres o de las pasiones, que es parte de la guía de las almas, y que de manera puntual podemos comprender como insinuadas en la cultura desde esta época arcaica. Como ya insistimos, lo estético entonces puede educar en lo ético, puesto que muestra una forma de gestionar correctamente las pasiones, de ahí que no sólo sea benévolo el papel que cumple, sino que carga con una gran cantidad de peligro, en tanto un arte desmesurado enseñaría el vicio. Los mismos pitagóricos mencionaban esto frente al poder de la música, puesto que en ella estaría el poder de hacer resonar el alma. Así "La buena música puede mejorarla, y viceversa, la mala podrá corromperla. Tenían para ello el término de 'psicagogia' (ψυχαγωγία), es decir, guía de las almas. Según los griegos la danza y aun más la música, tenían un poder 'psicagógico', podían conducir al alma a un buen o mal 'Ethos' ἦθος)" (Tatarkiewicz W. , 1991, pág. 89) De ahí que una buena música implique una moralidad mejor, lo que es ese viejo prejuicio que ha corrido con el pesar de caer en lo moralista: hay artes decadentes que acechan con romper el vínculo social pues enseñan o validan comportamientos que van en contra de la armonía colectiva, por tanto, hay personas que por lo que escuchan son virtuosos, y artistas que ponen en riesgo la moralidad pública. No es de sorprender que haya una pretensión para que la política, como forma de poder interceda para una forma estética más apropiada según las costumbres.

Nos interesan de esto las consecuencias éticas: primero, el arte como manifestación de uno de los aspectos de lo estético (recordemos que leído desde una concepción

restringida), visto desde esta manera, en una parte grande de sí, está supeditado a un bien común mayor. Ahora, para el mundo griego esa división entre belleza y bondad no estaba marcada como lo estará en la modernidad con su exigencia de autonomía, lo que generaba un espacio orgánico en el cual ética y estética hacían parte del mismo conjunto vital. ¿Podría llamarse a esto una romantización o una idealización de lo griego? Podría sonarlo, pero hay que recordar, que la misma noción de mesura en lo griego hacía que su pensamiento fuera integrador, Si bien lo estético, en este caso lo musical, podría llevarnos a la katharsis, ese era uno de sus papeles, no el único ni el más importante. Hay que retomar entonces esa noción dual de lo griego, en la cual el *mithos* habla a la par que el *logos*, donde los misterios se cantan de la misma manera que la *episteme* se dialoga. Reducir a una sola noción la concepción nos recuerda esa peligrosa tentación esencialista, que gusta de congelar en lo unívoco y lo estático algo que se ha movido siempre. Que los pitagóricos reconocieran la condición moral y pública del arte de su época no implica que nosotros debamos extrapolar sus nociones a la nuestra para generar canon moral. Lo que reconocemos entonces es la condición de posibilidad para un gran prejuicio, uno que actualmente sigue teniendo vigencia y está en el ruedo, según el cual arte y virtud están de la mano.

Pero esto nos lleva al segundo momento ¿qué está primero? ¿El arte o el esquema de valores? Una cosa es decir que el arte reafirma el orden moral y otra que nos lleva al orden moral. Para algunos de los griegos y gran parte de la filosofía antigua, el elemento mimético, según el cual la *physis* era modelo para la ciudad explicita una comprensión ético-ontológica, es decir, las normas y costumbres tienen su posibilidad de ser buenas estando en armonía y acorde a la naturaleza de las cosas.

Las Kallias de Schiller y el proyecto educativo con fin estético-político

Schiller (2005), evidentemente es el representante culmen de un proyecto teleológico pedagógico del Arte, puesto que propone directamente una *educación estética*, que tiene como marca característica, la búsqueda de la virtud del hombre por medio de la belleza, pues en ella está la posibilidad de una liberación política, donde lo bello es camino a la libertad. Así, una revolución estética debe preparar para una revolución política. En esta odisea, lo racional y lo sensible tienden a una conjunción, puesto que la apropiada apreciación de la belleza tendría la fuerza para enseñarnos a pensar correctamente, pero fundamentalmente, a actuar correctamente en tanto se direcciona la voluntad por un camino adecuado. Lo que en términos concretos se pretendía era una forma en que se llegara a la verdadera libertad política, que él creía se lograba al pasar de un *estado de necesidad* a un *estado de libertad*, que no es otra cosa que pasar de un estado de ley natural a un estado ético. Pero también, los tiempos hablan de necesidad y de utilidad, que a la larga atan al hombre a un estado de circunstancias, pero en contraposición el arte, en su gratuidad, es liberadora.

La directa consecuencia de esta postura es que actualiza parte del prejuicio estético que implica la relación de la estética para la ética. El tiempo de ocio es un tiempo espiritual que es contrario al tiempo de trabajo. De ahí que la noción de utilidad práctica deba ser elevada a la cualidad espiritual de lo artístico, elemento que le da piso sólido a

una posibilidad de enseñar la libertad política, de hacer un proyecto social por medio de lo estético y del contacto directo con la belleza, es decir, un proyecto político revolucionario que libere al hombre de sus ataduras. En esto podemos evidenciar, no sólo una valoración cultural, pues los tiempos son mediocres dirá Schiller al hacer la comparación de su época con la supuesta unidad orgánica y espiritual que habitaba el mundo griego, sino la denuncia del espíritu filosófico y científico de su época (carta dos), causante de un deterioro del espíritu estético:

Sin embargo la época no parece pronunciarse en absoluto a favor del arte; al menos no de aquel arte hacia el que van a orientarse exclusivamente mis investigaciones. En el curso de los acontecimientos ha dado al genio de la época una dirección que amenaza con alejarlo cada vez más del arte del ideal. Éste ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por las meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida. El *provecho* es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esa burda balanza, y privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo. Incluso el espíritu de la imaginación filosófica arrebató a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites (Schiller, 2005, pág. 117)

La unión entre arte, cultura y política se da en el momento en que se reconoce el papel formativo de la educación, pero también, cuando se da por sentado que esta educación es indiscutiblemente poderosa, puesto que asegura el desarrollo de las facultades necesarias en los ciudadanos para una sociedad mejor. Lo estético es un medio para lo político, pues educar lo estético prepara para la revolución política; no porque se distancien, sino porque una política basada en lo bello, en lo espiritual del arte es capaz de superar el desarrollo de una sola facultad (como la racional que se evidencia en el imperio de lo técnico que denuncia), cosa que ha mediocrizado la época. La educación estética es una educación integradora, por eso lleva al hombre a su libertad, porque le muestra su verdadera libertad, así como la posibilidad de transformar su época, puesto que “La meta de esta educación es el pleno desarrollo en el hombre, en cuanto hombre, de todas sus facultades, tanto la de la sensibilidad como la de la razón. Sólo así se adquiere un modo de ser moral, máxima perfección de la humanidad, en el cual, en palabras de Schiller ‘ambos principios han llegado a ese acuerdo [Übereinstimmung] que es sello de la humanidad perfecta y que es lo que llamamos un alma bella” (Acosta López, 2008, pág. 20) .

¿Y ahora quién podrá educarnos? El poeta, como figura total de lo artístico, es quien puede superar su tiempo, y las necesidades de un contexto, pues, según Schiller, es quien es capaz de hacer coincidir el instinto sensual y el instinto formal. El primero, es resultado de la existencia física, de ahí que sea una fuerza limítrofe, pues establece la frontera del hombre con el mundo, por eso es particular, habla de lo conveniente aquí,

ahora, siendo una fuerza de cambio y movimiento. El segundo, busca lo necesario, lo eterno, pues nace de una naturaleza racional del ser humano, de ahí que busque lo universal, lo bueno en todo momento, formando una estabilidad y un aquietamiento. De ahí, que un tercer instinto, que denominó, *instinto de juego*, sea el que puede equilibrar ambos, y dar paso a la cultura. Este tercer elemento es capaz de hacer que lo contingente de lo sensual se convierta en eterno, pero de manera análoga, que lo eterno de lo formal pueda convertirse en contingencia. Es un instinto que los pone a jugar libremente, que les da espacio de interrelación. ¿Pero qué es entonces dicho instinto de juego y su importancia? La belleza, que Schiller nombrará como *la forma viva* (carta 15) y que es plenitud estética, en tanto retoma la noción de punto medio, pero esta vez entre la necesidad de los hombres y su libertad. Lo bello está en el punto medio entre lo que el hombre debe por necesidad, y lo que el hombre quiere por libertad. ¿Es ya evidente el papel de una educación que pone a la belleza en su centro?

Sacralización de lo artístico y el modelo especulativo del arte.

Anteriormente habíamos hablado de una condición de sacralización de lo artístico, que se ajusta con el *modelo especulativo del arte*, propuesto por Schaeffer, el cual nos sirve para comprender el paso a una nueva concepción de arte, que por una parte, dé cuenta de la condición de validación, de legitimación con la que se pretende comprender al arte actual, y por otra parte, nos ayude a comprender que dentro de dicha pretensión de legitimidad se encuentra una nueva manera de comprender la relación entre estética y ética dentro de un margen más abierto, dentro de una visión cultural que tome en cuenta al arte como parte de un universo estético mayor... pretendemos mostrar como el decir que un cambio de concepción artística puede implicar una ruptura con un paradigma metafísico del arte, y con esto, una apertura fuera de lo artístico como horizonte cerrado o centrifugo de lo estético, que no es nada más que volver *strictu sensu* al estudio de los comportamientos estéticos. Así pues, si ya enunciamos un horizonte de lo estético para lo ético, vamos a partir de este momento a criticarlo mostrando sus fundamentos pero también opciones diferentes.

Schaeffer, nos ayuda a criticar esta teleología en lo artístico al definir un *modelo especulativo*, y este implica una sacralización de lo artístico. Esa sacralización es una idea que tomó mucha fuerza en el romanticismo alemán, pero sería retomada como concepción tradicional por el simbolismo del siglo XIX y aún en lo actual tendría un impacto y una recepción en el imaginario colectivo: el arte es algo importante, tiene museos por templos. La concepción cultural en los imaginarios populares da cuenta y siguen parte de este horizonte del para qué sirve el arte. A nuestros sentidos se presenta algo que se debe contemplar, algo que nos saca de lo inmediato, algo más allá de lo común; la condición de esa sacralización es aquella que realiza el ejercicio de convertir al arte en algo "extático", algo que necesita una ritualidad y una contemplación a profundidad para revelar en él una condición mística, una canalización de la verdad. Esa palabra titánica hace retumbar la tierra, especialmente si por medio de ella, el arte pretende evidenciar lo ontológico, un hacer visible los valores morales que mejorarían al hombre. Si anteriormente hablamos de una supeditación de lo estético a lo ético, en

este punto veríamos el modelo inverso, una total revolución. Hacemos la insistencia en la definición dada por Schaeffer, según la cual “el arte es un saber extático, es decir, que revela verdades trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas.” (2012, pág. 22). Siendo así, se realizan clasificaciones de los objetos del mundo, se separa, se elige, se categoriza en orden de autenticidad o inautenticidad un esquema de prácticas según su cercanía o no a lo artístico.

La teoría especulativa una división, según la cual hay dos realidades (recuperada imagen del mundo de las apariencias sensibles y el de las esencias ontológicas), una aparente que es accesible a los sentidos y a la razón, y otra que solo el quehacer artístico revela. “Esto significa que la sacralización del artes es solidaria de una filosofía dualista, que se inscribe más o menos directamente dentro de la filiación Platónica” (2012, pág. 23), pero además, generará una condición de la validación para las artes, en tanto la verdadera arte, cumple con un carácter ontológico, que no es otra cosa que decir que su “criterio de validez” está en la reflexión filosófica. Otra vez lo artístico necesita de un chaperón que evite que se descarríe, uno que le muestre cómo debe comportarse.

Es la crisis espiritual de la Ilustración la que posibilita una postura como esta. Crisis de desconfianza en los criterios religiosos tradicionales que habían dominado el horizonte de comprensión. Pero también, crisis trascendental de la filosofía, que después de Kant, genera una ruptura de la dicotomía en el conocimiento (entre empírico y racionalista) con su postura criticista, así como de la moral y de lo estético. Kant, en búsqueda de la autonomía de estos ámbitos del saber, genera un piso para la reflexión romántica. No sólo por razón de una imperativa búsqueda de sentido vital y existencial, más allá de los ámbitos de lo público, político y artístico, sino también en la manera de comprender al sujeto en su condición existencial. Además, existe una añoranza de reunificación, de una unidad, de una totalidad orgánica que se ha roto en lo disperso, lo desencantado. No obstante “si bien la crisis filosófica y teológica constituye la motivación más explícita de la revolución romántica, no podemos desconocer que ella resulta sin duda de la conjunción de múltiples factores sociales, políticos e intelectuales, entre ellos especialmente la emancipación social de los artistas en el marco de una economía de mercado” (Schaeffer, 2012, pág. 24).

La idea romántica de la totalidad entonces es campo fértil para el prejuicio de la sacralización del arte, puesto que actualiza la idea (que ya vimos en un principio tanto en los pitagóricos como en Platón) de un mundo revelado en sus formas verdaderas por medio del quehacer artístico. Pero esa totalidad tendrá un carácter teleológico y se fundamenta en un determinismo del mundo. Camino claro para lo ético: la posibilidad de la libertad estará en el conocimiento del mundo, pero no en uno superficial o técnico, sino en uno que sea embellecido y elevado a calidad de verdad en relación a lo artístico. La travesía romántica, se hace en esta vía, en búsqueda de “cómo salvar el acceso al Ser absoluto y a un fundamento último de la realidad, cuando el criticismo kantiano acaba de bloquear la ontología y de limitar el campo de conocimiento humano a formas y categorías subjetivas tanto como a objetos fenoménicos, no teniendo ya la cuestión del ser y de Dios más que el estatuto de una idea de la razón, inaccesible a toda especulación teórica” (2012, pág. 25). Esta totalidad entonces responderá bien a este problema, no porque

restituya una teología o una filosofía absolutas, cosa que desde Kant será criticado como un campo válido total para el conocimiento, sino porque el Arte (especialmente la poesía) es capaz de llenar el vacío dejado por una filosofía que ya no tiene carácter absoluto, aunque sí universal. El arte es mediación para el absoluto, pasando primero por conocimientos que le antecede en un desarrollo teleológico: “la forma cumplida de las ciencias debe ser la poética” (2012, pág. 26) dirá Novalis.

La libertad pasa a ser la fuerza de la creación en tanto es independiente de lo que es representado. El genio creador es aquel que realiza un grado supremo del pensamiento humano, ¿superior y supremos cómo y de qué? Evidentemente vemos en este argumento una fuerte circularidad, una profunda auto referencialidad. ¿Cómo justificar el acto mismo del poeta de ser quien tiene acceso a la verdad sino es usando una imagen del sacerdote mezclada con la autonomía artística para llegar al genio creador? No olvidemos la idea de Religión del arte propuesta por los primeros románticos: “Arte, poesía, filosofía, crítica, experiencia estética, experiencia histórica: para el joven Schlegel, todo viene a ser prácticamente lo mismo. Incluso la religión es «poesía», y el poeta, por supuesto, un «sacerdote», un «mediador» del absoluto.” (Bozal, 2000, pág. 222). De aquí que la crítica de Schaeffer a esta filosofía sea tan fuerte, puesto que se plantea una tensión bicéfala entre una ontoteología y una filosofía criticista, pues “este doble impulso se sitúa en niveles diferentes: la ontoteología idealista funciona como una evidencia preteórica, cuya evidencia discursiva es al mismo tiempo desconocida; la metodología criticista, por su parte, define supuestamente la discursividad filosófica” (Schaeffer, 2012, pág. 27). Pero dicha crítica pretende dar cuenta de la sacralización del arte. En un horizonte de sentido filosófico dispuesto de esta manera, funciona para que el arte sea capaz de decir aquello que es inefable en lo filosófico.

La poesía y el Arte son al mismo tiempo el objeto que muestra y donde acontece el ser, pero es a donde este tiene su lugar de llegada. Así “diciéndonos que el arte revela al ser, la teoría especulativa del arte debe siempre también, y como el mismo gesto, situar el arte en el ser que así releva: él es a la vez revelación ontológica y objeto de la ontología” (2012, págs. 27-28). Por eso hay un esencialismo del arte como teleología, no porque se le dé función de uso, como una estética para la ética, sino porque lo estético es el fin último, así como la causa de cualquier otra acción humana que sea verdaderamente significativa. Nótese que significativa implica en este punto una comparación directa con insignificante, ramplón, superficial, falsa, apariencia, fantasmagoría.

Hay entonces dos tradiciones que miran el objeto del arte como algo en relación a otros valores: unas que degradan el papel del arte en relación al pensamiento, o en nuestro caso, de la moralidad general, como una visión *ascética*, que implican, platónicamente, la sujeción a filosofía del arte, bajo la forma clásica de lo anestésico (superación del velo de lo sensible en la materia para llegar a las ideas o a las formas)²⁵; por otra parte están las que sacralizan lo artístico, y por tanto, generan una sujeción filosófica del arte dado como algo que ayuda a mostrar la verdad, lo esencial del mundo. Verdad y moral como horizontes para lo estético; su validación de este se da extraestéticamente, en tanto pueda revelar la verdad o no, en tanto pueda ayudar a construir moral o no. En unas, lo

²⁵ Para mayor referencia sobre esta noción revisar en el Timeo de Platón,

estético se supedita al pensamiento como problemático, en otro, se supedita al ser por excelencia la manifestación del pensamiento, su horizonte por excelencia. Pero en ambos hay una condición moralizante, en tanto el orden de lo libre se basa en la verdad, por tanto, se necesita primero de un saber, de una real sujeción para llegar a algo como la libertad o la virtud. “Vemos que lo que unifica todas estas figuras, más allá de sus diferencias innegables, es siempre del orden de la nostalgia de una vida supuestamente ‘auténtica’” (Schaeffer, 2012, págs. 30-31). Así la condición de necesidad no es otra cosa que una petición de principio en nombre de un orden más real, revelando la necesidad de esencializar una práctica sobre otra, fundamentando esto en una falacia que da por sentado un orden superior siempre lejos, del cual, el sacerdocio artístico es capaz de abrir las puertas.

La lectura de Kant, autonomía y relación entre lo estético y lo ético.

Hasta el momento hemos mostrado las vías de un recorrido por la *supeditación* como esquema en la relación estético-ética, mostrando registros, formas en cómo se ha comprendido y cómo ha tomado perfil. Pero también debemos mostrar otra senda, que se abre en otra dirección que es la de la *Interacción*, vía en la que uno y otro elemento de la balanza se encuentran equilibrados, pero en platos de diferente material. Reconocer la diferencia entre esferas permite su autonomía, así como su interacción. Kant en esto es un pensador muy relevador al alejarse de algún tipo de pleitesía y al dar la opción de la autonomía de ambas esferas, puesto que la finalidad que plantea para lo artístico está fundamentada en el juicio de gusto, que es un juicio de placer o displacer, que al mismo tiempo no tiene un finalidad práctica o intelectual, sino que podríamos denominar autoteleológica, se basta a sí misma. No pensará la concepción como una fuerza moralizante, ni mucho menos como justificación de un medio para el imperativo categórico, ni para una función con el conocimiento como parte trascendental. La autonomía kantiana se fundamentará en un tipo diferente de usos de las facultades mentales, y por tanto, en una noción funcional diferente. Nuestra capacidad de gustar del arte o de lo bello natural no nos hace buenas personas, así, haya en el arte, en lo bello un símbolo de lo bueno. Primero mostrará la diferencia de tipos de usos de lo estético y lo moral al hablar del interés intelectual por lo bello en el apartado §42, cuando afirma que:

Dieron prueba de buenas intenciones lo que, queriendo enderezar hacia el último fin de la humanidad, hacia el bien moral, las actividades todas a que el hombre se ve empujado por la interior disposición natural, tuvieron por señal de un buen carácter moral el tomar un interés por lo bello en general. Pero no sin fundamento les han objetado otros, apelando a la experiencia, que virtuosos del gusto, se abandonan, no sólo a menudo, sino hasta generalmente, a pasiones vanas, caprichosas y desastrosas, y que quizá menos que otros pueden pretender ostentar una superioridad de la devoción a principios morales, y así, parece que el sentimiento de lo bello no sólo (como lo es, en realidad) es específicamente distinto del sentimiento moral, sino que también en interés que con él se puede

unir es difícilmente, y de ningún modo mediante interior afinidad enlazable con el moral. (Kant I. , 2007, págs. 439-240)

El arte, como él mismo lo dirá unas líneas más adelante, no nos genera una mejoría o está asociado con una preferencia moral, no obstante la contemplación de lo bello en la naturaleza, puede darnos una mayor tendencia, una inclinación a la bondad: “afirmo que tomar un *interés inmediato* en la belleza de la *naturaleza* (no sólo tener gusto para juzgarla), es siempre un signo distintivo de un alma buena, y que cuando ese interés es habitual y se une de buen grado con la contemplación de la naturaleza muestra, al menos, una disposición de espíritu favorable al sentimiento moral” (2007, pág. 240) la razón no está en una preferencia de la naturaleza sobre el arte, sino que la belleza y su sentimiento se asemeja análogamente con el sentimiento moral. Ahí está el punto del símbolo de lo moralmente bueno. Esto porque lo bello, en términos kantianos no depende del objeto, no es algo esencial a la condición objetual, sino que parte de una relación entre ciertos rasgos objetivos con la sensibilidad del sujeto que se interpela con él. Por eso es imposible generar un juicio rector absoluto, que determine a priori, y de manera concluyente, apodíctica, el valor que tiene un objeto, sea una obra de arte o algo en la naturaleza. Ahora, una conclusión realmente potente aparece con Kant, y es que la autonomía estética, basada en el sentimiento de gusto o disgusto, implica también una ruptura con la especialización moralizante por medio del arte, pues “Aplicada a las artes, la tesis kantiana venía a herir de nulidad cognitiva toda doctrina filosófica del arte que permitiera fundar el valor (en este caso, el calor sagrado) del arte en una determinación apodíctica de su esencia: el valor no es una cualidad intrínseca del objeto, sino una resultante que procede de cierto tipo de relación, siempre singular, con el objeto” (2012, pág. 38). El valor hace parte de una actitud reflexionante de la persona, de ahí que el arte no sea un objeto en sí, sino una práctica.

Esta diferencia no sólo se presenta en que lo estético es gratuito y sin finalidad, sino en que lo moral tiene un fin determinado, busca lo objetivo; pero se asemejan, son análogos, no está el uno supeditado del otro, sino que funcionan de manera igual, pero se aplican de manera distinta, así pues:

(...) ese interés inmediato en lo bello de la naturaleza no es realmente ordinario, sino propio sólo de aquéllos cuyo modo de pensar, o está ya formado en el bien, o es particularmente susceptible de esa formación, y luego la *analogía*²⁶ entre el juicio puro de gusto, que, sin depender de interés alguno, hace sentir una satisfacción representándola al mismo tiempo, *a priori*, como apropiada a la humanidad en general, y el juicio moral, que hace precisamente lo mismo por conceptos, también sin clara, sutil ni premeditada meditación, conduce a un interés inmediato igual en el objeto del primero que en el del segundo, sólo que aquél es libre y éste es un interés fundado en leyes objetivas. (Kant I. , 2007, págs. 242-243)

Es sumamente importante reconocer este elemento kantiano, puesto que establece una opción, tal vez con mayor intensidad que en otros momentos, en donde lo ético y lo

²⁶ El subrayado es nuestro

estético están relacionados, son interdependientes, pero no se supedita ninguno al otro. Reconocer la diferencia permite establecer los horizontes de cómo se aplican cada uno, los terrenos donde hacen influencia. Esta forma de leer cada cosa en su lugar es crítica, que mira no en la condición teleológica, sino en una condición trascendental, que pretende comprender el cómo funciona cada una, y cuáles son sus condiciones de posibilidad (término que después veremos explicitado en las condiciones históricas, pero que tiene fundamento en Kant, como aquello que hace posible un determinado orden de facultades), cómo y cuándo actúan. La pregunta kantiana no sería concretamente qué es lo bello, sino cuándo hay belleza (bajo qué condiciones), cosa que lo aleja del horizonte plenamente esencialista del que acabamos de hablar como tesis especulativa del arte. Por eso la función de lo estético se hace subjetivamente de manera universal, pues todos los hombres tienen la capacidad de sentir bajo el mismo sentimiento de gusto o disgusto, pero eso no quiere decir que apreciarán lo mismo frente a un objeto, sus juicios son distintos, pero sus mecanismos y facultades comunes. Así, hay una actitud evaluadora por un lado y una actitud descriptiva. Una cosa es evaluar lo bueno o malo de una obra o de una cosa en relación a un modelo que la precomprende, y otra es dar cuenta perceptivamente de esta misma. ¿Entonces cómo lo bello es símbolo de lo moralmente bueno?

La respuesta a esta pregunta, que desarrollará Kant en el apartado §59, está en esa analogía que ya hemos mencionado anteriormente, puesto que iguala las funciones de uno y otro. Símbolo no es usado en un sentido literal, sino como representación, como un reflexionar sobre la causalidad de las cosas sin tomar en cuenta su sentido o contenido literal.

Tal y como lo muestra claramente el ejemplo de Kant del molinillo como representación simbólica del estado despótico, uno no es la representación del otro, al cual se asemeja, sino que, como mucho, puede ser *utilizado* como una representación del otro debido a su semejanza. Mediante esta remisión a la relación de analogía, la relación representativa o simbólica pierde su sentido metafísico y adquiere un sentido pragmático; se convierte en algo de uso (Menke, 2011, pág. 165)

Hay una condición ejemplificadora del símbolo en tanto hace exposición secundaria (la primaria sería el esquema)²⁷, que no iguala a lo bello a lo bueno, sino a los procesos reflexivos por medio de los cuales llegamos o damos cuenta de ellos. Kant no dice que lo bello sea lo bueno, sino que por medio de las reflexiones que hacemos, el uno se asemeja al otro, puesto que el carácter reflexivo es el que le da normas a cada uno de estos polos, es decir, que lo bueno y lo bello solo aparecen por el acto que los reflexiona,

²⁷ Dejemos que Kant lo explique él mismo: “todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas* o *símbolos*, encerrando los primeros exposiciones directas de los conceptos; los segundos, indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente; los segundos, por medio de una analogía (para la cual también se utilizan intuiciones empíricas), en la cual el Juicio realiza una doble ocupación primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo el símbolo” (Kant I. , Crítica del juicio, 2007, págs. 302-303) Es el ejemplo del molinillo conjunto al estado despótico lo que aparece como ejemplo de esto... su contenido es diferente, pero hay una semejanza en su función, aparece una forma de ejemplificar por medio de una explicación indirecta, simbólica, que podríamos llamar metafórica.

así sus orientaciones, su aparecer se da *por* el acto mismo en su inmanencia, se construyen reflexivamente. La analogía está en que los actos de reflexión son análogos el uno al otro en el modo de determinar los objetos. “Para la relación simbólica entre lo bello y lo bueno sostenida por Kant, esto significa que la analogía no se da entre lo bello y lo bueno de forma inmediata, sino que se da entre sus respectivas determinaciones debidas al proceso de reflexión” (Menke, 2011, pág. 166) Por tanto, si sus modos de hacerse son análogos, el resultado de la reflexión de una puede ser usado como símbolo del resultado reflexivo del otro, porque se asemejan. De ahí que no es el qué, sino el cómo lo que determinaría la manera de entender.

Es esa autonomía Kantiana, lo que nos muestra una de las derivas más profundas, en la cual uno y otro, lo estético y lo ético, se relacionan, pero ninguno está supeditado al otro. Y que si hay condición de uno sobre otro, es por una analogía en sus procesos, no porque esencialmente sean lo mismo. Esa analogía debemos mantenerla muy presente, pues nos ayudará a comprender como, más adelante, lo ético implique a lo estético y viceversa, no por significar el uno algo de lo otro, sino porque cuando el uno aparece el otro, por analogía, otorga de sus elementos: la visión puede estar hilvanada.

Consecuencias de la supeditación como práctica dirigida a la educación.

Seamos claros con algo, al educar en esta condición estética de supeditación (como algo cerrado, único, aristocrático y objetual) ya sea anteponiendo lo ético a lo estético, o viceversa, como el esteticismo decimonónico propondrá (que es una opción contraria a la autonomía kantiana), debe darse por sentado un orden social ideal, pues sino no habría dirección de la educación, no habría una finalidad que motive la práctica educativa a determinada meta, según esta el poeta, artista, objeto artístico, obra, etc., cumple con una función profética, y el arte (como un todo globalizador) cumple como vínculo con lo sagrado, lo verdadero, la hipostasis, lo único. Educar así implica cristalizar y detener el modelo social (con lo que podríamos ver una construcción humanista), puesto que se profundiza en la idea de civilización espiritual (basada en la armonía entre lo humano y lo natural, que puede ser lograda por mediación artística), pero, fundamentalmente, lo que implica es la instauración de un esquema de humanidad sobre otros. La consecuencia de esto, es la elección de esquemas valorativos que discriminen manifestaciones estéticas y artísticas sobre otras, pero al mismo tiempo a los partícipes de ellas.

El mismo Aristóteles aprecia la música como educadora de la virtud, pero no toda la música, sino aquella que se hace por medio de la citara, la citarística. La razón es que el ritmo es más importante en la cultura griega que la melodía, puesto que aún se mantiene la idea de coro relacionado a esa *tricoreia única*. La música de flauta, la aulética es tomada como una arte sospechosa, que aleja de la virtud, en tanto no privilegia el sentido social, sino la fuerza de individualización. Razones morales para sirven para instituir un canon artístico. (Schaeffer, 2006) Pero al mismo momento, proponer un esquema esencial de lo que es el arte, de lo que debería ser y cuáles son sus funciones, implica construir un aparato de validación de este mismo, puesto que no define qué es el arte, o cuándo hay arte, sino que evalúa dependiendo del nivel de conformidad que tenga el objeto respecto de la finalidad que se espera de él. Es por esto que afirmamos una

supeditación, porque hay una exigencia ontoteológica de la obra al ideal de arte que se exige, pero al mismo momento, porque hay una pretendida función salvífica y espiritual que antecede cualquier contemplación, resultando siempre en un acto de juicio evaluativo extra estético, por tanto: “el carácter evaluativo se manifiesta en los procedimientos de exclusión, ya que la definición del arte por su pretendido contenido ontoteológico implica la exclusión de todas las obras y de todas las prácticas artísticas en general que no cumplan este ideal” (Schaeffer, 2012, pág. 39).

Una precaución debemos hacer, para evitar caer en una lectura sesgada y parcial. Este modelo especulativo, no puede ser aplicado a la condición estética aristotélica o a la pitagórica, pero sí a la romántica que después será tomado en las vanguardias históricas bajo la noción utópica o el carácter espiritual del arte. La razón es elemental, y es que teleológico, en este caso, no implica específicamente una condición ya preconfigurada del mundo como destino. Una cosa es la teleología de los antiguos, que implicaba que algo llegaba a ser lo que debería ser, y otra cosa es el modelo rector de la modernidad, que implica que algo es a lo que se debe llegar a ser como condición política, como parte de una concepción histórica más que ontológica. Dicho de otro modo, Aristóteles habla de una función relacional cuando habla de la mimesis, que expone la relación entre naturaleza de las cosas y su representación. Por otra parte “el esencialismo de las vanguardias pictóricas desemboca, en cambio, en un purismo autoteleológico, que intentó reducir el arte a lo que se piensa que son sus componentes fundamentales internos” (Schaeffer, 2012, pág. 44). De la misma manera, una cosa es que la función estética, que implica placer y displacer, pueda ayudar a una lógica final, el ayudar a formar conjunto social, y otra cosa es decir que ese conjunto social esté dado y finalizado. Reconocer la posible relación de una a otra como educación no implica en ningún momento un esencialismo de la forma final, puesto que esta función es decretada por una particularidad histórica, por discursos específicos, es decir, por la contingencia de quien mira. De ahí que la obra esté presignificada, la educación ya dirigida, la moralización ya lista, puesto que no se juzga el objeto específico, sino la condición de totalidad en la que esta se inscribe, por tanto, leerla en un abstracto, así como leer cualquier cosa del ser humano, fuera de sus relaciones con las otras cosas, implica una condición esencial que reduce de manera real y precisa, toda posible manifestación a un previo.

Una conclusión más podríamos sacar de la estética como educación y la retomamos de Kant. Hay dos usos entonces uno que es restrictivo, axiológico y dirigidamente interesado en un interés práctico en el arte, de ahí que se validen prácticas y manifestaciones por razones extraartísticas, y por otra parte, hay una condición ejemplificadora, que por medio del carácter simbólico de lo artístico (y después de lo estético en general) ayuda a un proceso reflexionante en donde se pueden dirigir las concepciones de lo ético, sin que sea un punto de llegada, sino un panorama en donde se evidencian concepciones de humanidad. Cuando hablamos que el arte revela a la condición humana, lo hacemos en esta segunda forma, no porque diga lo que el hombre debe ser, sino porque sirve de símbolo para mostrar, para proponer y para comprender lo humano. Así, no es que el arte ejemplifique lo moral, que sea un mero muestrario, es que a través de él se genera una comunicación que puede ayudar a reflexionar, de ahí, a

educar, no prescriptivamente, sino como horizonte de posibilidad de lo que es la condición humana o una de sus múltiples formas.

El fenómeno histórico del arte, como una institución aún estaba por venir, no obstante, desde el comienzo, la reflexión por la técnica, por el estatuto de verdad, por el quehacer social del artista así como la influencia de su producción sobre los otros, han acompañado la reflexión filosófica, potenciando la comprensión global de esa relación entre estética y ética.

Arte como resumen o muestrario de los valores apropiados

Rancière y el reparto de lo sensible: comprensión política de las prácticas artísticas.

Amplieemos un poco la mirada de la relación estético-ética (sin dejar de estar en un horizonte restringido de lo estético, que ya dijimos adoptamos de manera metodológica, para puntualizar aún más en una concepción axiológica de lo moral sobre lo estético) desde eso que acabamos de mostrar como el vínculo con lo moral y educativo para insertarlo concretamente en un esquema cultural, en un conjunto de relaciones que ya no son sólo temporales, sino espaciales y prácticas, es decir, entremos en lo que podemos denominar una estética ampliada, que no se centra en la condición específicamente artística, sino en las relaciones que tenemos con la lectura, esto para dar paso a un *reparto de lo sensible*. Dicho reparto se comprende desde Rancière (2009), cuando lo propone como algo que está más allá de hacer parte, de estar presente como condición de partícipe. Para este autor, “otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él” (2009, pág. 9). Notemos que estamos hablando de un reparto como eje configurador, no como elemento simple, no como elemento constitutivo. El reparto de lo sensible funciona como un esquema que ayuda a construir relaciones con las cosas (no sólo las artísticas, aunque estas ayuden a configurar en un principio el cómo comprendemos las comunes y prácticas), así como prácticas concretas con ellas, es decir, es un esquema o una estructura comprensiva que se ahonda en el mundo cultural. Claramente no estamos hablando de un objeto, ni de un elemento aislado, sino de un eje articulador, de esquema funcional que ayuda a configurar el cómo se entiende, se vive, se comprende quién hace parte y quién no según lo que hace y cómo lo hace.

¿Para qué nos sirve traer a la mesa esta disposición de cartas, esta jugada? Elementalmente, para comprender como en un momento específico (en toda cultura las manifestaciones estéticas son centrales, pero lo artístico tiene un valor más intensamente en la modernidad y la sociedad cortesana y burguesa), el arte cumple con un papel socializador y ayuda a configurar, ya no sólo un orden axiológico de valores, sino a definir y ordenar, a incluir y excluir del reparto social a quienes hacen parte o no del mismo; como fue un configurador categorial del Nosotros y de los Otros²⁸; como en definitiva,

²⁸ Si bien el texto de Todorov da cuenta en elementos de nación, raza, ciencia y culturas de este problema, su lectura nos sirve para comprender el elemento discursivo de conjunción o disyunción social, con el cual no

moldeó tipos diferentes de humanidades teniendo en cuenta las actividades y las mentalidades con las que estas existían. La base estética le da sentido a la base ética como una condición de posibilidad configuradora: pero Rancière llamará a esto *política* en un sentido ampliado (no sólo como la función del poder), dando a entender el cómo nos relacionamos entre nosotros. Pero cabe recordar con él que no se trata de la estetización de la política, sino de una episteme, para retomar los términos de Foucault. Así: “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades del espacio y los posibles del tiempo.” (2009, pág. 10).

Ahora bien, Rancière hablará de *prácticas estéticas*, definidas como formas en que se hacen visibles las prácticas artísticas, es decir, como lo artístico ayuda a dar un reparto, una disposición, un orden de mundo de las cosas y de las prácticas sociales en general, pero para nosotros dichas prácticas estéticas son generales como *manifestaciones estéticas*, comprendiendo que muchas de las cosas que hacemos en relación sensorial y de dicho reparto no están dentro de lo artístico, pero que comparten su poder configurador. No obstante, no se puede obviar el hegemónico puesto que tiene el arte en las culturas, de ahí que una de sus funciones para lo estético y lo ético, antes de una posible apertura estética, sea la de servir como muestrario, como eje visibilizador de lo ético. La práctica artística configura una práctica social de como relacionarse con el arte, y de ahí esa práctica social configura un esquema que revisa lo artístico como ejemplificación: “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (2009, págs. 10-11). La poesía, lo teatral y la imagen le generan unas prácticas al espectador, pero con el tiempo se convierten en un esquema de pensamiento. En esas tres manifestaciones o prácticas artísticas estará la base para lo que históricamente ayudará a dar cuenta del reparto de lo sensible. Pero a la larga es una figura de comunidad lo que está en juego.

Generar un reparto implica una política, porque construyen una forma de insertarse en el sentido de un conjunto social, de una comunidad ya sea práctica o discursiva. Pero es importante enunciar algo y es que dicha inscripción se hace más allá de la voluntad, tanto de los artistas como de quienes se encuentran con la práctica artística. Si dependiera de la voluntad, entonces tendríamos que aceptar la noción de identidad fundamentada en el yo racional, como si hubiera una fuerza más allá de la experiencia que puede observar a priori y elegir donde inscribirse. Este reparto funciona como un a priori, pero no voluntario, no volitivo, sino como condición de posibilidad para la construcción de estructuras sociales. Es al mismo tiempo participe y posibilidad constructiva: una práctica que se constituyó de una anterior y le dará pie a algunas más.

sólo hacemos un esquema representativo de lo que somos y con quienes somos eso, sino también una práctica real en la existencia. Entre cómo construimos un nosotros y los otros, y cómo efectivamente nos vivimos con esto se da la existencia humana.

Por eso podemos asegurar que toda práctica artística está presignificada²⁹ por un conjunto social, es decir, por un reparto que le da sentido. Dicha inscripción implica evidenciar y hacer funcional un esquema político. Lo artístico modifica los modos de comprender la realidad, generando una determinada condición de estar-juntos, que de manera recíproca transforma la forma de hacer lo artístico. Estamos en medio de la interdependencia. Si comprendemos esto, veremos que el arte tienen incidencia directa en el mundo práctico, pues no solo implica un modo de comprender dentro del arte mismo, sino porque sirve de esquema para lo decorativo, para discernir esquemas de belleza y de fealdad, pero, de manera muy particular, para mostrar quienes hacen parte de un tipo de moral. El arte es imbuido con los valores de lo bueno para lo social y al mismo tiempo, se convierte en el muestrario, en el portaestandarte de dichos valores. Así, el acceso al arte y a las prácticas artísticas implica el distanciamiento entre sujetos, que da cuenta de las aristocracias sociales. El arte según Rancière cristaliza un orden o reparto de los objetos estéticos de lo cotidiano (aquellos que no serían obras, que no hacen parte del círculo de lo artístico), al formar un punto modelo, un eje rector con el cual (desde el cual) comprendemos el mundo perceptivo que se nos presenta en el día a día. Así, la experiencia de lo sensible se cristaliza por medio de nuestra relación con la política.

Así, no solo el qué se hace, sino también los espacios para estas prácticas artísticas, hacen parte del reparto. “La pared y la muralla son el papel del canalla”, perfecto ejemplo de un lugar apropiado, así como de un tiempo y un personaje para el quehacer artístico. Pero al mismo tiempo, ejemplificación de lo político que hay en este reparto, hay algunos que pueden producir, o hablar, hay lugares para eso o soportes para la manifestación, hay tiempos o rituales para producir y para contemplar, o al menos mirar y gozar. Así, afirmamos algo ya sabido desde hace mucho tiempo: lo ético se aprende por medio de lo estético. No porque sea un conjunto de valores, sino porque implica un modo de dar sentido a nuestro estar en el mundo. Lo ético y lo axiológico, si bien están interrelacionados, no son lo mismo. Confundirlos sería como afirmar que lo estético es solo lo artístico. No porque durante mucho tiempo se hayan comprimido a estos elementos quiere decir que sean indistintos y únicos.

Tres regímenes del reparto de lo sensible: lo ético de las imágenes, lo representativo y lo Estético

Volvamos a Rancière, pues con él abriremos el asunto de los valores artísticos a la dimensión histórica, al entender diferentes registros o estadios de este reparto de lo sensible. Los esquemas artísticos, los grandes modelos se relacionan entre sí... la escritura no es un elemento aislado de la plástica o la escultórica, tampoco de lo escénico, esto en tanto “esas formas aparecen como portadoras de figuras comunidades a sí mismas en contextos muy diferentes. Pero inversamente, ellas son susceptibles a ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios” (2009, pág. 17). El acontecimiento moldea la plasticidad discursiva, así también como la perceptiva, de ahí que las prácticas

²⁹ En tanto, hermenéuticamente, todo concepto o práctica está inscrita en una historicidad que le da sentido previamente.

del arte, sean sustento de moralidades diversas, pues en ellas encontramos el conflicto interpretativo que reside en el habitar humano en la existencia. Si el arte es resumen de valores sociales, no es porque haya un solo esquema axiomático, sino porque es campo de conflicto para las dinámicas sociales, así como las clasificaciones artísticas, que, como anteriormente ya dijimos, están interrelacionadas las unas con las otras. Por eso no está en juego un elemento ético como esquema fijo de valores, sino como modo de ser y de vivir: lo estético ayuda a configurar modos de vida que se muestran contradictorios con un elemento común en la manifestación estética.

Pero por otra parte, hay que entender diferentes formas de ese reparto, pues lo sensible, lo estético, no es reducible ni resumible en el arte. Por tanto habría tres esquemas para el mismo, que Rancière denominara regímenes (2009, pág. 20). El primero, denominado por él como lo *ético de las imágenes*, lo artístico de lo artístico, y lo estético de lo artístico. Estos se dan en la modernidad estética, concepto que según él no ha sido esclarecido completamente pues “recubre, sin darle concepto alguno, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir un tipo específico entre el modo de producción de las obras o de prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y otras” (2009, pág. 20).

El segundo, donde se encuentra lo poético será el *representativo*, que es el régimen que dará cuenta de lo artístico, de la relación con el arte institucionalizado como fenómeno histórico, “(...) en el sentido en que identifica a las artes –lo que la época clásica llamará *bellas artes*- al interior de una clasificación de maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones” (2009, pág. 21). Aquí, es donde está el quehacer específico del arte, donde se definen sus prácticas creativas o poéticas y sus relaciones de imitación (mimesis) o representación., que determina el cómo se hace, cómo se juzga, como se mira: el canon artístico tiene su génesis en este lugar puesto que una determinada forma de imitar, es decir, de representar, funciona como un mecanismo que incluye otras formas. Se genera entonces un acto comparativo que desarrolla distintas formas de normatividad. Si vamos a notar la historia de los géneros literarios, es lo que Todorov denominará lo institucionalizado, que no es otra cosa que el esquema que sirve de precomprensión, de modelo para crear y analizar y que se modifica contextualmente según artes (o géneros), lugares y tiempos, pero también artistas y espectadores. Pero cabe recordar lo siguiente: “No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad de las artes” (2009, pág. 22), que es lo que unifica las prácticas artísticas dentro de la institución arte, pero al mismo tiempo la autonomiza, las separa de otras prácticas sociales. Lo que aleja por ejemplo al artista del artesano o del maestro de un arte, como el maestro herrero. O para ser más específicos con los cánones, la importancia que tiene un arte sobre otro según el momento, por ejemplo la novela en el siglo XIX sobre otras formas literarias. Es lo que implica un esquema representativo del valor del arte en cuanto a arte, y lo que engendra prejuicios que entrarán a la cultura a significar como modelo: por ejemplo, la incapacidad de comprensión popular sobre el arte contemporáneo.

En tercer lugar, está el régimen *Estético*, que tiene que ver con la inserción cultural y social de la percepción en un conjunto polivalente y multidimensional de la identificación del arte, porque “ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras

de hacer, sino por una distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” (2009, pág. 24), que no es otra cosa que la insistencia en el modo de ser dentro de un modo específico de sensibilidad, que se caracteriza por estar más allá de lo racional, en lo patético (dentro del *pathos* y no del *logos*), en el no producir conocimiento (como la idea de gratuidad kantiana, según la cual el juicio de gusto no genera conocimiento racional), pero que en últimas, tiene una función, en tanto que “identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes” (2009, pág. 26), pero hacer esto implica una apertura cultural, puesto que el arte pasa a ser parte de un registro estético mayor, pues su mayor consecuencia es la de crear una humanidad específica. Esto se da por una comprensión diferente de lo que hace el arte, del papel que cumple, que podemos ver en la preocupación de comprender en el arte el espíritu de un pueblo, de leer la historicidad de lo humano hablando por medio del arte, es decir, de comprender las sensibilidades en su condición de relectura de lo antiguo por medio de lo nuevo, por lo tanto “constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era la parte “no artística” de las obras” (2009, pág. 28). Es decir, genera una imagen de lo que el arte ha sido o fue en ciertos momentos, clasifica sensibilidades, implica crear bases comparativas, inventa clasificaciones de tiempos y de momentos artístico, generaliza lo artístico en la condición humana, pero al mismo tiempo lo especifica en sus diferencias conceptuales, mostrando prácticas artísticas que se mantienen, que han cambiado, que corresponden a un tipo de humanidad, es decir, de forma de ser, de *Ethos*.

¿Qué distancia habría entre lo estético y lo ético en la actualidad? Podríamos decir que este es el lugar en que se genera una unificación, una relación de completa correlación, en tanto que ese tipo de humanidad manifiesta una comprensión estética de lo práctico y una acción ética de lo sensible. Para nuestra lectura, el primer y segundo régimen son fundamentales, pues ayudan a comprender el prejuicio de lo artístico y lo estético como portaestandarte de una alta cultura, de unos valores apropiados, sobretodo en la modernidad³⁰, precomprensión que actualmente tiene sus efectos en las maneras cotidianas de comprender las dinámicas sociales. El primero, lo ético de las imágenes, da cuenta de los efectos y los usos, así como de la supuesta verdad, origen y destino (telos) de lo artístico, que cabe decir, no se explicita en arte, como prácticas separadas y especializadas según objetos de creación y materiales. Al compartir un destino común, no hay arte, sino prácticas artísticas. De ahí que sea el que sustenta una noción del arte como educación, como forma de un proyecto político y social, “por la manera en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos cierta educación, y

³⁰ Pero hay que tener cuidado con el uso indistinto de este término, pues como el mismo Rancière advierte: “La noción de modernidad parece entonces como inventada expresamente para confundir la inteligencia de las transformaciones del arte y de sus relaciones expresas con otras esferas de la experiencia colectiva.” (El reparto de lo sensible, 2009, pág. 29) Cabe decir algo, si bien esta crítica se hace a la modernidad artística, nos parece igualmente aplicable a la noción general de modernidad, en tanto, como una de muchas formas de entenderse, implica el peligro de una simplificación o de una generalización inductiva. Al hablar de modernidad entonces preferimos denominar un conjunto de prácticas sociales que situaron al arte, como parte de un esquema social imperante, en situación de privilegio, es decir, de visibilidad central.

se inscriben en el reparto de ocupaciones de la *polis*. (...) En este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *Ethos*, la manera de ser de individuos y de colectividades.” (Rancière J. , 2009, pág. 21). Pero el segundo, construye valores de lo que es el arte, se gestiona un esquema rector, por lo tanto, da paso a un esquema que puede ser apropiado socialmente implicando una ética en relación al quehacer del arte, donde se inscribe el papel del artista en relación al arte y de donde podemos extraer las consecuencias históricas para comprender el prejuicio de, no sólo la alta cultura, sino de la vivencia por parte de ciertas humanidades de lo que socialmente comprenden como acertado.

Seamos muy precisos con algo, la forma en que queremos comprender lo estético y lo ético en relación se asemeja mucho a lo propuesto como modelo de sociabilidad, no obstante, con la diferencia que anteriormente mencionamos, no solamente ponemos la atención en lo artístico, sino que nos interesa ese hacer política implicado en el régimen de lo estético (que declaramos como algo fundamental en lo que más adelante trabajaremos como apertura estética), puesto que implica la vivencia concreta, el cómo se hacen experiencias de mundo como experiencias de sentido vital. No es el arte como institución, sino el quehacer artístico general lo que forma un reparto estético. Esto haría parte de lo que Rancière denominará *modernitarismo* que es una condición teleológica de la modernidad, que, según él, comienza con la noción de *educación estética* de Schiller, que anteriormente trabajamos, que conlleva a un vínculo político. Lo moderno implica el proyecto y “es así que el ‘estado estético’ schilleriano se convierte en el ‘programa estético’ del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlín y Schelling: el cumplimiento sensible de la libertad incondicional del pensamiento puro en las formas de vida y de la creencia popular” (Rancière J. , 2009, pág. 33)

El sistema Arte y su función para lo ético.

Así pues, al hablar de arte en estos términos, debemos referirnos concretamente al sistema del Arte en dos formas concretas, el arte para lo ético, donde se fundamentará el para qué del arte, y lo artístico del arte, que es el espacio de producción, consumo y distribución no solo de obras, sino de valores artísticos, como el valor que se le da a la contemplación ociosa en contra de la necesidad del trabajo, es decir, la separación entre el mundo del sagrado del placer y el espacio mundano del trabajo. Lo artístico, cuando se lo comprende como sistema, como el Arte, es resultado de procesos históricos (como el de la consolidación de las cortes y la sociedad cortesana, el incremento de la sociedad burguesa, el mecenazgo, los valores del renacimiento humanista, etc.) que generarán un modelo, una forma de interpelarse con el mundo y de vivirlo en la específica medida en la cual se relacionara la persona o el grupo social con el mundo del arte. No obstante, referimos específicamente al Arte moderno, a aquel que sirvió como uno de los ejes articuladores de la sociedad cortesana y burguesa de su época sirviendo de modo de referenciar la realidad, así como de constituir un sistema de prácticas de apreciación, discursos y consumos específicos. El arte dio piso firme a un modo de estar en el mundo, es decir, fundamentó un proyecto social y una forma de relacionar el mundo cotidiano con

la forma explícita de hacer y gozar del arte, en tanto que “Lo estético ofrece a la clase media un modelo enormemente versátil de sus aspiraciones políticas, y ejemplifica nuevas formas de autonomía y autodeterminación, transforma las relaciones entre- ley y deseo, moralidad y conocimiento, rehace otra vez los lazos entre lo individual y la totalidad, y revisa las relaciones sociales basándose en la costumbre, el afecto y la simpatía.” (Eagleton, 2006, pág. 83)

Es importante declarar la posibilidad de dos regímenes para el arte desde lo moral... los que determinan que su valor está en reafirmar valores y los que dicen que la obra vale sin importar la distancia que tenga con el esquema axiológico imperante. Hablamos de dos tendencias que usan lo moral como un elemento constitutivo de la obra o que lo rechazan declarando una independencia total. El artista estaría haciendo arte, lo que no tiene nada que ver con el régimen común de lo práctico. Así, la primera “es el eticismo, que defiende que el valor artístico de una obra de arte está determinado por su carácter moral (puesto que cualquier fallo moral afecta sin más a la bondad estética o artística de la obra de arte), tesis defendida ya por Hume” (Castro Rodríguez, 2012, pág. 65) y en la cual notaremos reflejada la pugna que el prejuicio pitagórico, ya consolidado, ha venido a interpretar en un momento en que el arte cumple con como eje articulador en la sociedad. Por otra parte “está lo que se ha denominado autonomismo, que sostiene que el carácter moral de una obra es irrelevante para su evaluación en tanto que obra de arte, como defiende, por ejemplo Oscar Wilde” (pág. 65). No obstante, podemos nombrar estos espacios o posturas de otra manera: Las posturas ascéticas o sacras y las posturas hedonistas.

Éticamente nos interesa lo siguiente, y es que se generó un sistema normativo, rector de ciertas actitudes dentro de la ritualización estética del arte, o dicho en otras palabras el sistema del arte reflejaba una gran cantidad de valores (no únicos ni atemporales) que daban cuenta del contexto espiritual, pero también político, cultural y social de la época. Esto porque el acceso a este sistema implicaba un cierto tipo de actitudes, entre ellas la de contemplación, que presuponían el refinamiento. Esto lo podemos atar a lo que Schaeffer denominara *teoría especulativa del arte*, que “implica una sacralización del arte que, debido a esto, se opone a otras actividades humanas consideradas como intrínsecamente alienadas o inauténticas” (2012, pág. 22). No perdamos de vista esta teoría, que ha acompañado el quehacer humano, pues la gran consecuencia de esta es la creación de una faceta moral con manifestación estética, casi que reemplazar el valor funcional de lo religioso y su dirección hacia la búsqueda de la trascendencia por la condición del arte. Pero “convertir el arte en religión a menudo conlleva la idea de que el arte es depositario de una moral más elevada, diferente a la moral convencional. ‘El gusto –afirmó John Ruskin- no solo es indicio de moral: es la ÚNICA moral’” (Carey, 2007, pág. 145). La moral así, es leída en el uso apropiado del arte, en las formas de hacer parte del ritual, en el conocimiento y fluidez en los códigos sociales. Así, lo estético funcionó, desde una justificación de gustos apropiados versus gustos populares o ramplones, como esquema de saber, como escala de valores, como tabla clasificatoria que nombraba y señalaba a los sujetos de una sociedad.

Etos del arte según Morawski: entre lo cultural y lo individual.

Existe entonces un *Etos*³¹ *del arte* (Morawski, 2006), uno que puede ser identificado en sus múltiples formas, y que explicita la tendencia a relacionar lo estético desde su forma moral. Dicho etos se comprende en dos funciones, una que es la de modo de vida general, donde podemos ver que un orden axiológico o deontológico se confunde y mezcla como código general. Pero por otra parte, está el Ethos como modo de vida consciente, en el cual un sujeto decide por sí mismo en relación a lo artístico, es decir, que por medio de esto, lo que hace es intentar cuestionar el sistema imperante y decidir un modo de vida. Pero hay que reconocer que “en la tradición europea la concepción del etos del arte se ha expuesto e interpretado, entre otras, en una versión estetizante, es decir, suponiendo que el más elevado de los bienes posibles es el valor estético y que la prioridad de este debe ser extendida del dominio especial (de las obras de arte) al modo de vida general” (Morawski, 2006, págs. 289-290). Dicha tradición se evidencia con mucha claridad en la noción decimonónica del arte por el arte, pero no es la única, ni tampoco la más importante de sus manifestaciones. Recordemos, que este orden de valoración está atado a unas reglas específicas, que dan cuenta de su momento específico. No obstante, este etos del arte “Implica el concepto de trascendencia en un doble significado, más amplio y más estrecho (*sensu stricto*). Más amplio en el sentido de que en la estructura artística relativamente segregada aparecen, y ello como valores-meta, valores de otro tipo que los estéticos (pero si son precisamente estéticos, entonces se les da una importancia axiológica más general y se los traslada como modelos a todo estilo de vida).” (pág. 302), como podemos ver en la noción de educación estética y en la idea de la belleza como eje central de la misma. Pero en su otro sentido es “Más estrecho en el sentido de que entre esos valores-meta, supraestéticos, aparecen –en calidad de distinguidos- los religiosos.” (pág. 302), en donde reconocemos el papel de guías, de directrices de las acciones humanas, así como de posibles salvaciones para la decadencia humana, sea la caída en sensual que puede ser sublimada por medio de la virtud artística, o, la declinación de una vida sin belleza que puede ser salvada de la mediocridad por medio del poder del arte de darle sentido a la existencia).

El artista, así como lo que él hace y lo que representa, crea refinamiento, no solo en la obra por medio del dominio técnico, sino también por medio de su propia existencia, pues genera un ambiente artístico. Inmediatamente podemos notar que se pretendía una especie de criterios diferentes en lo artístico y los artistas hacia la moralidad, como si los criterios ordinarios de moralidad tuvieran que transformarse, que ser leídos con una excepción. Una condición que mostraría una especie de principio hipertrófico de buena fe moral en el artista. Alejándose del vicio denunciado por la tradición Pitagórica y platónica, “Los utopistas (con Adorno, Marcuse, Bloch, etc. a la cabeza), por su parte, consideran que la obra de arte, y el artista, por consiguiente, son siempre vehículos de salvación, con lo que, de nuevo, volvemos a la consideración del artista como un individuo al que se le aplica una suerte de estado de excepción moral y al que (y a cuyas obras) no se le puede

³¹ Si bien la palabra Ethos (ἦθος), debería escribirse con theta θ, en castellano esa letra no representa una función fonética y en la traducción del texto de Morawski se castellaniza como etos. Así pues, respetando la condición del texto, en tanto hablemos de este autor, utilizaremos esa castellanización como manera de distinción conceptual.

juzgar según los criterios “ordinarios” de moralidad (Carroll, N. 2001, 270-293), dado que, en cierto modo, instaura una nueva moralidad, por así decir” (Castro Rodríguez, 2012, pág. 65). Evidentemente esta idea no es contemporánea, puesto que podemos rastrearla al mundo antiguo, en el cual el artista era alguien que veía el mundo más verdaderamente, por la razón de ser un elegido de las deidades para servir de canal, para transmitir una verdad revelada en forma de misterio y por ende incomprendible para los hombres comunes. Si la verdad se revela, entonces va acompañada de virtud. La estrategia discursiva necesita de una pertenencia sobre la verdad, que sólo un médium puede hacer: sacralizar al arte es sacralizar a quien está en relación con él. De ahí que lo bello y lo bueno estén emparentados en la virtud, en tanto son manifestaciones para una verdad práctica, para un *Ethos* que asume la revelación llevada a cabo por medio del artista. Esta estrategia discursiva se mantendrá mucho tiempo, pero es necesario hacerle crítica para ver sus consecuencias vitales, como ya insistimos, una humanidad es elegida sobre otra, aparece un aparato moral enmascarado de verdad y belleza.

Arte como forma de canalizar los valores de lo sagrado.

Sería bueno detenernos más en este punto. No es que el mundo griego tenga mayor claridad por el papel del vate o el rapsoda frente a lo moral, es que desde ahí en la cultura occidental podemos rastrear una idea que funciona de precomprensión y ha permeado la cultura popular en tanto genera un esquema previo de comprensión sobre el artista, es decir, una idealización: hay algo más en el artista, un canalizar lo divino, un ser mediador entre lo mundano y lo sagrado, y por tanto, hay algo más en el arte, lo sagrado o lo misterioso de alguna forma habitan en ellos y por tanto se aleja de la vida común y corriente. Thomas Mann en *La muerte en Venecia* (1983) nos mostrará un particular panorama de la belleza y de la relación del artista con ella. Y queremos explorarla brevemente mostrando la condición por la cual lo sagrado se manifiesta en el arte: aunque el autor recalcará una dicotomía elemental que se da en la distancia entre el ideal de pureza y el deseo de poseerlo. Esto se lo propondrá a través del viaje del escritor Gustavo Von Ascenbach a la ciudad de Venecia, en donde se mostrará la transformación agobiante de este escritor y la caída en un esteticismo que lo hace abrazar la muerte ante la incapacidad de poseer la belleza añorada. Evocando un poco la idea de la belleza platónica, Mann explora la condición del artista ascético, aquel que se ha dedicado toda su vida al trabajo fuerte y constante, y que en mitad de un viaje que le resultará fatal, encuentra una nueva relación, sensual con la belleza. De ahí que un cierto ideal Anestésico, de una belleza para ser pensada y no disfrutada, genere su contrario, una belleza que le lleva a la transformación de sí mismo, a la muerte en mitad del calor para mantenerse cercano a una belleza como presencia real y no como idea espiritual.

Pero este escrito manifiesta una concepción ritual del artista, que encuentra en la vida una condición trágica; la espiritualidad humana se hace y alcanza a profundidad por medio del ascetismo con el que se supera el cuerpo, con la cual se sobrepone a la vida y sus avatares, puesto “que casi todas las cosas grandes que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pasear de algo: a pesar de dolores y tribulaciones, de pobreza y abandono; a pesar de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión” (Mann,

1983, pág. 20). Esa condición se remarca constantemente en el texto antes de la llegada de la pasión por el joven Tadrio, especialmente porque es capaz de romper con la construcción del artista como alguien que expresa valores solo para el espíritu y el pensamiento. Lo sensual es peligroso para él, lo pone en riesgo de ser como ese joven falso, como alguien que inauténticamente se entrega a la carne olvidando la belleza en su forma espiritual.

El escritor es un comprometido vital. Para él el trabajo duro va de la mano con una construcción de sí que ayuda a la transformación moral en los otros, pero que funcionan como una práctica espiritual para sí mismo, en tanto desarrolla una actitud para afrontar la existencia. Entre artista y obra de arte, hay una capacidad de lo espiritual humano de manifestarse: "El arte significaba, para quien lo vive, una vida enaltecida; sus dichas son más hondas y desgastan más rápidamente; graba en el rostro de sus servidores las señales de aventuras imaginarias, y el artista, aunque viva exteriormente en un retiro claustral, se siente al fin y al cabo poseído de un refinamiento, un cansancio, y una curiosidad de los nervios, más intensos de los que puede engendrar una vida llena de pasiones y goces violentos." (Mann, 1983, pág. 28). Esta idea del escritor Von Aschenbach es muy clarificadora, en tanto pone sobre la mesa el carácter espiritual sagrado de las prácticas del arte. Eso podría servirnos de una primera explicación, muy sucinta, sobre los mitos que giran culturalmente sobre lo estético entendido como arte, en donde hay otra forma de vivir: El arte como una práctica social, implicaba que la obra ejercía una capacidad de señalar, de hacer evidente lo bueno o lo virtuoso. No obstante dicha condición de bondad generalmente va asociada a una condición económica, funcionando como piedra angular para una diferenciación de los valores sociales. Dicho de otro modo, la obra funciona como un objeto totémico, como un fetiche espiritual que proporciona una condición de espiritualidad, de mejoramiento, de claridad moral. Como si su función fuera la de servir como un *alma sustitutoria* en la medida en que poseer una obra o tener acceso a ella, de algún modo, no muy claro por cierto, tiene la potestad de hacer mejor o más sensible o más Civilizado a la persona que se interpela con ella. Esto pues "se supone que las obras de arte son depositarias de cierto poder espiritual, un poder que se transfiere a las naciones o los individuos que las poseen" (Carey, 2007, pág. 141) pensar la obra, así como al arte de esta manera demuestra la tendencia esencialista en la medida en que se toma un objeto descontextualizado, fuera de sus relaciones con los sujetos y de sus códigos contextuales, para elevarlo a objeto mágico o divino.

Una reflexión larga de este escritor coincide con la imagen de lo especulativo en el arte, haciendo coincidir lo artístico con la capacidad de revelar la verdad, en este caso, el trabajo artístico es el espejo inverso de la obra, consolidándose como la tarea que le abre las puertas a la belleza para manifestarse más allá del sensualismo, como portadora de una verdad ideal y espiritual no evidente:

¡Imagen y espejo! Su mirada abarcó la noble figura que se erguía al borde del mar intensamente azul, y en un éxtasis de encanto creyó comprender, gracias a esa visión, la belleza misma, la forma hecha pensamientos de los dioses, la perfección única y pura que alienta en el espíritu, y de la que allí se ofrecía, en adoración, un reflejo y una imagen humana. La arrebatada inspiración había llegado, y el artista que empezaba ya a envejecer, no hizo más que acogerla sin temor y hasta con

ansiedad. Su espíritu ardía, vacilaba toda su cultura, su memoria evocaba antiquísimos pensamiento que durante su infancia había recibido de la tradición y que hasta entonces no se habían encendido con un fuego propio. ¿No se ha dicho acaso que el sol debía nuestra atención de lo intelectual para dirigirla hacia lo sensual? Aturde y hechiza tal modo el entendimiento y la memoria, el alma queda sumida en tales delicias, que olvida su destino verdadero, y su asombrada admiración se hunde en la contemplación de los objetos más bellos que el sol puede iluminar. Después, sólo con el auxilio de algo corporal logra ya elevarse a una más alta consideración. Eros procede, sin duda, como los matemáticos, que ven en los niños inexpertos imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, el ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por los mismo dioses para servir de recuerdo y evocación, con todo el brillo de su belleza, de modo que su visión nos abraza de dolor y esperanza” (Mann, 1983, págs. 85-86)

El motivo es claro... No sólo se rechaza la corporalidad, el sensualismo, puesto que lo artístico está en una situación más elevada, implica una mejor moralidad, sino que el arte y lo religioso han estado siempre juntos puesto que simbolizan el alma humana, le dan espacialidad. Históricamente sabemos que los objetos que actualmente se consideran artísticos cumplían un valor ritual, pues canalizaban lo divino y lo hacían presente. De ahí que la función alegórica y simbólica del objeto sagrado sea una posibilidad para que la obra de arte pueda cargarse de significado cultural como objeto que sustenta poder o media entre lo mundano y lo sagrado, y también, para que el artista sea elevado a un lugar semejante, siendo quien comprende mejor el mensaje oculto, quien traduce dicho mensaje. Von Aschenbach potencia esta idea en sus reflexiones, pues “Seguramente conviene que el mundo conozca sólo la obra bella y no sus orígenes, las condiciones que determinaron su aparición, pues el conocimiento de las fuentes en que el poeta bebe su inspiración lo confundiría, lo asustaría a menudo, dañando así el efecto de las cosas excelentes” (Mann, 1983, pág. 89). Distancia siempre marcada entre lo refinado del artista y lo común de lo cotidiano y sus habitantes. Para las obras el problema sería el de la correcta interpretación, así como la adecuación que pudiera tener a un esquema tradicional, pero para las personas, se generó un prejuicio moral en lo que podríamos denominar un arquetipo ético-artístico. Para superar la moral, hay que hacer arte, que algunos pretenderán que es más real, que es más cercana a lo que es la esencia de la vida, y por tanto más genera experiencias de mundo más auténticas.

No obstante, es claro que lo que pone de manifiesto la moralidad no es la obra, o el artista, sino una estructura social en la cual estos representan un papel específico. La obra canaliza la moralidad, porque es seleccionada por quienes tienen acceso a ella para que les signifique moralidad, pues como dice Ovejero, hay una “(...) intención trascendente, una intención que en un sentido general podemos reconocer como moral: transmitir ciertos valores, educar a los ciudadanos, dar forma material a ideales religiosos” (2010, pág. 70). ¿Qué tan evidente es esa espiritualidad que asocia a un buen gusto y una correcta apreciación estética con una buena conducta moral? Por lo que sabemos es

más una respuesta rápida que una realidad efectiva y coherente. La noción de alma sustitutoria explica muy bien esto, puesto que nos muestra como ha habido una tendencia a depositar en el arte lo que queremos que sea lo bueno, lo que exigimos como un deber ser, pero que no coincide con la realidad y las prácticas sociales. Es bien conocida la trama del texto de Mann, en la cual este escritor se obsesiona con la imagen de un joven adolescente, pues encuentra en él una belleza particular, que se le hace irresistible. La condición de la belleza como algo terrible y algo deseable se presenta también como una condición para transformar los comportamientos. La primera impresión de este joven y de su belleza engendra dudas en él, y se pregunta qué lo habría llevado a ser como es, tal vez enfermedad o tal vez los mimos de una educación contemplada. Prefiere la segundo, a lo que el narrador agregará reflexionando que “Casi todas las naturalezas artísticas tienen esa innata tendencia malévolas que aprueba las injusticias engendradoras de belleza y que rinde homenaje y acatamiento a esas preferencias aristocráticas. (Mann, 1983, pág. 50). Esa idea del soportar, del tolerar las tendencias injustas en nombre de la belleza es muy significativa, en tanto que da posibilidad a una opción de romper con la moral convencional en nombre de una experiencia de realidad, de sinceridad vital. Lo único e irrepetible necesita sacrificios, y para eso la bondad abre su carne sobre la piedra de sacrificios. En nombre de la belleza podríamos dejar pasar ciertas actitudes que atentan contra la socialización.

Es que siempre ha habido mayor claridad en la historia de los dogmas que en la historia de las prácticas, y en nombre de la capacidad empática del arte, que dice que podemos comprender mejor el sufrimiento de otro, se ha trivializado el sufrimiento humano, pues “creer, por haberlo leído en los libros, que sabemos qué se siente al morir de hambre, sufrir un dolor constante, ver morir a nuestros hijos, o en suma, subsistir en el tercer mundo, no es un refinamiento de la sensibilidad, sino una trivialización del sufrimiento ajeno” (Carey, 2007, pág. 118). El sufrimiento de un personaje literario, puede ayudarnos a comprender el sufrimiento, a sensibilizarnos moralmente, eso es verdad, pero es una posibilidad. “Pero la pasión, como el delito, no se encuentra a sus anchas en medio del orden y del bienestar cotidiano. Todo aflojamiento de los resortes de la disciplina, toda confusión y el trastorno le son propicios, porque le dan la esperanza de obtener ventajas de ellos. (Mann, 1983, pág. 103). Además, una cosa es la convicción moral y la otra las consecuencias y los actos. Estar convencidos del papel central del arte para humanizar a los otros, no es nada más que una consigna ególatra de que la humanidad que comparte mis gustos es la más correcta. Para efectos prácticos humaniza, es decir, genera cultura humana, manifiesta valores sociales y expone horizontes de comportamiento lo mismo un concierto de jazz que uno de música clásica, una película taquillera que una tragedia teatral, un banquete que una happening: lo hacen porque posibilitan un espacio estético-ético en donde habita la posibilidad de reflexionar sobre sí mismo en relación a los otros y a lo otro. La obra no es un ser en sí, por tanto, para humanizar debe hacer lo mismo que humaniza, entrar en diálogo con el otro.³²

³² Humanizar al otro cobra un sentido particular y específico en la medida en que se lo reconoce, en la medida en que se entabla una conversación con el otro. Se puede leer un libro sin dialogar con él, por lo tanto, estar en una condición de inimportancia. Lo que tiene importancia es humanizado.

Evidentemente estamos eligiendo el valor funcional sobre el valor representativo de lo estético, por eso cualquier manifestación cultural, por común y popular que esta sea, es tan válida como la más refinada, puesto que cumple una función específica en un horizonte relacional de significaciones. Además cabe recordar que validez vital no es lo mismo a validez epistemológica o cultural: lo pragmático nos recuerda que en el uso efectivo están las condiciones por las cuales una práctica de cualquier tipo encuentra su sustento, o en otras palabras, prácticamente la mentira es tan válida como la verdad, lo bello tanto como lo feo, lo bueno como lo malo, lo burdo a lo refinado, etc. El problema no está en el objeto, sino en cómo el sujeto le da valor.

Lo bello y lo humano de una obra, como símbolo moral no se encuentra en el contenido particular de una materialización, sino en el ojo de quien observa, esto no porque tenga la voluntad de decidir si ese valor está ahí o no, sino porque precomprende el mundo, porque se encuentra inmerso en un entramado de mundo ya posibilitadamente significado por la cultura y su experiencia vital. Así, el carácter fundamental del etos moral no es afirmar un tipo sobre otro, lograr universalizar, sino comprender el papel funcional de este en un conjunto social específico y su relación con otros, puesto que:

hay tantas opciones cosmovisivas como decisiones generales concernientes a cómo vivir, qué valores supremos escoger, de qué modos- es decir, con qué *praxis* entendida de la manera más amplia- cuestionar las falsas jerarquías axiológicas en nosotros y en torno a nosotros, luchar obstinadamente por la libertad y la justicia, perseverar en la defensa heroica de los valores empujados al margen o a la clandestinidad, emprender un esfuerzo para transformar el mundo en un mundo mejor, y así sucesivamente. (Morawski, 2006, pág. 289)

Dos opciones éticas para lo artístico: lo dinámico-hedonista y el sacralismo

En estas opciones cosmovisivas (que funcionan como matrices que organizan el papel de lo artístico), propuestas por Morawski, se entrelazan diferentes concepciones, como lo son el papel de lo religioso y su búsqueda de la dignidad, una noción política de revolución social y de esquemas más correctos para socialización armónica, una concepción trágica de la existencia humana. Pero centra la mirada de manera muy particular en dos tipos:

Por un lado está uno dado en el siglo XIX, donde se exploró este matiz de la autonomía del arte sobre cualquier otro tipo de valor extraartístico, que será permeado en las figuras culturales del bohemio, del dandi, del hombre de calle y el viajero y que dará como resultado una opción de Etos *artístico dinámico-hedonista*. Cada uno de ellos conoce el mundo por vía de una experiencia sensible, de una intuición que no es racional, sino mística y vivencial, por tanto tienen una mayor comprensión de ciertas formas del sentimiento. Si no se sufre no se es artista real, si no se explora el placer no se puede hacer arte, si no se desconfía de la razón científica no se puede descubrir el velo que cubre la realidad, pero también, la moralidad común no le aplica, puesto que toda limitación a lo común es ramplona, es simplismo.

El artista es un ser de ruptura, no sólo de los límites de la comprensión, sino de lo moral, puesto que puede transformar la manera en que se ha entendido el comportamiento hasta el momento: su vida es testimonio de la ruptura moral pues critica las convenciones, las hace desfilar para volver a ser valoradas. Ya lo lanzaría al aire Walt Whitman al intentar cantarla a la totalidad de la existencia, en un llamado a la reunificación, a la conjugación de las potencias de la vida. En su poema *A tí*, da paso a la ruptura con la convención, con la insistente necesidad de categorizar en puritanismos que no revelan la vida:

No hay don en hombre o mujer que no se aplique a ti;
no hay virtud ni belleza en hombre o mujer que no poseas tú en igual medida;
no hay arrojo ni resistencia en los demás que no poseas tí en igual medida;
no hay placer que espere a otros y que no te espere igualmente a ti.

En cuanto a mí, nada doy a nadie a menos de darte cuidadosamente lo mismo a ti.

¡Yo canto las canciones de la gloria de nadie, no de Dios, antes de que cante las canciones de tu gloria! (Whitman, 1978, pág. 37)

Así, revierte la moral institucionalizada, se aleja de las convenciones, realiza el acto de redescubrir lo que está oculto: “has ignorado lo que eres; has dormido sobre ti mismo durante tu vida entera; / tus párpados han estado como cerrados la mayor parte del tiempo; / lo que has hecho retorna ya para ridicularizarte (¿para qué vuelven sino para ridiculizarte, tu empeño, saber, plegarias?); / La ridiculez no eres tú” (Whitman, 1978, pág. 37). Su particularidad es la de “una deformación del etos –esto es, en el sentido de que el código ético consiente todo lo que facilita el goce de la vida y transforma toda experiencia en material artístico, y viceversa: desecha como tabú superfluo y anacrónico la actitud según la cual se deben reconocer los calores extraestéticos como valores confiables” (Morawski, 2006, pág. 291). Sólo en un contexto así, de apertura moral, de redescubrimiento de la condición humana más allá de los diques de la moral tradicional, en una afirmación estética de la existencia es que la propuesta de De Quincey del asesinato como una de las bellas artes tienen sentido profundo, puesto que está prefiriendo el goce estético y la belleza de la contemplación de la muerte sobre el hecho de privar a un ser vivo de su condición existencial. Pero otra consecuencia podemos sacar, y es que esta actitud estetizante, poco a poco tomará una característica mayor y abstracta, la pérdida de la responsabilidad ética en nombre del espectáculo estético, o la apertura a una estética de lo macabro (muy cuestionada por el proyecto libertario de la modernidad). Por lo tanto, como Explicita Ovejero para hablar de los Poetas Malditos:

La creatividad, la originalidad, exigen, para decirlo con el léxico de la época, el trato con lo demoníaco. No es la literatura la que sirve a la vida, a la buena vida, a forjar el carácter, sino que será la vida, la mala vida, la que justifique a la literatura. Se experimentará para poder contarla. La Vida antes que ética será estética, mejor dicho, para ser estética tendrá que dejar de ser ética. La encarnación más consumada de ese “ideal” será el dandy, el héroe demoníaco (Ovejero, 2010, pág. 70)

Su contrario, por otro lado, es un poco más viejo y estaría ubicado en esa propuesta moralizadora, que tiene al mismo tiempo un carácter político y uno religioso. Es lo que podríamos denominar un *Sacralismo*, puesto que Morawski no lo nombra como tal. Dicho sacralismo pretende la canalización por medio de la obra y del artista de lo esencial, de lo verdadero, otorgándole un poder ontológico de ser, ya no medio, sino manifestación de la bondad. Lo que aparece entonces es una figura pastoral, puesto que el artista tiene una responsabilidad de cuidar la grey, es decir, es un nuevo pastor de hombres en tanto es él quien revela el bien. De ahí que esta visión tenga una connotación de proyecto moral, puesto que implica un Ethos religioso, que podríamos denominar contrario al Ethos artístico del arte por el arte. Ese proyecto, esa condición teleológica le da un sentido más allá de la práctica artística al mismo... el valor está en revelar, en desocultar, en mostrar el ser, o en fundamentar una vida más auténtica y ennoblecida. A la larga, el papel moralizador funciona seleccionando ciertas prácticas sociales como apropiadas y ciertos valores culturales como mejores. En el proyecto siempre se hace una elección por eso no se escapa de funcionar como aparato de exclusión.

Cabría nombrar un asunto que es sumamente importante: ambas formas, así como cualquiera de las anteriores, tienen como función elemental la de proponer una forma óptima y elevada de humanidad, puesto que comparten un prejuicio central, que funciona como su sustento y que no es otro que la *máxima humanización de la vida*. ¿No sería necesario volver a plantear esa noción de Rancière según la cual las elecciones se dan en un orden político como elección de tipos de humanidad? Es claro entonces que se alejan por el tipo de humanidad que proponen, pero ambas funcionan reconociendo el papel mediador del arte, otorgándole un poder simbólico anteriormente dado para lo sagrado. Así, entre la condición hedonista y la condición ascética, vemos una tensión constante en el papel que puede tener el ethos en el arte y del arte. Por un lado, la búsqueda de la autonomía y de la individuación y por el otro la de la unificación y la comunidad. ¿Sería un nuevo retorno de la danza entre Apolo y Dionisos?

Decepción frente a la realidad: el peligro del sacralismo artístico.

Pero enunciemos otra idea respecto a esa sacralidad artística. Los peligros de esta imagen religiosa, de esta imagen del arte como objeto sagrado se dan como posibles encierros fuera de la realidad social, alejados de la dinámica de los hombres para la contemplación del mundo a través de lo artístico, de lo estético, de las obras que han adquirido un valor más profundo que la realidad. Al final espera el desengaño, puesto que no hay una directa relación entre la experiencia como vivencia “real”, una de la cual somos directamente actores y partícipes en el mundo fáctico, y por otra esa que se hace en lo “artístico”, mediada por la formalización de las ideas en objetos y representaciones. Dos imágenes de esta condición decepcionada nos salen al paso, formando un registro que da cuenta de la preferencia estética, de la santidad de la imagen sobre lo que es “real”, no sólo, en un emperador chino, sino en un noble francés. En *Cuentos orientales*, Marguerite Yourcenar (2005) nos entregará la historia del pintor Wang-Fô, quien acompañado por su discípulo Ling, recorre los caminos del reino de Han. Pintor excepcional, su descripción inicial es reveladora, puesto que él “amaba las imágenes de

las cosas y no las cosas en sí mismas” (Yourcenar, 2005, pág. 13), lo que demuestra un compromiso con su quehacer, una entrega profunda al hecho de detallar la realidad para poder ponerla a vibrar y vivir en el papel de arroz donde realiza sus pinturas.

El artista es capaz de generar una magia en los ojos de su compañero, la de mostrarle la realidad de manera más profunda, la de evidenciarle que no ha estado atento y por lo tanto que su casa no es del color que él creyó durante largo tiempo. En la misma noche en que se conocieron “Ling se enteró con sorpresa de que los muros de su casa no eran rojos, como él creía, sino que tenían el color de una naranja que se empieza a pudrir” (Yourcenar, 2005, pág. 15). Esa capacidad de volver a percibir, de abrir los ojos del asombro a la realidad, de ver más allá de las apariencias cotidianas y percibir profundamente en la realidad material que se presenta ante nuestros ojos, es lo que genera una magia ritual, una consagración de lo sagrado a través del artista. El artista transforma el alma, como el viejo poder del sacerdote que mediaba con los dioses (¿Orfeo no le había dado ya ese poder a los vates y a los poetas? ¿no fue Mnemosine misma quien primero entregó dichas capacidades?), es capaz de eliminar los rezagos de miedos, es capaz de generar nuevas maneras de vivir. Lo estético actúa sobre lo ético realizando cambios en la vida específica de una persona. De ahí que, como un taumaturgo, su presencia realice el milagro de abrir la consciencia, de realizar una apertura:

En el patio, Wang-Fô advirtió la forma delicada de un arbusto, en el que nadie se había fijado hasta entonces, y lo comparó a una mujer joven que dejara secar sus cabellos. En el pasillo, siguió con arrobó el andar vacilante de una hormiga a lo largo de las grietas de la pared, y el horror que Ling sentía por aquellos bichitos se desvaneció. Entonces, comprendiendo que Wang-Fô acababa de regalarle un alma y una percepción nuevas, Ling acostó respetuosamente al anciano en la habitación donde habían muerto sus padres. (Yourcenar, 2005, pág. 15)

Un alma nueva, una nueva vida y una nueva devoción a la realidad. Pero hablamos de la decepción, hablamos del peligro. El mismo Ling funciona como una prolepsis del emperador, puesto que él mismo comienza, tal como el maestro, a preferir la imagen de las cosas a las cosas en sí. Una vez el viejo ha pintado a la esposa del recién convertido discípulo, con el pretexto de pintar a un príncipe tensando el arco; ningún joven era lo suficientemente irreal, para posar y por lo tanto, una mujer es la apropiada. Para lograr la esencia de algo, la imagen, el recurso es negar la realidad de las cosas, buscando la forma en sí, negando la particularidad ¿no sería esto un nuevo platonismo, un nuevo llamado al absoluto? ¿no hay en esa idea un prejuicio que llama a que el artista se acerca directamente con eso que no puede ser visto por nadie más, como lo era el viejo profeta ciego y hermafrodita que veía con los ojos del alma?. Después de la representación de su esposa, Ling prefiere su imagen en pintura que a la mujer de carne, calor y olor. Fatalidad ad portas, la preferencia estética había sensibilizado para la realidad inmaterial al joven, pero lo insensibilizó moralmente, lo volvió un admirador de modelos y de imágenes.

Frente a la imagen de su mujer colgada en el acto de suicidio (el cuerpo sostenido en el aire por la fuerza de un ciruelo rosa, el rostro verde, la bufanda de seda

mezclándose al viento con sus cabellos) inspira una pintura: Wang-Fô la pintó por última vez, pues el gustaba ese color verdoso que adquiere el rostro de los muertos. Su discípulo Ling desleía los colores y ese trabajo exigía tanta aplicación que se olvidó de verter unas lágrimas” (Yourcenar, 2005, pág. 16). Esas lágrimas no derramadas en nombre del ritual artístico anteceden a una decepción poderosa, una fatal y lamentable, que es la del Emperador, el Hijo del Cielo, el Dragón Celeste, quien, contrario a Ling, sufre el efecto inverso del amor a la imagen. Haciendo llamar al pinto a su recinto, explicita la caída a la realidad, la desacralización de la cual el Maestro Celeste no podría ser sujeto. Encerrado y alejado del mundo común para evitar las salpicaduras humanas y sus infecciones, el emperador había sido aislado en una estancia donde estaba la colección de cuadros pintados por el viejo Wang-Fô. Esa lejanía del mundo sensible es profundidad del mundo formal de las pinturas, es ahondar en los mares de lo representado, es, tristemente, confundir el mapa con el territorio, puesto que el emperador saldría a la realidad, rompería el encanto, entraría en crisis de sentido al contrastar la no adecuación entre la imagen y la cosa. Le reclama entonces que:

Me hiciste creer que el mar se parecía a la vasta capa de agua extendida en tus telas, tan azul que una piedra al caer no puede por menos de convertirse en zafiro; que las mujeres se abrían y se cerraban como las flores, semejantes a las criaturas que avanzan, empujadas por el viento, por los senderos de tus jardines, y que los jóvenes guerreros de delgada cintura que velan en las fortalezas las fronteras eran como flechas que podían traspasarnos el corazón. (...) Me has mentido, Wang-Fô, viejo impostor: el mundo no es más que un amasijo de manchas confusas, lanzadas al vacío por un pintor insensato, borradas sin cesar por nuestras lágrimas” (Yourcenar, 2005, pág. 22)

Esta idea expone la fragilidad de una realidad artística, de una elaboración formalizada como fin último, porque no es capaz de sustentar la realidad siempre móvil, siempre mundana y carnal. Si el arte había sido entendido como algo que imitaba a una naturaleza que le servía de modelo, esta hipertrofia estética no sólo rompe el vínculo del artista con el mundo, al pretender que la realidad es la que se adecúa al arte, sino que aleja a las personas de la sociabilidad. Un arte así se propone liberador de la consciencia, afirmando la realidad formal, pero sería incapaz de dar cuenta de la condición cotidiana de lo humano, sería un arte alejado de la realidad cruel donde se debe llorar a la muerte y donde las piedras del camino son piedras. El esteticismo como ritual, ha posibilitado la irresponsabilidad y la falta de alteridad, garantizando aristocracias excluyentes, negando las pasiones en nombre de una idea que es siempre superior a ellas.

Esa misma idea de la decepción debido a la preferencia estética de una realidad formal, va de la mano con el hedonismo estético de Des Esseintes. Nuestra otra imagen refiere a él, puesto que muestra un matiz semejante de este registro estético-ético, pero que se aleja en la medida de que la experiencia implica no una contemplación ritual, sino un acto de creación, un generar experiencia en la propia imaginación. La decepción no viene del objeto, sino de la experiencia mundana, cruda, en su simpleza de ser eso y no lo que se esperaba. Este personaje de Huysmans (1977), nos dará una particular escena en el capítulo XI de su novela *Al revés*, en la cual, llegadas las lluvias, el clima frío y húmedo le evoca la imagen de Londres a este particular hombre, quien se entrega a ver en su

mente esta ciudad y “Luego, poco a poco, fue insinuándose una idea en su espíritu, la de sentirse en la ciudad brumosa, la de ver la particularidad de sus gentes y sus oficios. El hombre se siente en un espacio diferente al que efectivamente lo rodea, desarrollando una suplantación estetizada de la realidad, donde el arte ya no revela la realidad, ya no le da un espacio sagrado en el cual canalizarse, sino que le sirve de modelo a esta, punto que predetermina la experiencia posible; entregado a su imaginación, a la potencia de lo que podría ser, se pone en movimiento, realiza el acto ético de decidir y la acción toma camino. “La idea de convertir el ensueño en realidad, de viajar a Inglaterra en carne y hueso así como también con la mente, a fin de verificar la exactitud de sus visiones; y a esta idea se asociaba el anhelo de experimentar nuevas sensaciones, proporcionando así un poco de alivio a un espíritu aturdido de hambre y ebrio de fantasía” (Huysmans, 1977, pág. 212). En esas visiones, en ese movimiento de la voluntad en búsqueda de la imagen, está la semilla de una decepción, de un quietismo estetizado. La razón es elemental, esta suplantación si bien es motor de un gran impulso, es también el ancla pesada pues la imaginación acostumbrada a viajar aladamente no soporta el peso de tener que cargar con el cuerpo mucho tiempo. Hombre dado a los placeres espirituales, muy pronto dado a las decepciones de la existencia real: en Des Esseintes el mundo se adecúa al pensamiento. Así pues:

En el curso de su vida sedentaria, sólo dos países, Holanda e Inglaterra, habían ejercido cierta atracción en él. Había cedido a la primera de estas dos tentaciones; incapaz de seguir resistiendo, un buen día se había marchado de París, para visitar, una por una, las ciudades de los Países Bajos. En conjunto, esta gira le había causado un amargo desengaño. Se había imaginado una Holanda como la que pintaron Teniers y Jan Steen, Rembrandt y Ostade, figurándose para su placer exclusivo *ghettos* atiborrados de espléndidas figuras tan atezadas por el sol como el cordobán, prometiéndose estupendas ferias de aldea acompañadas de interminables festines campestres, y esperando hallar la sencillez patriarcal y la jovialidad estrepitosa que los antiguos maestros mostraron en sus telas. (Huysmans, 1977, pág. 224)

Ese primer viaje le muestra una no adecuación entre la realidad fáctica y la realidad formal: lo que había leído en los cuadros de los maestros flamencos no podía ser más que la imagen de un pasado que no armonizaba con el comercio de este país y su moral luterana. El camino a un cruel desespero está pronto: “Mas no había ningún indicio de estruendosa jarana ni de borrachera casera; y por todo esto tuvo que confesarse que los cuadros de la escuela holandesa que cuelgan en el Louvre lo habían desencaminado. En verdad, le habían servido de trampolín, un trampolín del que salto a un mundo sonado de falsas pistas y anhelos imposibles, pues en ninguna parte de ese mundo encontró el país de hadas con que había soñado” (Huysmans, 1977, págs. 224-225)

Después de prepararse para la partida hacia la ciudad lluviosa, nuestro personaje se detiene con un ímpetu no visto en mucho tiempo y se dirige a una fonda, después de haber pasado por calcular el tiempo que tardaría en llegar a su destino, después de

haberse entregado a la imaginación en “la Bodega”, una tienda en la que, por fortuna de la lluvia y de quién sabe qué cielo, se encontraba llena de ingleses, cuya forma de hablar avivó la imaginación de Des Esseintes. En la fonda, el ambiente cálido le hace recuperar también un apetito que se extrañaba en él. La imaginación, nuevamente, reina y señora de su estado de ánimo enciende un fuego en su alma y es capaz de impulsarle a una nueva forma de cuidado, pues insufla de vitalidad, le anima el apetito. Es ahí donde piensa en Holanda y su experiencia, es en ese momento en donde Londres comienza a desvanecerse como una imagen de algo posible y se comienza a tornar en algo ya vivido en el día de lluvia de hoy. Así, en el momento en que va a partir el peso de la realidad desencantada lo embarga, no puede pararse, no quiere ir, y la justificación se aclara en su mente, ¿Para qué servía ponerse en marcha, cuando uno podía viajar tan espléndidamente, sentado en una silla? ¿Acaso no estaba ya en Londres, cuyos olores, ciudadanos, alimentos, brumas y hasta enseres de mesa lo rodeaban por todas partes? ¿Que podía esperar encontrar allí, salvo otros desengaños como los que ya había sufrido en Holanda?” (Huysmans, 1977, pág. 226). Des Esseintes es creador de una realidad experiencial que es capaz de satisfacer la experiencia vital. En él el poder de la imaginación creadora es capaz de satisfacer un impulso, puesto que no vive una experiencia fáctica como tal, pero sí una experiencia formalizada en la imagen de las cosas. El acto, la toma de la decisión está dada en un horizonte estético que le implica un grado de satisfacción previo: el gusto se convierte en motor de la decisión, es brújula para la deliberación, supeditando la libertad no a lo mejor, sino a lo más adecuado para la satisfacción:

Y una vez más volvió a decirse: —Bien vistas las cosas, ya he sentido todo lo que quería sentir. Me he estado sumergiendo en la vida inglesa desde que salí de casa y sería una locura correr el riesgo de estropear experiencias tan inolvidables mediante una chambonada, al cambiar de sitio. La verdad sea dicha: debo haber estado padeciendo de una aberración mental que me llevo a repudiar mis viejas convicciones, rechazando las visiones de mi imaginación tan obediente, para creer como cualquier papanatas que es necesario, interesante y útil salir de viaje. (Huysmans, 1977, pág. 227)

Tanto el emperador de Han como el Noble Francés, con su experiencia de desencanto nos presentan una faceta del esteticismo, que liga la idea sacralizada de lo artístico, como forma de revelar la realidad, con el desencanto de la experiencia de mundo. Pero debemos mostrar que esta idea no se extiende a lo largo, sino que se reduce a la condición de un descubrimiento vital por parte del artista, en tanto es quien experimenta con su propia vida en búsqueda de autenticidad estética, de realidad y pureza expresiva (expresar el alma más allá de convenciones, más allá de ideas comunes), por tanto las normas morales son rotas como parte de un proceso que intenta romper las normas del arte, o son reforzadas por su quehacer. Así el genio artístico, de alguna manera es aquel que no solo le da una nueva norma al arte, como proponía Kant en el apartado §46 de la Crítica del Juicio (2007, pág. 250), sino aquel que es crítico de su moral, pues la subvierte como forma de vivir más real y plenamente. Pero no podemos olvidar el peligro de sus consecuencias, pues “Si el arte está más allá de la moral, la política se situará en este

mismo régimen de excepción: tanto los dictadores como los artistas de vanguardia quieren crear ex nihilo, romper con el pasado y con toda norma que no sea la que se han dado a sí mismos.” (Castro Rodríguez, 2012, pág. 67). Lo que no implica censurar por miedo a dichas consecuencias, sino que implica un acto de libertad consciente sobre sí. El artista no solo trabaja con la materialidad de las cosas, sino con la de las palabras, con su discursividad, por tanto, no es que sean profetas de la nueva moral, sino que cumplen el papel de intelectuales que hacen crítica, al someter el esquema imperante a la presión de la práctica artística ejercida en los intersticios y resquebrajamientos de dicha moral.

Notemos acá que tanto lo ético, como lo estético hacen parte de un esquema de valores fluidos, en tanto no forman parte de un esquema axiológico, fundamentado en un deber ser rector, sino que el contexto histórico social permite la apertura, la exploración y también propicia la reflexión sobre la condición humana por vías no metódicas positivas. Si el arte representa la naturaleza, entonces es el artista quien más fielmente la mira, puesto que su atención está centrada en mostrar una faceta de esta. Evidentemente estaríamos hablando desde una función mimética y representacional de la realidad, función plenamente importante en tanto también funciona como uno de los prejuicios más comunes de nuestra cultura. Si el arte hace algo es mostrar la realidad en tanto la representa, por tanto mostrar también un esquema de virtudes, podríamos afirmar con una lectura simplista, pero no sólo es ese su papel, puesto que no es reducible a una lógica del conocimiento, entendida en sujeto cognoscente y objeto cognoscible, y por tanto, en una inmediata captación de la verdad del mundo para copiarlo en arte. Creemos que sería una interrelación entre sujeto y espacio social lo que puede, mal que bien, no social, sino generar unas imágenes para ser interpretadas sobre la realidad, en tanto que el artista “es no sólo y no tanto, un testigo de su tiempo y su espacio social, sino que al imprimir en la obra su propia huella, da testimonio de su visión del mundo, o sea, de su elección de valores y del correspondiente rango de los mismo” (Morawski, 2006, pág. 294). La conclusión elemental es que la moralidad se ve transformada, criticada, retada, ignorada, usada irónicamente, satirizada y, en ciertos casos, refrendada por el hacer artístico. Arte y moral no son sinónimos, así como tampoco ético y estético, pero su relación tiende a hacerse visible al aparecer alguno de ellos. Lo que no se puede poner en duda es la gran influencia que tiene sobre lo estético lo moral, puesto que de alguna manera, el papel mimético, especular del arte, está justificado en tanto cumple una función frente a la virtud.

Digamos el prejuicio más precisamente, es indigno el artista que falsee la realidad, que mienta sobre ella ¿pero con esto no se estaría supeditando al arte y a lo moral a un régimen de la verdad? Ya Nietzsche criticaría fuertemente a Platón por su moralización de la verdad, pero no olvidemos que dicha moralización ha acompañado las maneras de manifestar lo social a través de un sinfín de objetos y de discursos en la historia humana. Por eso se puede comprender cómo la técnica se da para representar, pero el papel creador y de genialidad de quien realiza la obra, le implica exceder, recordar el futuro, hacer presente lo que aún está por venir. Evidentemente, es la libertad humana para significar y resignificar transformando el entorno lo que está sobre la mesa, no la mistificada capacidad de alguien de superar el presente, como si fuera un elegido desde siempre para distinguir con claridad diferentes tipos de humanidades.

Alta cultura- moral del arte

Pero ¿hay más de un tipo de humanidad? ¿Podemos caracterizar el drama del bien y del mal como drama de una mejor humanidad que otra? ¿Podemos sustentar esas elecciones de humanidades, justificando las acciones bajo las cuales en nombre de la compasión humana decidimos acudir a una educación de los que están por debajo de nosotros? En definitiva ¿lo ético y lo estético se juntan para mejorar a la humanidad? Lamentamos responder a esta última pregunta que no, muy rotundamente que no. Pero para comprender la negativa, intentemos responder cada una de estas preguntas, como esquema argumentativo, y como evidencia de cómo se ha comprendido, en cierta medida, el habitar estético del hombre como configuración de un Ethos colectivo: la alta cultura que se elevó sobre la distinción aristocrática y el ritual artístico, producto de la autonomía estética así como de la espiritualización que esta implicaba.

Notemos entonces una especie de compromiso intelectual, si de algo hablamos es de un momento en la historia, que, entendido como tendencia, no generalizado, sino plenamente particular, dio origen a una manera de relacionarse con lo estético, que no es en ningún momento ni la única, ni la mejor, ni la más intensa una vez que la revisamos estructuralmente y lejos de esencializar como noción unitaria. En la humanidad la palabra mejor usualmente ha servido para referir lo que nos identifica a nosotros, de ahí su peligro moralizante. Por eso, si bien esta función moralizante dio como resultado una forma de discurso que excluía a ciertas personas del festín de la estética como arte, es la dinámica vital, el azar y la contingencia la que pronto transformaría esta manera al llevarla a encararse con la imperfección (que no es otra cosa que la incapacidad de los fenómenos culturales y sociales de adecuarse con una determinada forma de ser o de plantearse el cómo ser... por decirlo de otra manera, la realidad se resiste al pensamiento). De una estética-arte, a una estética de la cultura (una estética como cultura) hay una distancia enorme, una cada vez mayor tendencia a la apertura y a la incertidumbre, “además, el hecho de ligar la incompletud y la estética muestra que, al contrario de la moral, la estética puede acomodarse a la imperfección, es decir, puede integrar lo viviente por completo, incluyendo su parte de sombra” (Maffesoli, pág. 48). Lo que hubo no fue una decadencia, sino una apertura, pues ningún esquema o sistema de valores es esencial o universal, su condición es contextual, histórica y por tanto mortal. Pero ya sabemos lo enfermizo que resulta algo que se ha puesto a disposición de todos a los ojos de quienes lo tenían como exclusivo.

Construcción de un ideal social a través del Arte.

Así pues, el arte, o lo estético restringido a él, fundamentándose en conceptos de gusto y de experiencia estética (puesto que se contemplaba a los objetos desde un alejamiento ritual, pretendiendo una necesaria actitud, así como la búsqueda de su gratuidad, de su belleza que residía en ser un objeto no útil, sino espiritualizado en la creación), han servido como constructores de Ethos colectivos, de formas de vida fácticas, lo que sumado al poder de la verdad rectora (una verdad práctica y sustentada como forma de poder-saber), daría como resultado una preeminencia no del arte o de lo artístico, sino de

su formalización y sus pretendidas capacidades morales, como un aparato clasificatorio del tipo de sujeto en sociedad:

En nuestra propia cultura, el aura sagrada que rodea a los objetos de arte hace que las calificaciones de refinamiento artístico superior o inferior sean particularmente hirientes y desconcertantes (...) de manera implícita, estas obras de arte incluyen a quienes no pueden apreciarlas en una clase inferior de ser humano, carente de las facultades especiales que el arte requiere de sus adeptos y estimula en ellos. Quienes desaprueban las nuevas formas artísticas devuelven el golpe denunciándolas no solo por espurias, sino también por deshonestas: falsos pretendientes que pretenden cruzar las sagradas e imponentes puestas del arte verdadero. (Carey, 2007, pág. 13)

Se hace evidente entonces que el drama del bien y del mal, de lo bueno y lo malo, de lo conveniente y lo inconveniente, de la acción interpretada y búsqueda de sentido, sí comprende una mejor humanidad, pero no juzgándola desde su capacidad de obrar bien o mal, sino desde la cáscara de sus gustos, que no es otra cosa que la de sus prácticas sociales. Reconocemos que esta forma de pensar tiende al maniqueísmo y de ahí que use simplificaciones morales y semejanzas de objetos y estados de cosas: bueno y refinado, burdo y malvado. La identidad personal se hace en la medida correcta o incorrecta dependiendo de cuánto se pueda asemejar a la identidad colectiva (como valores imperantes) que se fundamenta aún en una noción de aristocracia del espíritu, como alejamiento de lo vulgar y de lo común. Por eso el principio, que ya vimos desde el mundo griego, de ciertos placeres elevados y otros bajos, explicitará el prejuicio práctico de que hay unas manifestaciones artísticas más apropiadas dependiendo del tipo de humanidad que se sea, fundamentará una noción de público para la nascente institución del arte del siglo XVIII. Así, un nuevo público requiere una concepción de educación, de formación para que se pueda apreciar el arte, pero eso implicó una práctica clasista de separación de estatus sociales, una división entre opiniones pues “estaban divididos, en realidad, en cuanto a quién debía ser considerado como formando parte de él. En efecto, el término “público” podía a veces significar a todo el pueblo, pero más a menudo se refería a la parte valiosa de la sociedad a *diferencia de ‘el pueblo’*.” (Shiner, 2010, pág. 141).

¿No es esto otra cosa que dirigir el aparato de visibilización estético a un espectro específico? Evidentemente lo es, pero tampoco podemos caer en la falacia de pretender una voluntad macabra dominando y alienando en lo estético, puesto que es sabido que las estructuras sociales eligen según las convicciones que puedan tener en su momento y lugar. Durante un tiempo esta fue la función de la alta cultura, caracterizada por las bellas artes, las bellas letras y la institución moderna del arte. A manera de ejemplo recordemos las palabras de Shiner al hablar del fenómeno literario, donde: “el auge de la literatura impresa del siglo XVIII y la falta de sofisticación de gran parte de los lectores procedentes de la nueva clase media parecía reclamar que se distinguiese el refinamiento de lo ordinario, y fue en esta situación que la noción religiosa de ‘canon’ aplicada a los libros con sentido de autoridad, escritos en lengua vernácula, comenzó a adoptar su forma moderna” (2010, pág. 136).

Por eso podemos enunciar de manera específica el papel del drama del bien y del mal como el de una mejor humanidad, puesto que no sólo se comprende una connotación moral, sino también una connotación política. Lo que se entendió como una Alta cultura no solo es la cristalización de los valores estéticos de una época que ayudaban a consolidar rituales morales, artísticos y culturales, sino que es también la justificación de una cultura de poder, no porque se justifique la altura de los gobernantes, sino, de manera inversa, siendo reducidos y excluidos, no solo políticamente, moralmente, sino en sus manifestaciones culturales, por una largamente repetida falacia *ad hominem* y una *ad populum*, que el pueblo es infantil, sensible, pasional, irracional, incapaz de madurez y por tanto, necesario de una educación que los pueda sacar de su estado bestial, barbárico, no civilizado. “El pueblo’ en este sentido restringido, tenía distintos nombres, desde el meramente peyorativo (‘multitud’, populacho) al abiertamente hostil (‘Turba’, ‘chusma’, *canaille*, *Pöbel*), de quienes se decía que eran fácilmente dominados por la emoción, los prejuicios y los intereses mezquinos. El verdadero ‘Público’ por contraste con éste, era aquel cuya propiedad y educación habitaban para juzgar en materias políticas y culturales de forma imparcial” (2010, págs. 141-142)

Si hemos de enunciar posturas artísticas a este respecto, en la modernidad veremos que se conjugan dos grandes lecturas sobre la relación moral-arte que no excluyen lo moral de lo estético sino que intentan tener en cuenta la relación como modo de leer las consecuencias que tiene el arte en el mundo, que ya habíamos notado como hedonistas y ascéticas. Dirá de esto Sixto Castro Rodríguez:

Más allá de estas aproximaciones que decretan una especie de expulsión del arte del territorio ético (por exceso o por defecto de moralidad ínsita en la misma praxis artística), en la estética contemporánea suele dividirse a los diferentes autores que se dedican a esta cuestión en diversas escuelas. Una de las más representativas es el eticismo, que defiende que el valor artístico de una obra de arte está determinado por su carácter moral (puesto que cualquier fallo moral afecta sin más a la bondad estética o artística de la obra de arte), tesis defendida ya por Hume. En el otro extremo está lo que se ha denominado autonomismo, que sostiene que el carácter moral de una obra es irrelevante para su evaluación en tanto que obra de arte, como defiende, por ejemplo Oscar Wilde. Ambas son posturas extremas que cuentan con seguidores de renombre, pero se enfrentan a problemas de envergadura (2012, pág. 65)

Así pues, hay una doble comprensión o dos regímenes, uno estético y otro moral, que se evidencian en una obra y, por medio de ella, promueven una serie de discursos sobre la condición del ser humano, sobre lo que debería ser o efectivamente está siendo. Así o el arte es estéticamente correcto, es decir, técnicamente genial y conlleva decadencia moral y puede promover una deshumanización u objetualización del ser humano (Sábato, 1985), o, contrariamente, el arte es deficiente, pero tiene una intención moralizante elemental (como lo podríamos ver enunciado en el contexto vanguardista del siglo veinte con el arte politizado no solo en Alemania o en Rusia y según las comprensiones artísticas del partido: arte decadente versus arte realista y virtuoso), es decir, que cumple con el papel pedagógico de enseñar un tipo de belleza que es adecuado para la sociedad. Sabemos

que la censura ha sido la gran consecuencia en cada uno de estos regímenes, bien sea por una supuesta deficiencia técnica, ya sea por una postura impúdica que puede pervertir a las buenas gentes. No obstante, no son las únicas expresiones ni formas de esta relación, puesto que funcionalmente veremos como lo que hace una obra es canalizar las comprensiones de una sociedad, puesto que

(...) la autonomía de la estatua es también la del modo de vida que se expresa en ella. La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es así mismo un resultado: es la expresión del comportamiento de la comunidad de la que proviene. Es libre porque es la expresión de una comunidad libre. Solo que esta libertad ve cómo se invierte su sentido: una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, que no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión. Con esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su escultor. Y lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que no concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá ya el arte como una esfera separada de la vida. (Rancière J. , 2005, págs. 10-11)

Ubiquemos entonces lo siguiente: según los regímenes de Rancière tendríamos algo más que comprender, que nos puede dar comprensión de eso que es la apertura estética-ética a la cual nos estaremos refiriendo en el próximo apartado. Esto, tomando en cuenta lo anteriormente mencionado de que hay una tendencia a privilegiar una u otra, así como también culturas y épocas que las han hecho coincidir. Por tanto, enunciar un paso de momento histórico a otro sería una ligereza, puesto que lo que queremos mostrar es la mayor tendencia para que se dé una unificación estética y ética, antes que caer en la elección de una sobre otra. La dicotomía entre lo que es arte y no es arte no resuelve el problema de las manifestaciones estéticas, puesto que implicaría caer en nociones canónicas e institucionales del momento, que no es nada más que los criterios categoriales con los que, según el criterio de Rancière, se encuentran en el reparto de lo Artístico del arte, es decir, lo que tiene que ver con la creación, recepción, construcción y mundo artístico. El problema, cuando llega a la cultura, específicamente a su forma refinada comprendida como alta-cultura, implicaría una dicotomía, una elección entre diferentes tipos de humanidades: las cultivadas y las burdas. De ahí que la moralización del arte tenga que plantearse en una dicotomía entre cultura aceptada, es decir, un estadio para aquellos que ya efectivamente hacen parte del mundo de lo virtuoso y de lo civilizado al comprender las ritualizaciones artísticas, así como un segundo estadio, el de la promesa política, entendida como emancipación, como proceso civilizatorio, como formación de una mejor humanidad por medio de la función artística, comprendida por la noción de *educación estética*, de la cual

La «educación» o la autoformación estética se divide por tanto, a partir del mismo núcleo fundamental, en esas dos representaciones que siguen garantizando la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por la filosofía, y la proposición de relaciones nuevas e interactivas que hace el artista o el comisario de nuestras

exposiciones contemporáneas. Por un lado, tenemos el proyecto de la revolución estética en que el arte se convierte en una forma de vida, es decir suprime su diferencia como arte. Por el otro tenemos la representación rebelde de la obra en la que la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna a esta forma. (Rancière J. , 2005, pág. 11)

Así, para pensar el problema del arte, Rancière enunciará que:

La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte. No necesitamos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida. (pág.12)

El proyecto artístico o estético entonces se planta en una dicotomía, entre su relación ética, que implica un disenso y una búsqueda política de libertad, dignidad y emancipación de las formas tiránicas del poder, y por otra parte, la necesidad de unificar una comunidad sensitiva, una comunidad que a través de un mismo régimen de experiencias sensibles pueda unificar las diferencias culturales entre clases y sujetos diversos bajo un mismo esquema perceptivo. El arte entendido así se distancia de lo político como forma de poder, para plantearse como Ethos, es decir, como forma de vivir en conjunto, de plantearnos relaciones con los otros, de *estar-juntos*. No obstante, la atención se seguirá centrando entre ese objeto que es la obra de arte y las demás manifestaciones estéticas, comúnmente puestas en la vida cotidiana, en el espacio común.

De ahí que intentos de retomar el proyecto emancipatorio por medio del arte, deban mantener una violencia entre estos dos lugares, pues si no lo hacen, la noción de alienación perdería un piso que le es indispensable. Así, en una especie de platonismo, podremos ver como la condición de un mundo sensible y uno inteligible es retomada por Adorno, implicando un mundo ideal donde está la consciencia del mundo y otro alienado, sensible, burdo, en donde está la falsa consciencia. Esta es la razón por la cual “la promesa de emancipación no puede mantenerse más que al precio de rechazar cualquier forma de reconciliación, de mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una grave consecuencia. Obliga a plantear la diferencia estética, guardiana de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra, reconstituyendo en cierto modo la oposición volteriana entre dos formas de sensibilidad” (Rancière J. , 2005, pág. 13), cosa que generará una segunda consecuencia, la revaloración de una humanidad sobre otra humanidad, explicitando un mesianismo artístico para aquellos infortunados que habitan en el mundo

sensible alejados de la verdad política. Ideas pitagóricas del arte como purificador y portador de la virtud y la ética verdadera del mundo actualizadas marxistamente con el fin de potenciar un proyecto social, “el arte (o al menos el ‘gran arte’, es decir el arte del pasado tanto como el arte realista-socialista) supuestamente devela la realidad social última del mundo humano” (Schaeffer, 2012, pág. 32), que no es nada más que una mecánica teleológica de lo estético como medio ético de progreso moral.

Crítica a la idea de una educación artística como mejoradora de lo “humano”

¿Por qué afirmamos al principio de este apartado que lo ético y lo estético no pueden mejorar al hombre? Porque no son entelequias ni esencias superiores que mágicamente ejerzan un poder sanador, puesto que sus prácticas se atan a los esquemas vitales que se tengan en el momento. El arte, puede ser tomado como un objeto ritual, pero también como un objeto de exclusión. “La religión del arte hace peor a la gente porque estimula el desprecio por quienes no muestran sensibilidad artística” (Carey, 2007, pág. 175) Lo que hace bueno al hombre es el ejercicio de su libertad, que se puede incrementar por medio de la práctica artística, se puede, pero dar por sentado esto es también evitar la autorreflexión necesaria para el mejoramiento. El problema recaería no en lo artístico, sino en cómo se asume lo artístico en un horizonte de eticidad, es decir, en una práctica que no eleve a valores trascendentales las prácticas humanas. No es el arte, sino el espacio, la espacialidad, las prácticas artísticas las que generan una condición de posibilidad para un darle sentido artístico a la vida. Así pues, una educación estética, en término de Schiller, debería tener en cuenta sus propias limitaciones históricas, puesto que no es educar en sensibilidad, sino educar holísticamente para un Ethos consciente, uno que, a pesar de la contingencia, pueda mantenerse construyendo un estar en el mundo. El sentido de trascendencia humano se encuentra en la cotidianidad, no elevada, sino valorada en su naturalidad caótica, tal y como es, misteriosa, resistente, vital y por supuesto, posibilitadora de nuestro acontecer. Pero este prejuicio aún se mantiene, y más aún en los cambios históricos del concepto de artes y de cultura, por lo cual la relación entre lo estético y lo ético, aún tienen un recorrido largo que hacer antes de poder comprenderse plenamente. Sólo hemos explorado una parte que la valoraba desde su eticidad o su esteticidad.

Justamente, hemos enunciado ciertos momentos elementales que en la modernidad, de manera más intensa, generarán un esquema ético a partir de las posibilidades políticas, emotivas y espirituales del arte, implicando entonces una relación cercana entre lo ético y lo estético. Aun así, la condición de proyecto, de *telos*, implica una específica función del uno para el otro, puesto que se busca la mediación de lo artístico o de lo estético como fundamento de lo político, de lo moral, de lo ético. De ahí que el énfasis moderno sea en la educación, en el refinamiento, en la ampliación de las facultades de percepción para una correcta experiencia estética, que bien podríamos decir, lectura moral de los valores estéticos que sustentan el orden moral apropiado e imperante.

La condición teleológica en la modernidad (Eagleton, 2006), comprendida como progreso, como emancipación, como revolución, sea en el cualquiera de los diversos ámbitos del pensar, intentará hacer unas vinculaciones que le sirvan de argumentación

para esa noción total, universal y unitaria. Aquí se encuentra la tendencia mayor que podemos atribuir a lo que más o menos se ha intentado comprender como modernidad (puesto que no es una condición unitaria ni única y al igual que todo momento, tiene sus multiplicidades, sus contradicciones, sus ritmos diversos y sus particularizaciones diversas, pues no se puede olvidar el movimiento anti-ilustrado conviviendo con el movimiento más reconocido de la modernidad), que en la contemporaneidad entran a multiplicarse, a decirse múltiplemente y potenciando el elemento de la univocidad en pluralidad. “El modelo teleológico de la modernidad ese ha vuelto insostenible, al mismo tiempo que sus repartos entre los ‘propios’ de las diferentes artes, o la separación de un dominio puro del arte” (2009, pág. 33) Seamos muy claros con algo, no hay ruptura entre lo moderno y lo posmoderno, sino una mayor insistencia en alguno de los ámbitos de la relación. Esto porque “La oposición simplista de lo moderno y lo posmoderno impide comprender las transformaciones del presente y sus implicancias. Olvida, en efecto, que el propio modernismo no ha sido más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo núcleo común, que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad que está por venir, relacionando entonces esta autonomía con la promesa de su propia supresión” (Rancière J. , 2011, pág. 156). De ahí que frente a este panorama complejo las estéticas expandidas sean una insistencia al elemento cultural que ya anteriormente se había trabajado en la tradición del pensamiento, pero que había sido puesta en segunda voz por la importancia que había entre discurso moderno y construcción de un esquema de valores, políticos, económicos, sociales, artísticos y vitales. Así, la aparente pugna, es realmente lectura inconmensurable que hace la modernidad en el régimen artístico a la posmodernidad en el régimen estético, es decir que “estas nociones de modernidad y de posmodernidad proyectan abusivamente en el tiempo elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Este ha vivido siempre de la tensión de los contrarios” (Rancière J. , 2005, pág. 13)

No obstante, en la contemporaneidad, muchos elementos históricos³³ (como la expansión de las ciudades, el crecimiento demográfico, la institucionalización social en términos de metrópolis, el desarrollo científico y el desarrollo de técnicas y tecnologías cada vez más eficaces, así como una serie de reflexiones sobre el papel lineal del progreso), culturales (la aparición de nuevas formas de entretenimiento, así como la creciente influencia del mundo del diseño, llevan a generar una cultura de masas que se opone a los valores aristocráticos del gusto refinado, dando paso a lo que los frankfurtianos denominarán *industrias culturales*, donde cabe enunciar que algunos de ellos, como Adorno y Horkheimer encontrarán como alienante y enajenante, mientras que alguien como Benjamin valoraran con la posibilidad de generar liberación: la actitud legisladora convive con la comprensiva)³⁴, tecnológicos (Los medios de producción masiva, la híper tecnificación industrial, los plásticos, así como las tecnologías de comunicación, que prontamente generarán los medios masivos de comunicación y la

³³ Para mayor referencia sobre dichas condiciones históricas se puede encontrar en el Texto de Hobsbawn de *Historia del Siglo XX* (1995); en el ensayo crítico de Ernesto Sábato *Hombres y engranajes* (1985). Para algunas de sus condiciones estéticas y filosóficas en Vattimo, Gadamer, Schaeffer, Mandoki.

³⁴ Especialmente se puede Observar esto en el texto de *Dialéctica de la ilustración* de coautoría entre T. Adorno y M. Horkheimer. (1998)

influencia sobre la opinión pública... pero también los proyectores y cámaras de video, los radios, la fotografía, que comienzan a transformar los modos de percibir los ritmos de la realidad social), económicos (el creciente índice de producción industrial, así como la instauración de una economía global, un mundo de mercado, una tensión entre sistemas económicos locales con uno global con cada vez mayor influencia, la aparición del fenómeno del consumismo, etc.), políticos (el esquema europeo de colonialismo que da paso a la situación de lucha ideológica entre democracias, fascismos, socialismos y comunismos, debido al fin del colonialismo y a la multiplicación del número de países a nivel mundial) artísticos (la creciente influencia de las vanguardias que multiplican por medio del manifiesto la manera de comprender al arte, implicando no solo una renovación sino una progresiva concepción de búsqueda expresiva; así como también lo serán los instrumentos tecnológicos y usados para las artes nacientes como la fotografía y el cine), entre muchos otros, funcionaron como condición de posibilidad para una mayor intensidad de lo estético en la relación que hemos venido desarrollando. Maffesoli (2007) denominará esa mayor tendencia como *la ética de la estética*, teniendo en cuenta las transformaciones sociales en estos elementos múltiples, los cuales que nos dispondremos a analizar y sacar sus consecuencias a continuación pues generaron lo que podemos enunciar conceptualmente como una disposición de *apertura estética-ética*.

Capítulo 2.

Apertura estética-ética

Acabamos de mostrar en el capítulo anterior una construcción general bajo la cual se entendió, en mayor o menor medida, la condición de relación entre ética y estética y las posibilidades de *supeditación* de la una a la otra, así como ciertas nociones críticas a estas ideas, opciones que comprenden la relación entre ellas, pero que no generan un orden de superioridad o inferioridad, sino de autonomía, es decir, son elementos que tienen sus propias esferas de acción, de desarrollo, que se valen a sí mismas por los efectos y las dinámicas que tienen, pero que no obstante, se pueden relacionar el uno con el otro, estableciendo diálogos, lo que permite una lógica de *interacción*. El camino que intentamos seguir en esta cartografía relación estético-ética se ha atomizado, expandiéndose en múltiples opciones, en variados registros que muestran la particularidad de cómo fue entendida esta relación y cómo fue aplicada. El registro estético-ético por lo tanto, intenta dar cuenta de esta disposición, mostrando en un horizonte histórico general, las particularidades de ese *cómo se comprende* y se vive la relación, pero también intenta mostrar las condiciones que hacen posible esa disposición.

Cambiamos entonces de geografía, a través de una marcha que ha sido larga, pero que aún no termina de cerrar el panorama: Es el momento de hacer el paso de una estética clausurada y restringida a una ampliada, a una expandida, donde deberíamos dar cuenta de las transformaciones sociales, de las construcciones socio-culturales, de las manifestaciones del cotidiano y de perspectiva que han acontecido en lo que es el paso de la modernidad a contemporaneidad y su la idea de posmodernidad. La razón es simple, porque podemos decir, siguiendo a Vattimo, en *El fin de la modernidad* (2007), que se ha dado el paso de una lectura de lo uno a una lectura de lo plural. Así mismo, es la posibilidad de lecturas que ya no toman a la historia como un elemento único y progresivo, sino como discontinuo, relativo a perspectivas diferentes y con ritmos intrínsecos a cada dinámica social. Dicho paso genera el resultado elemental de la *apertura* a diferentes formas de narrativas, es decir, la historia ya no es un conjunto homogéneo, marcado por una progresión que nos acercaría a la verdad, a lo bueno, a lo civilizado, a lo único y universal, sino que aparecen historias múltiples, donde unas narrativas que anteriormente no fueron tomadas en cuenta comienzan a tener preeminencia, dándole voz y validez discursiva, visibilidad, a formas anteriormente consideradas inadecuadas por su poca relación con la tradición más aceptada (como podremos ver en la relectura de los presocráticos, los helenistas estoicos, epicúreos y cínicos por parte de los pensadores posmodernos), lo que lleva a que, de una u otra forma, los modos de comprensión de la realidad se transforman³⁵.

³⁵ La búsqueda de lo espacial, como lo plantea Foucault al explicitar las heterotopías o el pensamiento Topológico de Deleuze, son marcas de un cambio en la perspectiva de la realidad, que gira a la comprensión de los espacios donde antes dominaba el paradigma físico-matemático del tiempo

El paso de un modo de lectura de lo que se consideró la historia monumental a una mirada de historias que cuentan particularidades rompe con el paradigma universal y totalizante de lo moderno, presentando un nuevo orden de valores no solo para el conocimiento, sino también para el modo de producir y de consumir, las formas de comprender las culturas, los modelos en que representamos la realidad. Se genera un cambio total del esquema, una ruptura que pretende abandonar el modelo de lo moderno, fundamentado en la noción de razón, de progreso y de proyecto. “Se trata en todo caso de una fuerza viva que taladra sin descanso a una sociedad dada con el fin de que no se olvide que un valor realizado, un valor perfecto, un valor que no lucha contra su contrario, es un valor muerto” (Maffesoli, pág. 49). Así pues, el esquema de mejor o más adelantado, de más moderno, que daba cuenta de la posible posición en el progreso histórico de la civilización queda cuestionado con una actitud posmoderna que intenta decir que lo que hay es diferencia: en ritmos, en esquemas representacionales, en formas de nombrar el mundo, en modos de simbolizar y de plasmar la realidad.

¿Cómo llegamos a esto? ¿Qué lo posibilita? ¿Es posible afirmar que ese proceso está finalizado y que vivimos en una nueva forma de cultura? Evidentemente esta tercera pregunta es la que más nos interesa, puesto que pone en cuestión el esquema totalizante con el cual la pregunta se cierra sobre un horizonte ya dado: No está finalizado, puesto que no hay superación de la modernidad. En esto Vattimo, siguiendo a Gehlen es muy puntual. Lo que acontece es una yuxtaposición, damos el salto a una noción de *posthistoria* (2007, pág. 14), en la cual el progreso se convierte en rutina, se pierde la novedad, la innovación es una constante, por tanto el progreso pierde su dimensión teleológica. Sumado a esto, estamos en un proceso en el que varios esquemas de realidad coexisten, no solo en la física, sino en la filosofía, en las ciencias tanto exactas como humanas: El sistema cosmogónico está siempre en constante proceso de yuxtaposición. Así pues, vemos que es el entramado de relaciones el que va conformando de manera puntual el desarrollo de las dinámicas, en donde el cómo y el qué tienen un valor aproximado, pero donde también se pierde el eje focal: nada puede afirmarse como el motor inmóvil, como la causa primera, puesto que se pretende no la búsqueda del origen último, sino la comprensión del esquema del mundo. Es una época en la que la pretensión unificante es cuestionada, ya no por su capacidad o no de asumir la realidad, sino por las consecuencias vitales que trae a la existencia.

La modernidad puede ser entendida en una de sus formas más intensas como proyecto y revolución, como insistencia en comprensión y categorización, representación y unificación. Fue esquematización, modelamiento, método, dominio técnico sobre la naturaleza, pero también fue barroco, fue ballet y teatro, fue refinamiento y guillotina revolucionaria. Podríamos decir que tres son los grandes proyectos y revoluciones que tienen la modernidad, y que en cada uno de ellos hay una faceta estética que acompaña su devenir. Ubicar dichas revoluciones nos es pertinente pues plantear la respuesta trascendental a esa pregunta por las condiciones de posibilidad del surgimiento de un orden de mundo o un conjunto de fenómenos ¿qué posibilita una apertura estética del mundo? Para comprender la estetización del mundo en la contemporaneidad, el surgimiento de eticidades estéticas, necesitamos comprender la gran fuerza rectora moderna que propuso un proyecto unificador, y desde el cual la posmodernidad tomará su

posibilidad al entrar en pugna y renovación. Todo esquema de valores es a su vez resultado y origen de algún otro, de ahí su carácter temporal y contextual, y también su imposibilidad totalizante.

Así pues, la primera que es de orden político y que implica una relación entre lo artístico con el espíritu de su época. Así en relación con la política: el arte ha sido utilizado en diferentes contextos como forma educativa, como manera de generar comprensiones pedagógicas por medio de la imagen, pero en la modernidad ya no es sólo el carácter de uso, sino la ritualización general que hay en relación a lo artístico. El arte puede ser utilizado como proyecto, así como crítica al sistema social, y puede refrendar lo político y lo moral, así como criticarlo, como veremos en las múltiples discursividades vanguardistas, que como el surrealismo promulgaban una búsqueda del inconsciente y de una lógica no racional (“Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” dirá Bretón en el manifiesto), o el futurismo, que promulgaba la máquina, el progreso y la opción bélica (Marinetti lo explicita en el noveno punto del manifiesto al decir “Queremos glorificar la guerra - única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer”). El carácter de libertad de expresión fundamentará la libertad de decir en lo artístico y también en su paralelo político. Lo segundo, la revolución económica: la obra de arte deviene en una mercancía, hace parte de un sistema de producción de obras, así como uno de consumo. Pero también, el arte es posible por la riqueza que se genera no sólo por la creciente industrialización, sino por la apertura comercial que hace que el mundo esté interconectado y tenga intercambios globales. En un mundo así, las obras hacen parte del ostentar social, hacen parte de lo que diferencia del común. Y por último, la tercera, la revolución de la ciencia. Que lleva a un paulatino proceso de secularización, así como también de revaloración de los criterios con los que se valida la verdad, en lo científico y en lo cotidiano. Aquí se separa a lo estético de la relación con el conocimiento, puesto que no aporta al saber, lo que ayuda también a generar el prejuicio de lo sacro del arte en contra de lo mundano de la ciencia metodológica, como anteriormente vimos con Schiller y con la imagen especulativa del arte.

En estas revoluciones la noción central de progreso y de transformación dirigida, teleológica hacia un futuro específico queda cuestionada con la contemporaneidad, en tanto que se duda de su razón de ser, de su capacidad envolvente y universal. De ahí que se pase, como anteriormente ya hemos insistido, de una visión de lo uno a una visión de lo múltiple, de la categoría de *essentia* a esa otra categoría filosófica, mucho más pertinente para tratar con lo contingente y múltiple que es el de *relatio*. Y que así mismo no se pretenda únicamente la validez lógica del fenómeno, sino el cómo se ha dado, lo que efectivamente es. En dicho caso, lo que Maffesoli nos recordará es la condición por la cual no hay ya una preestructuración esencial, sino que se manifiesta una forma que se vive, que tiene características plenamente estéticas, por tanto: “ya se empieza a reconocer que se trata en cierta medida de una estructura antropológica que sirve de fundamento a todas las construcciones sociales, sean del orden de lo “edificado” o puramente simbólicas” (2007, pág. 47). Esto implica una transformación central de modo de ver la estética, como mostramos anteriormente alejado de esas tres posibles lecturas

en torno a ciencia, economía y política y, de manera muy puntual, profundizando su acción en lo cotidiano.

Lo que explica entonces que “La estética en tanto que *momentos* vividos en común, en tanto que situaciones en las que se expresa el tiempo inmóvil y el placer del instante eterno, remite a una concepción diferente del tiempo. Ya no es el del cómputo implacable y uniforme, sino el de la duración que caría según las personas y sus agrupamientos. En semejante perspectiva, las diversas relaciones sociales, igual que las relaciones con el entorno natural, valen por *lo que ellas son*” (2007, pág. 47), pues no se pretende la elección moral o política, sino la comprensión de ellas en sus condiciones reales (comprendidas como fácticas, como lo que las llevó a ser lo que son, lo que están siendo). Así aparece en esta relación (*relatio*) la intensidad como medida que se contrapone a la extensión³⁶, como condición de multiplicidad y pluralidad.

Remitimos entonces a una experiencia de fin de la historia, tanto en Vattimo, como en Maffesoli, como en Gehlen, la experiencia moderna del tiempo está agotada como noción teleológica del progreso, por tanto estamos frente a una *deshistorización de la experiencia* donde “La historia ha sido progresivamente remplazada por las *historias* cotidianas” (2007, pág. 47), de ahí esa sensación manifiesta de futilidad, de banalización, de constante trivialización. Lo cotidiano implica una forma de mirar el tiempo libre, o como dice Miguel Ángel Ruiz, citando a M. Eliade:

En la perspectiva de la socialización, las categorías ‘lo sagrado y lo profano’ ponen de manifiesto la estructura que determina los tiempos y los espacios que el hombre habita. Lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia. Hay unos tiempos y unos espacios profanos que son los de la producción, y unos tiempos y espacios sagrados que son los del consumo. Se trata, en uno y otro caso, de las formas de socialización en las que el hombre experimenta diversos niveles de intensidad en su vida” (Ruiz G., 1995, pág. 15)

De ahí una experiencia de ambiente, no de historia, de presente continuo y gerundio. En dichos términos el proyecto, en cualquiera de sus formas, pasa a segundo plano versus la diversión o el placer, entre el producir o el trabajar. La máxima del mayor placer posible en menos tiempo, que denota la influencia del consumo actual, de la publicidad, actúa como una nueva eticidad (si la entendemos como un Ethos social, como un horizonte político de comportamiento), como una nueva disposición de lo que deberíamos hacer de nosotros mismos: el deber ha quedado atrás, uno no vive para trabajar, y un día

³⁶ Para mayor referencia Deleuze en *Lógica del sentido* (1994), mostrará como la noción de regularidad implicaba una función esencial, lo que dejaba al acontecimiento, particular y pasajero desprovisto de campo. La intensidad entonces da apertura a lo que el acontecimiento es, en tanto tiene consecuencias en el mundo, así su duración es mínima. Gonzalo Montenegro dirá que: “La intensidad, que desde Aristóteles es definida a partir de una diferencia, es ahora el motivo central a partir del cual Deleuze pretende abordar el tratamiento de una multiplicidad. En este caso se trata de la diferencia que insiste entre series heterogéneas y que hace posible la sucesión en cada una de ellas: una diferencia transversal que produce la diferencia longitudinal que se define en su respectiva duración. De este modo, la multiplicidad de la que consta la duración es la que se refiere a la heterogeneidad entre series cuyo encuentro en la diferencia (intensidad) permite la sucesión respectiva de las mismas” (Montenegro Vargas, 2008, págs. 5-6)

que pase sin reír y sin ser felices no vale la pena. Acudimos a la ruptura del progreso y del deber, para entrar al instante eterno del placer. La experiencia del tiempo libre en lo cotidiano será tan profunda como la de la producción.

No nos extrañemos entonces que términos como mercantilización, banalización, futilidad entre otros, comiencen a responder una experiencia que ya no se tome como totalizadora, que no pretenda ser *imperativo categórico*, sino uno *circunstancial*, un *imperativo vital* (Maffesoli, 2007, pág. 45). Todo en su mayor intensidad, en su tiempo más rápido, en su menor atadura, en su condición de experiencia memorable. De la producción y el proyecto global, a la relativización, a la apertura a lo múltiple y contingente, a una nueva lógica que es la del mundo estetizado y la influencia de lo gozoso en todas partes. La ética se convierte en un elemento llamado por todos, citado por todos, exigido en cada contexto, pero su imagen es la de una ética irresponsable, la de una banalización que justifica modelos que rompen con la tradicional idea del bien social, de la unidad colectiva. El prejuicio está dado, pero nuestra tarea es comprenderlo en su función dentro de la estructura social. Pero no olvidemos la advertencia de Bauman:

Cualquier lector que esté familiarizado con «textos posmodernos» y análisis vigentes sobre la posmodernidad observará de inmediato que esta interpretación de la «revolución» posmoderna de la ética es contenciosa y, por ende, de ninguna manera la única posible. Lo que ha llegado a asociarse con el enfoque posmoderno de la moralidad es la celebración de la «debacle de lo ético», la sustitución de la estética por la ética y la consiguiente «emancipación última». La ética se denigra o se considera una de las restricciones típicas de la modernidad, cuyas cadenas finalmente han sido rotas y echadas al basurero de la historia; los grilletes antes considerados necesarios son ahora claramente superfluos: una ilusión sin la cual pueden vivir perfectamente el hombre y la mujer actuales. (Bauman, 2009, pág. VIII)

Leamos entonces qué cambios en la manera de pensarnos hacen posible una crítica como esta, precisando entonces una condición aumentada de lo ético y evidentemente de lo estético, el paso a una comprensión cultural, la ampliación del arte como idea de lo estético y su dispersión en los horizontes del todo cultural.

La estética expandida

“(...) la estética social como universo ampliado de la estética, permite valorar las más diversas figuraciones que tienen significación para una sociedad dada (...) lo integran (...) todas aquellas manifestaciones de la cultura en las que los sujetos no ven limitado su papel al de simples espectadores o receptores, sino que despliegan su participación a la actuación o representación directa, como productores o figuradores, sin intermediarios que los reemplacen o representen” (Arango, 2004: 61).

Lo cultural, como vimos con Abbagnano, no depende únicamente de un conjunto de prácticas y de objetos o saberes que una persona adquiere y con los cuales se mejora en un esquema social, sino que es el mismo esquema social, es el espacio, la matriz que le permite unos códigos de comportamiento, unos esquemas de comprensión, un horizonte con el cual apreciar y generar juicios... en definitiva, es el conjunto de condiciones históricas, simbólicas, lingüísticas y productivas que configuran cómo los seres humanos hacemos parte del mundo. Empezamos recorriendo conjuntos sociales mostrando cómo se manifestaban estéticamente por medio de lo artístico y cómo eso les ayudaba a caracterizar y dirigir un estar-juntos sociales, pero ahora tras cambiar de geografía, un horizonte nuevo se despliega en el que ese fenómeno estético es constitutivo de la realidad humana más allá de lo artístico, puesto que está determinado por un comportamiento estético que es connatural a nuestra especie y al cómo hacemos cultura. Somos creadores de disposiciones culturales, de formas de hacer y habitar en el mundo que nos caracteriza, y dichas formas

nacen a partir de fondos comunes muchas veces muy amplios, se particularizan en cada grupo suficientemente coherente, dan origen a variantes locales a menudo muy pequeñas que se hacen y se deshacen alzar de la Historia. Este juego se ejerce a la vez sobre unas innovaciones técnicas o sociales de detalles y sobre las formas, cualquiera que sea el dominio al cual pertenecen, yendo de la curvatura de un mango de azada a la disposición de un ritual” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 272)

Entramos en el terreno de una estética desde una perspectiva antropogenésica, es decir, una que muestre cómo se ha dado la constitución cultural del ser humano, cuál ha sido su génesis y desarrollo. Recordar por lo tanto el propósito que Leroi-Gourhan presenta al hablar, en la tercera parte de *“El gesto y la Palabra”* (1971), sobre lo que es un comportamiento estético, no solo es necesario, sino que es esclarecedor, pues da apertura de lo estético fuera de la institucionalidad y de la preeminencia del arte, dando paso a las lógicas constitutivas de lo estético. De esto dirá muy puntualmente, que pretende “rebuscar, en toda la densidad de las percepciones, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad” (1971, pág. 267). Al proponer entonces nos alejamos de una estética que pretende que el arte es el único espacio válido para comprender la realidad humana, concentrándose exclusivamente en criterios de

percepción, creación, recepción y validación artística, para acercarse a esos procesos comunes y cotidianos con los que generamos un espacio vital y cotidiano. En el día a día lo estético está funcionando como parte elemental de la condición humana, pues ayuda a configurar valores y ritmos sociales.

Así podemos ver que la particularidad histórica, eso que promueve la aparición de diferentes matrices de comportamiento social está en el cómo se genere diferencia en términos estéticos y no en términos funcionales, para el desarrollo de la supervivencia. En este sentido, se forman en grupos humanos diversos o etnias, como las nombrará Leroi-Gourhan, que son generadores de una multiplicidad de valores culturales y religiosos, así como de valores de comportamiento, todos estos particulares. Pero son los estilos estéticos, étnicos, lo que diferencia en términos generales a los miembros de diferentes colectividades humanas entre sí. Estas son las manifestaciones estéticas específicas y diferentes de cada grupo humano. Esto en tanto “Las apreciaciones culinarias o arquitecturales, vestimentarias, musicales u otras, forman realmente lo más idóneo de la cultura y lo que simboliza realmente las diferencias existentes entre las etnias. Cuando se despojan los rasgos culturales más diversos de su aureola de valores, no queda más que unos caracteres impersonales, desculturizados e intercambiables” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 267). De ahí que lo funcional de nuestros cuerpos y de nuestras sociedades genere prácticas, ritmos y valores a las materialidades con las que nos interpelamos. Un código resulta de esto y es uno de emociones estéticas que se basa en la capacidad sensual y perceptiva de todo ser vivo, es decir, los sentidos implican una percepción de valores y ritmos. De ahí que, el hombre haya desarrollado, por medio de una intelectualización, que es un proceso de producción reflexionado, una intelectualización de la sensación que lleva a una significación cultural, es decir, el abandono del contenido funcional para conservar el registro de signos.

Lo que se configura para este autor son *estilos étnicos*, que define bajo un cómo una colectividad asume y marca, no solo las formas, sino también los valores y los ritmos. El registro y el estilo son símiles. Ahora, si fuéramos a hablar de los registros, veríamos que en esta concepción de Leroi-Gourhan, explícita directamente la necesidad de un contexto, la implícita necesidad de delimitar el lugar en donde se dan las cosas, pues la tarea de comprensión de lo estético (que también implica a lo ético) necesita dar cuenta de las diferencias particulares, pues “las manifestaciones estéticas poseen unos niveles de afloramiento variables y algunas revisten la misma significación en todas las sociedades humanas, mientras que la gran mayoría no es completamente significativa sino en el seno de una cultura determinada” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 267). La especie humana tiene técnicas y lenguajes, funcionalmente comunes, pero lo estético se particulariza, al usar estos dos en un modo que supera el uso funcional generando espacios simbólicos particulares. Cada etnia tiene su particular forma de formar ritmos (como los movimientos y los gestos que se utilizan y la manera de disponerlos) y valores (las figuras simbólicas, así como el valor receptivo en los sentidos, como lo salado o lo dulce para el gusto) sobre las materialidades.

La consecuencia es fundamental, la estética, como percepción sensible, ayuda a configurar, una vez dotada de estos elementos no funcionales, un espacio de cómo

asimilar lo sensible, de cómo organizar y manifestar, de cómo expresar figurativamente las manifestaciones estéticas de determinado conjunto o etnia. Pero podemos ver que lo estético se organiza en varios niveles, como lo fisiológico (cómo generamos percepciones sensibles dirigidas, como en la gastronomía; los ritmos y valores del cuerpo); lo técnico (como generamos un conjunto de herramientas y de artefactos con los que identificamos modos de hacer); lo social (que tiende a generar registros espacio-temporales de cómo organizamos el tiempo y el espacio para lo social, como la humanización del espacio al darle una disposición específica); y lo figurativo (que da cuenta de la capacidad de generar simbolizaciones de nuestra realidad, es decir, dar cuenta de la realidad por medio de universos simbólicos). Entonces lo estético tiene sus manifestaciones en una configuración multi-nivel, que implica que

el nivel de las manifestaciones puede ser el de una actividad de economía corporal como es el caso en la gustación; puede ser a nivel de las técnicas, como en la regulación de los gestos profesionales; puede ser de índole social, como en las actitudes mundanales: en fin, las manifestaciones puede ser reflexionadas y figurativas, como en las artes o la literatura. Estos niveles *fisiológico, técnico, social, figurativo* representarán aquí los grandes cortes al interior de los cuales se ordenan las sensaciones³⁷ (Leroi - Gourhan, 1971, págs. 267-268)

Así, en esta versión ampliada de la estética, y más cuando pretendemos relacionarla con las construcciones éticas, deberíamos ubicar el tipo de función que se está desarrollando, y a qué componentes pretende responder: una cosa es hablar del cuerpo y de sus gestos, que se cargan de ritmos (los movimientos) y valores (las formas), y otra por ejemplo hablar del adorno en la herramienta, o del símbolo artístico, que tanto difiere en función del gesto social, como el saludo o la etiqueta. La responsabilidad está en comprender bien cada función autónoma y su posible relación con otras en un universo amplio, puesto que intentar homogenizar lo estético y lo ético, desde esta perspectiva, en una misma experiencia de la humanidad, no sólo trae una moralización que supedita al uso moral, sino que nos evita comprender en qué momento y bajo qué circunstancias aparecen los comportamientos estéticos y cómo se relacionan con la matriz de lo ético para generar particularidades culturales. La búsqueda es histórica por la comprensión de las condiciones de posibilidad para esto. De ahí que afirme, nuevamente mostrando el cómo quiere entender estética que esta “posee una resonancia completamente distinta, pues la sociedad domina en ella solamente para dejar a los individuos el sentimiento de existir personalmente en el seno del grupo; ya que está basada sobre el juicio de los matices.” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 274).

³⁷ De estos niveles y su relación con la aparición de estéticas, dirá Jairo Montoya: “Desplegando los lazos de inserción afectiva, esa urdimbre teje las estéticas fisiológicas de los valores y ritmos corporales, las estéticas funcionales de los artefactos y equipamientos, las "estéticas sociales" que al domesticar el movimiento terminan humanizando los registros espacio-temporales, las estéticas figurativas preñadas de valuaciones y simbolismos, para configurar un espacio estético compuesto de capas y sedimentos, de superposiciones e imbricaciones, de estratos que a veces ni afloran a la superficie simbólica aunque sí dejen sentir su soterrada presencia”. (Montoya, 2000, pág. 306)

Así, si comparamos esta visión de cómo hemos llegado a desarrollar las manifestaciones sociales, culturales, estéticas que tenemos, veremos que estamos insertos en la condición de historia efectual que anteriormente hablamos en Gadamer. Es necesario comprender, desde la apertura más allá de lo artístico qué está implicado en el desarrollo de registros humanos, que generan el mapa histórico de cómo el hombre ha habitado en las particularidades de su estar en el mundo. La diferencia es característica de las etnias, pero podemos delimitar las condiciones de posibilidad de dichas diferencias, en un intento de tarea comprensiva. En esto Gadamer y Lévi-Strauss comparten un horizonte común que nos permite ayudar a develar lo que nos ha pasado en el desarrollo colectivo de nuestra humanidad estética y éticamente compuesta.

Estetización de la cultura

“La memoria del hombre está exteriorizada y su continente es la colectividad étnica”, memoria constituida “por experiencia a partir del lenguaje” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 254)

El horizonte histórico para una estetización.

Pretendemos comprender cuál es entonces el espíritu de nuestro tiempo (¿los espíritus sería mejor decir?), no para actuar como entes moralizadores frente a él, sino para intentar pensar con y a través de él, encontrando cuáles son las consecuencias que ha tenido y cómo se manifiesta como una multiplicidad de fenómenos, como nuevos órdenes de cosas, como una cada vez naciente forma de vértice con la realidad en tanto se actualiza el pasado y se hace vigente el futuro. “En ocasiones podemos observar que el uso del término lleva aparejado una difusa calificación moral. Es cuando se usa en el tono y sentido despectivo equivalentes al que se usa, también en ocasiones, el término «barroco». En estos casos los términos «decadente» y «degenerado» servirían para la misma función edificante pretendida” (Cabot, 2008, pág. 2). El presente, no es un lugar de vergüenzas por lo que se ha degenerado, sino que es potencia viva, lo que efectivamente el ser humano ha llegado a hacer de sí, conciente algunas veces, espontáneamente, la mayoría de las veces, pues cohabitamos con lecturas que pretenden lo uno aún. Lo múltiple no reina, pero sí tiene mayor tendencia a ser la respuesta contemporánea.

Así, no pretendemos leer el fenómeno de la estetización de la cultura implicando una pérdida de los valores morales que anteriormente formaban parte de un imaginario colectivo, sino comprender que se han transformado como parte de una dinámica constante, recordando, como lo dice Hobsbawm (Historia del Siglo XX, 1995, pág. 15), que esto no implica justificar. No justificamos un orden de cosas porque eso ya implicaría noción de centralidad, de deber ser. “Es por ello que la Estética debe participar y asumir este como un terreno que la convoca inexorablemente; no solo por lo que salta a la vista, la cuestión nominal, sino porque, por derecho propio, puede esclarecer aspectos que desde otras ópticas no han sido tratados suficientemente y que gravitan sobre la interpretación del tema.” (Sánchez Medina, 2013, pág. 78), además, las nociones tradicionales no son capaces de dar respuesta a la situación contemporánea puesto que los fenómenos comerciales, productivos, políticos y culturales están multiplicando constantemente los puntos de vista, las perspectivas, la condición de lo que es la estética. De ahí que la respuesta final, el sistema filosófico integra, la idea de comprensión última de la realidad sea reevaluada, y que

a partir de las tendencias contemporáneas de apelación a la relectura, la integración y la sistematicidad, de lo que se trata es de re – pensar la Estética, de modo que sea posible incorporar su mirada al estudio de los problemas del mundo actual. La estetización ha resultado un buen pretexto para ello. Esta relectura debe implicar la superación del reduccionismo y la inercia conceptual; la amplitud de los enfoques más

allá de rígidas contraposiciones binarias o de sectarismos obsoletos. (Sánchez Medina, 2013, pág. 81)

Que no es otra cosa que decir que intentamos comprendernos en nuestro presente porque eso implica situarnos en el mundo para asumirlo.

Ahora, la estetización, o triunfo de la estética (si parafraseamos el término dado por Michaud (2007))³⁸, implica un cambio radical en dos concepciones históricas. Primero no puede mantenerse la idea de estético igual a arte o filosofía del arte, que fue la forma institucional³⁹ de la disciplina comenzada por Baumgarten, cuya preocupación no solo se dirige a lo sensorial, sino que centrará su mirada en lo artístico; por otra parte, un cambio de la misma concepción de arte y de sus quehaceres, que pasa de un objeto como contenedor, como portaestandarte de lo artístico, en lo que se conoció como un objeto estético, un objeto que tenía como función específica canalizar la espiritualidad humana y servir de manera real de objeto de contemplación, a una condición un poco más abierta, más difusa, más relacional, en tanto este papel es cuestionado, por la creciente influencia cultural que los objetos del diseño y de la industria comienzan a tener en el cotidiano y en cómo nos relacionamos con dichos objetos.

Estos dos cambios implican que lo bello ya no es el terreno exclusivo del arte, y por otra parte, que lo bello (que además ya no es la categoría central): ya no se hace exclusivamente en el arte es lo mismo que decir, que si ya no hay una objetualidad específica para el arte, entonces los objetos del cotidiano comienzan a ser artísticos, “O al menos han adquirido rasgos propios y característicos del Arte: ser venerados, admirados, estudiados, comprados, disfrutados. El Arte se evapora y el mundo se vuelve estético” (Cabot, 2008, pág. 2) ¿podríamos llamar a esto también democratización de lo bello? El término no estaría del todo errado, si tomamos en cuenta la condición pragmática que está en el fondo de lo democrático. Es en el uso, en la práctica en donde lo bello se hace parte de todo, puesto que veremos que la estetización necesita, directamente una validación institucional, que se da en un régimen de validación cultural:

³⁸ Término que no nos parece muy adecuado realmente, no solo porque retrotrae la idea de la supeditación, sino porque preferimos ver el cómo se relacionan los dos elementos, como lo explicamos en la interacción. En un horizonte cultural como el nuestro, se da un cambio de categorías estéticas y sus usos tradicionales, que permite mayor visibilidad de lo estético cultural.

³⁹ Institución podría ser definida como lo hace Todorov para hablar de los géneros literarios, condición que creemos sirve para aplicarse a cualquier tradición que se mantiene. Así “Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas.” (Todorov, El origen de los Géneros, 1988, pág. 36), pero también, con el arte, así como cualquier esquema categorial, creemos que “A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. Es también por este aspecto por lo cual interesarán más al etnólogo o al historiador. Así, el primero seleccionará, ante todo, de un sistema de géneros, las categorías que lo diferencien del de los pueblos vecinos, poniendo en correlación esas categorías con los demás elementos de la misma cultura. Lo mismo hará el historiador: cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.” (1988, pág. 38)

Este mundo es exageradamente bello.

Bellos son los productos empacados, la ropa de marca con sus logotipos estilizados, los cuerpos reconstruidos, remodelados o rejuvenecidos por la cirugía plástica, los rostros maquillados, tratados o *lifteados*, los *piercings* y los tatuajes personalizados, el ambiente protegido y conservado, el marco de vida adornado por las invenciones del diseño, los equipos militares con su aspecto cubo-futurista, los uniformes rediseñados tipo constructivista o *ninja*, la comida *mix* en platos decorados con salpicaduras artísticas a no ser que de manera más modesta sea empaquetada en bolsas multicolores en los supermercados, como las paletas *Chupa Chup*. Hasta los cadáveres son bellos cuidadosamente envueltos en sus fundas de plástico y alineados al pie de las ambulancias. Si algo no es bello, tiene que serlo. La belleza reina. De todas maneras, se volvió un imperativo: ¡Qué seas bello! O, por lo menos, ¡ahórranos tu fealdad! (2007, pág. 9)

Estas palabras, con las que Michaud comienza su ensayo de *El arte en estado gaseoso* (2007) dan cuenta de cómo la cultura ha tomado esos rasgos que anteriormente eran exclusivos del arte, como en una especie de secularización (curiosamente tiene elementos históricos parecidos que lleva a la misma consecuencia: un incremento del comercio y del público, de la circulación de ideas, del dominio y la exploración de nuevas técnicas, cambio en las jerarquías y en las categorizaciones), que más que suceder en las cosas, se hace en los ojos que miran. La belleza está en los ojos que ven bellamente, de ahí que la pregunta se centre en qué configura esa mirada. Pero ya no es la belleza como la categoría estética clásica, sino que es una belleza que hace parte de nuestras preferencias culturales de uso, es decir, consumimos “belleza”, consumimos “lo bello”, en definitiva lo agradable. Y es precisamente esa idea de lo agradable lo que Michaud nombra como bello, puesto que, si recordamos la idea Kantiana⁴⁰, lo agradable deleita a los sentidos siguiendo un interés, mientras que lo bello se da como gratuidad, como lo que place sin fin alguno. Cuando nos referimos a esa “belleza”, tenemos a hacer crítica de esa visión de Michaud, recordando esa condición de lo agradable que ya Kant había expuesto, que en la perspectiva de la estetización generalizada, se convierte en producción de objetos de consumo, de estéticas como estilos de vida que tienden a lo lábil, a lo efímero, pero no superan la duración media (la vida de una persona) y no llegan a instaurarse como estilos étnicos (configurador de una cultura colectiva que trascienda el tiempo), sino que se quedan en la lógica de discursos vitales que buscan un “vivir bien y bellamente”. Ahora bien, para un mundo que tiende a perder la idea moderna de arte, la concepción de belleza como algo que place sin interés práctico comienza a desdibujarse, en la medida en que hay un consumo contante por objetos agradables. La cultura en la que habitamos tiene, para este autor, una gran preferencia por la “belleza”, usa los *lentes* de esta para leer el mundo, para significarlo de determinada manera (el sentido que le damos a las cosas sería una de sus características fundamentales) por sobre otras

⁴⁰ En el apartado 5 de la *Crítica del juicio* “comparación de los tres modos específicamente diferentes de la satisfacción”, Kant muestra como lo agradable está atado a una condición de satisfacción, no solo en el objeto sino por la existencia de este. Es decir, hay un interés por la cosa, que nace de la facultad de desear: “no sólo el objeto place, sino también su existencia” (Kant I. , *Crítica del juicio*, 2007, pág. 134)

miradas, como podrían ser las del ascetismo, la de la mesura, las de lo modesto, lo frugal, lo útil, lo moral, entre tantas que pueden ser ideas centrales de una cultura. Pero es la “belleza” (que cada uno hace, que cada uno busca en el objeto, en la cosa y no en la representación de ella) una fuerza magnética, una fuente de idolatría. Que se fundamenta en la potencia de su utilidad estetizada, de lo confortable que puede ser usado.

Tanto, que para esa relación estética y ética, que en la primera parte de este capítulo trabajamos, habrá una nueva función que se suma a la lista de posibles formas que toma esta relación, ya no una supeditación estética a la ética, sino una aparente, muy aparente función ética en lo estético: “Hasta la visión moral de los comportamientos parecen estar ahí ‘para verse bien’, y la moral se convierte en una estética y una cosmética de los comportamientos” (Michaud, 2007, pág. 10). Pero la palabra apariencia no es un peyorativo, es la afirmación de que el fenómeno se nos aparece temporalmente, de que nosotros intentamos captarlo, de que somos también incapaces de comprenderlo en su totalidad, de que se lo vislumbra siempre parcial, mejor dicho, se precomprende desde un horizonte cultural que nos permitió ser. La “belleza”, entendida como lo agradable, es la gran chimenea que ilumina nuestro horizonte actual. Pero la penumbra no deja de existir, hay lugares que reciben más luz y calor que otros, especialmente si esta no es la llama sagrada de un templo y si puede ser comprada en una chimenea portátil de gas, lisa, pulcra, estetizada y agradable.

Crítica a la estética clausurada desde la visión de K. Mandoki

Así, el fenómeno de la estetización se desarrolla a la inversa de la sacralización del arte, como vimos anteriormente representada bajo la imagen especulativa propuesta por Schaeffer, la estetización genera una constante y muy evidente secularización del arte, en la cual, este se institucionaliza, ya sea por una influencia directa de la sociedad de mercado o por el uso que se hace de esta (que ya vimos tiene la pretensión de formar un todo social, un orden simbólico que influya en los valores prácticos) por parte de los Estados contemporáneos. Sea como sea, esta institucionalización reconoce el papel fundamental del arte, y por tanto toma centralidad como eje cultural de un país, generando por ejemplo privilegios a los que actúen como mecenas del arte (extensión de impuestos, reconocimiento social, la puntualización de un orden político que permite mayor libertad, entre muchas otras tanto públicas individuales como públicas o colectivas). Pero la estetización implica una generalización en la cultura, no solamente en lo artístico, por lo que hay que reconocer que el arte es parte de un todo, y que sus fenómenos y transformaciones hacen parte de un fenómeno complejo que lo engloba. No se puede reducir la experiencia estética a lo artístico, si bien reconocemos que históricamente es ahí donde ha tenido preeminencia. La ironía aparece cuando, hay un crecimiento del consumo de la belleza, como lo agradable que persigue un fin de consumo, que va de la mano con una reducción de las producciones de obras de arte. Seamos claros, de obras en el sentido moderno de la expresión, como “aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos por un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas” (2007, pág. 10)

No muere el arte como práctica, sino que se transforma la manera de mirarlo, de comprenderlo y de asignarle funciones en la cultura: de su función centralizada y dominante de lo estético, a una visión abierta, a una apertura estética en el mundo general. Katya Mandoki llamará a esa imagen centralizada *Fetichismo del arte*, que junto al *fetichismo de lo bello* y el *fetichismo del objeto estético*, forman parte del imaginario colectivo que centraliza la idea sagrada del arte. Estos fetiches, junto con lo que ella denominara *mitos* y *miedos*, implican una lectura que ha hecho hipostasis de lo estético, otorgando un esquema de valores que se adecúan a la comprensión histórica moderna, especialmente en la creación y recepción autónoma de obras artísticas, de fenómenos artísticos, pero que entran a ser cuestionados en la contemporaneidad desde una lectura que pretende ser múltiple y funcional, desde los diferentes componentes de los comportamientos estéticos⁴¹.

Así pues, demos una pequeña descripción de dichos mitos, con lo que comprenderemos mejor ese paso de una estética restringida a una estética expandida. Son mitos porque funcionan como efectos del lenguaje, como adjetivos que han sido sustantivados en una tradición, obteniendo un peso significativo y una función en un aparatage teórico, pero también, porque contienen, según la autora, una carga de obstáculo epistemológico: al soltar uno se salta al otro, manteniendo una circularidad mítica, cambia la forma, pero el prejuicio de lectura es el mismo. Ahora bien, Mandoki será muy insistente en el papel particularizador, puesto que toda lectura de mundo depende de la cultura, renunciando a universales que puedan dar cuenta de nuestra condición humana de una vez para todos. Así, la belleza es uno de los mitos por excelencia en lo estético, evidentemente por su papel central y fundamental en muchas de las construcciones teóricas, dominando el campo de comprensión por un tiempo muy largo, pero para esta autora "lo bello como tal existe igual que lo blanco, lo aburrido, lo dulce, lo femenino, lo nauseabundo, lo inútil. Son efectos del lenguaje que se aplican para describir experiencias y percepciones y dependen de convenciones culturales" (2006, pág. 19). El mito estaría en una supuesta autonomía de lo bello como cosa en sí, según la cual ella se afirma a sí misma, es decir, es esencial a las cosas y la percepción humana la confirma. Es la *reificación de lo bello*, pensar que el efecto está más allá de quien lo percibe, que es su causa (ignorando la condición histórica, pues hay una cualidad relacional entre el objeto y el sujeto, en la cual los dos se interpelan desde un contexto histórico significativo particular), otorgándole poder ontológico metafísico al objeto donde se da dicho efecto.

El segundo, *el fetichismo del arte*, explicará eso que anteriormente trabajamos como la imagen especulativa, a saber "el fetichismo en su sentido literal: la obra de arte hecha fetichismo, dueña de poderes y capacidades humanas y sobrehumanas, incluso mágicas" (2006, pág. 30). La razón de esta noción está en una proyección en la obra de los valores que se esperaba tuviera el sujeto frente a ella, es decir, una metonimia en la cual el proceso por el cual un sujeto, el artista, expresaba un sentimiento o idea, u otro sujeto, el

⁴¹ Leroi Gourhan lo sabrá explicitar muy bien al proponer que esta tarea o visión expandida trata de "rescatar en toda la densidad de las percepciones cómo se constituye en el espacio y en el tiempo un(os) código(s) de emociones, asegurando al sujeto ético lo más claro de su inserción afectiva en su sociedad" (El gesto y la palabra, 1971, pág. 267)

espectador, comprendía dicha pasión o idea, pasa a ser atribuido en la obra, como una condición de la cosa, algo inherente. De ahí que Mandoki critique la manera en que hemos puesto a hablar al arte con palabras que son para personas: no es la obra, es quien la interpela quien expresa. De ahí que para ella, lo que hay es una comunicación entre personas, a través de los tiempos y los espacios, mediada por la obra de arte. El papel cultural del arte aparece aquí, en la asignación de sentido, puesto que no hay una significación o régimen de verdad único, sino un régimen de validación que expone no criterios de verdad lógicos como juicios evaluativos, sino criterios en el lenguaje que funcionan constantemente interpretando y asignando sentido, la validación está en el otorgar sentido, es de orden pragmático. La crítica al lenguaje, a cómo lo usamos implica evidenciar y hacer visible esa fetichización con la cual hemos dado forma a la condición ideal del Arte, así como funciones esenciales que desbordan con creces las funciones comunicativas que para Mandoki el arte hace, es decir, hay un acto de esencialización por medio del lenguaje que produce una tradición animista y fetichista.

Y por último, el prejuicio fetichista del objeto estético, que para Mandoki es el más arraigado, explicita una tendencia a reificar, a darle condiciones humanas a cosas y procesos. El objeto no tiene condición de estética, puesto que esta es solo una actitud intencional, solo quien percibe tiene esteticidad. De ahí que denuncie como hay una autorreferencialidad, una circularidad para explicitar la condición estética: si hay una experiencia estética, debe haber un objeto que la cause, y dicho objeto está cargado de condiciones que dirigen esa experiencia hacia un determinado registro de efectos⁴²: el objeto bello genera belleza, el objeto desmesurado implica una sensación sublime, el objeto cotidiano... es excluido, puesto que la primacía como objeto estético tiende a estar en la obra o en la naturaleza. Aquí se vuelve a explicitar la comprensión entre sujeto y objeto característica de la gnoseología moderna (no olvidemos que la estética fue expuesta como segunda parte de la teoría del conocimiento), pero que no concuerda con la noción de intencionalidad contemporánea (como lo explicitaría Husserl) pues “el objeto y su percepción son indistinguibles y no pueden estudiarse por separado – ya que sólo hay objetos *para* la percepción y toda percepción es siempre percepción de algo.” (Mandoki, 2006, pág. 23). Así, inversamente a la idea esencial del objeto estético, cuando percibimos no sacamos la verdad de algo oculto, sino que generamos una relación de sentido, una construcción experiencial del objeto (existe la plena interdependencia). El objeto, al igual que el sujeto, solo tienen sentido en relación, y dicha relación se hace por medio de una experiencia vital. El objeto no depende de la percepción para existir, pero sí para ser valorado estéticamente, es decir, como generador de una experiencia significativa de gusto o disgusto, pues no se reduce a la mera percepción sensible, sino a la configuración de este objeto en un mundo significativo personal que se interpela y transforma constantemente en relación con los diferentes espacios culturales.

Veamos entonces, que hay un horizonte de presupuestos que funcionan en mayor o menor medida en las diferentes concepciones estéticas clásicas, no solamente en los fetiches, sino en los mitos más populares y repetidos. Dicho sea de antemano, el

⁴² El mismo Dufrenne lo explicita: “¿No vamos a caer con ello en una especie de círculo? Habrá que definir el objeto estético por la experiencia estética y la experiencia estética por el objeto estético. En este círculo se cataliza todo el problema de la relación objeto-sujeto” (1982, pág. 20)

exponerlos ayuda a comprender, si nos situamos en el lado de la crítica, el paso de una estética clausurada en lo artístico a una concepción ampliada y cultural. Así pues, los nueve mitos que propone Mandoki son: el mito de la oposición arte/realidad y estética/vida cotidiana; el mito del desinterés estético; el mito del distanciamiento estético; el mito de la actitud estética; el mito de la universalidad de lo bello; el mito de la oposición entre lo estético y lo intelectual; el mito de la sinonimia arte-estética; el mito de la potencialidad estética de las obras de arte; el mito de la experiencia estética. Cada uno de ellos da cuenta de una comprensión que la modernidad, más o menos, intentó formalizar, pues no podemos decir que cada uno de estos elementos fuera estable y unívoco, si bien se consolidan en el imaginario colectivo, pero que no es de nuestro interés desarrollarlos a cabalidad, sino enunciarlos como horizonte referencial.

Y por último, la idea de que la estética tradicional tiene unos miedos que alejan parte de su mirada de esa zona oscura que entorpece, más bien corroe y erosiona el suelo firme de esta visión disciplinaria. El primero, que habla de lo *indeseable* (caracterizado por el *síndrome de Panglos*, que es esa concepción que toma lo mejor, lo óptimo, lo más adecuado de las cosas, al seleccionar optimistamente. No por nada está basada en la imagen cómica de Voltaire sobre el optimismo de Leibniz), explica una constante tendencia a dejar a un lado los fenómenos que consideramos menores. Mandoki los reduce al gusto estético, de ahí que lo repugnante, lo oculto, lo oscuro, lo corporal, lo sucio y lo que sea que no esté dentro de los valores apropiados por su luz (quien tiene la antorcha decide qué iluminar) no merece lectura, sino que se deja a un lado metodológicamente como un escollo para el “verdadero” interés. Ya al principio de este capítulo hablamos de una tendencia esencialista que, muy puntualmente, se manifiesta en este síndrome. La tarea no es la de legislar el orden de los fenómenos, sino la de comprenderlos, pues “¿a qué moral quiere esto (quiere él) llegar?” (Nietzsche, 2008, págs. 27-28). El asunto es que dicho miedo ha ayudado a generar una axiología moral en la cultura popular, sus consecuencias éticas implican una catarsis a la inversa, según Mandoki, es decir, un enajenamiento del sentimiento del otro, una apatía que surge del embeleso de poner al objeto por encima del sujeto, de valorar la belleza en lo visto y no en quien la ve (y de hacerlo, discriminar ciertas miradas como ramplonas o menores): “la crueldad y la ordinariez no son solamente categorías morales sino estéticas: resultan de sujetos mermados, discapacitados en su sensibilidad” (Mandoki, 2006, pág. 53) pero dicha incapacidad no es connatural a ellos, inherente a su condición, sino que es resultado de una elección moral, de un estado de cosas que se institucionaliza.

De ahí que el segundo miedo, el de lo impuro, implique la condición de la cotidianidad. Se ha tenido resquemor con lo que es de todos los días, primero por su connotación en la vida práctica y en su supuesto interés utilitario, y segundo, porque es el espacio donde todo se vuelve común, de ahí que lo artístico y lo estético sean un modo de distinción, no sólo de sujetos quienes pueden o no contemplar adecuadamente, sino de objetos: los objetos estéticos no son los de la vida común, repetibles, utilitarios, con un fin práctico específico, sino algo diferente que manifiesta la espiritualidad, que emana un aura específica y no tiene una intención práctica: es objeto de gratuidad. De ahí que, criticando a Dufrenne (quien plantea y defiende el arte como horizonte perfecto de lo estético), Mandoki muestra como hay un miedo a una supuesta impureza, frente a la cual

la obra funciona como cosa que se mantiene limpia, inmaculada. El temor está en darle un estatuto de validez para la experiencia a objetos que sean comunes... insistimos en la pregunta de Nietzsche ¿qué moral es la que se pretende? Se hace visible que dentro de esta lectura hay tanto elementos estéticos como extra estético, pero podemos ver esa supeditación que anteriormente leímos, como un elemento que funciona fuera de lo estético, pero que canaliza su razón de ser: el arte debe ser el medio perfecto por que asegura la purificación... pero lo estético al ser campo de lo sensitivo es siempre el de la multiplicidad de informaciones, de cosas, de perspectivas. Su condición es mestiza, cuestión siempre despreciada en un mundo que pretende lo fijo y lo unívoco, obsesionado por lo puro, lo claro y lo distinto.

La tercera causa de temor es el psicologismo, pues el temor está en perder la dimensión en la cual se ha movido, el territorio de los comportamientos, los sentimientos y las emociones. “Siguiendo a Bajtín, la psicología incorpora lo particular en lo general para teorizar la psique y maneja un criterio causal no valorativo excepto en términos terapéuticos; la estética en cambio sí considera lo particular y lo concreto y establece valoraciones” (Mandoki, 2006, pág. 55). Ahora, en esa particularidad aparece la cuestión de los efectos emotivos, cuestión que implica el comprender que la clasificación de dichos efectos hace parte de la psicología, pero que “a la estética le incumben los procesos para generar tales efectos, no la cualidad o naturaleza de tales efectos” (Mandoki, 2006, pág. 55), insistencia que anteriormente habíamos sugerido, es la maquinaria, el cómo funciona, no sólo el qué lo importante, de ahí la insistencia de Mandoki de dejar de cualificar los efectos emotivos, puesto que la compasión, la tristeza, el dolor de ver algo es un efecto psicológico, no estético: el movimiento representativo que lleva a esos resultados aparecen como estéticos, es decir, el mecanismo o la estrategia de producción de dicho efecto.

Y por último, la razón fundamental por la cual abordamos esta lectura conceptual desde Mandoki, el *miedo a lo inmoral*, que se relaciona directamente con la concepción de relación estética y ética que trabajamos en la primera parte del capítulo. La estética tienen miedo de lo inmoral, de aquello que atente contra la moral imperante, no porque la derrumbe, sino porque se niega a tocar temas, porque se ejerce una censura rotunda contra aquello que nos parece deshumano, inmoral. Es la censura, la descalificación del horizonte estético en lo que vaya en contra de nuestra concepción moral: quien deteste el fútbol considerará que no hay belleza en él, ahora qué decir del canibalismo, de la tortura, de la violencia, de la guerra o el género Gore, el *snuff*, el *body art*, etc. La supeditación estética a lo ético implica un régimen de validación extraestético que se impone por miedo a una apología, a una mala educación, a una desviación de lo correcto, de lo bello, de lo prístino. Lo inmoral es una determinada forma de mirar que descalifica los objetos por su supuesta relación con un modo de vida más correcto, y a través de este, se han canalizado diferentes justificaciones para la censura de lo diferente, de lo múltiple. ¿Lo inmoral no sería igual a lo diferente de lo imperante?

Ahora bien, comprender un fenómeno humano no implica justificarlo, cosa que este miedo pasa por alto: poder comprender el goce particular de ciertas personas por algo que consideremos horripilante no es validarnos a nosotros dicho acto, no es irresponsabilizarnos, sino comprender una diferenciación en los espacios donde se da lo

estético (relacionado con lo ético, pero no rindiéndole vasallaje), como experiencias estéticas, como fenómenos que acontece, para nuestro gusto o displecer. Tercera insistencia, negar esa condición estética a una experiencia ¿detrás de qué moral va? Negar la esteticidad no desaparece el fenómeno, además, “la tendencia atribuirle automáticamente un carácter virtuoso y una connotación positiva a cualquier hecho, experiencia u objeto categorizado como estético (de nuevo, el ‘síndrome de Panglos’) opera aquí como un obstáculo epistemológico”. (Mandoki, 2006, pág. 58). De ahí que remarquemos una relación vital entre lo estético y lo ético, pero no una jerarquía entre ellos. Si sacamos a uno de la ecuación, el otro igualmente se mantiene, no obstante, la comprensión global de lo humano tiene que tenerlos en cuenta. “Los fenómenos estéticos no tienen por qué ser inmorales, ni tampoco morales. Son lo que son: estéticos” (Mandoki, 2006, pág. 58). Es decir, uno no es la causa ni la validación del otro. Así podríamos parafrasear esta frase anterior como: las lecturas sobre los fenómenos humanos no tienen que ser morales o estéticas: comprenden lo humano en globalidad, se interrelacionan entre ellos y entre los diferentes campos humanos, epistémicos, míticos, religiosos, económicos, políticos, etc., pues “el punto aquí es que la inmoralidad de quien contempla y disfruta lo trágico en la vida cotidiana no nos impide categorizar un evento trágico como estético. Lo estético no puede disciplinarse y ceñirse a lo moral, pero tampoco está excluido de éste” (2006, pág. 59)

Del horizonte estético como artístico a la comprensión de la estetización en lo estético cultural

El paso por estas ideas de Mandoki ayuda a comprender el proceso del cual habla Michaud de la desaparición paulatina de la obra, proceso que tiene en cuenta otros fenómenos: el paso de la obra a la experiencia estética sería el primero, de ahí que el arte tenga la finalidad de generar experiencias estéticas de todo tipo, deviniendo en unos dispositivos de producción experiencial, de producción de efectos estéticos, lo que lleva a “la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos configuradores de aquellos efectos” (2007, pág. 11). De ahí un cambio en el estatuto de la obra, puesto que esta ya no está dada para “soportar la prueba del tiempo”, puede ser efímera, pues es el efecto lo que prima sobre el mecanismo. Es una desestetización del objeto (des-Artificación conceptual moderna, para usar un término rebuscadamente preciso), implica un dejar el género en su concepción canónica promoviendo una exploración de materiales, de formas expresivas: el *happening*, el *actions painting*, la instalación, el *performance*, el *ready-made*, el *collage*, entre otras, son resultado de una condición descentralizada del arte, que podríamos denominar museístico. Pero también un cambio del estatuto del autor, en tanto “el creador de obras es cada vez más un creador de experiencias, ilusionista, mago, ingeniero de efectos, y los objetos sus características artísticas establecidas” (Michaud, 2007, pág. 12). Entonces ¿fin del arte? Ya anteriormente lo dijimos y volvemos a insistir, cambia la concepción que se tenía de arte, de su forma sacra a una condición más secular, es decir, hay un cambio del régimen del objeto, una nueva forma de mirar que se adecúa a la multiplicación de objetos de la época, así como la posibilidad de acceso de un público

masivo, es un proceso de democratización de la cultura y del arte, por tanto, de su modificación aristocrática en un plano más general.

Por otra parte, hay una sobre abundancia de obras, una producción industrial artística que lleva a la saturación de la obra en el horizonte cultural, lo que implica su hastiamiento (como lo plantea Baudrillard: “el arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado” (2007, pág. 93)). Hay que buscar para expresar, de ahí que el efecto tenga que ser siempre novedoso, *pirotécnico*, estetizante⁴³, pues sino se pierde en un horizonte de objetos similares por falta de intensidad: la obra debe estallar, lograr su máximo grado de intensidad, resaltar, sea por ironía o por expresividad. La gran consecuencia de la estetización de la vida está en este punto, y Michaud nos la advierte, pues “casi al mismo tiempo, en el campo de la relación con las experiencias y del culto al arte, se ve la racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en un producto cultural accesible y calibrado. Esta es la verdad en la época, primero del tiempo libre, del turismo y de los progresos de la democratización cultural y, segundo, de la mediación cultural” (2007, pág. 13), lo que no es otra cosa que la obra como parte de un mercado de arte, como parte de un sistema, de una institución que elabora, vende y consume arte, que podemos nombrar secularización. Sin el aspecto sacro, sin su ilusión ritual, el paso al día a día, a la recepción estética en lo cultural no estaba muy lejos de ser propuesto.

¿Pero si estamos hablando de una estetización de la cultura, cómo podemos enunciar un paso del arte a la cultura, de lo ritual a lo cotidiano? Si bien anteriormente hemos enunciado ciertos elementos históricos de cambio, es necesario precisar las causas de esta estetización general, por lo menos seguiremos aquellas que Cabot (2008) expone, como una primera mirada al asunto. Entonces, habría una inicial que es la o las crisis históricas de los grandes discursos, de la razón, de los esquemas de validación y legitimación que hasta el momento habían funcionado, debido a un trabajo constante, no sólo filosófico sino también científico del pensamiento sobre sí mismo. A esto, la creación de diferentes proyectos sociales y políticos que se fundamentaban en esa condición de positividad siempre autorreflexiva, y que lleva a la construcción de posturas relativistas del conocimiento, de perspectivismo (como Nietzsche y Ortega y Gasset), y por lo tanto “la ausencia en este momento de un criterio firme, unívoco y único de lo que es racional, verdadero, bueno y útil, lo cual provoca la crisis del paradigma cultural dominante sin la aparición de un sustituto” (2008, pág. 4). Sin un esquema esencial para comprendernos, entonces la mirada comienza a ponerse en un esquema relacional.

Ahora bien, esto tiene sus consecuencias, puesto que dicho relativismo implica una crítica directa al esquema positivista que se impuso con grandísima fuerza (aunque no hegemonía total) en el siglo XIX en los diferentes ámbitos del saber, y qué, de manera muy puntual, pretendió la unificación del saber en un esquema metodológico central promulgado en un principio por la biología y después, con su mayor intensidad, en el esquema de la física. Es la razón monológica. La necesidad universalista deviene en el

⁴³ Esa condición de estetizante puede comprenderse desde la noción de lo agradable kantiana, en tanto hay una pretensión práctica en las cosas, según las cuales nos ayuda a establecer una función de agrado a la par que una utilitaria. Lo “bello” del objeto se convierte en valor agregado, en una cualidad más de la cosa que funciona en un horizonte práctico.

sistema nomológico axiomático, que se caracteriza por la legislación de leyes universales. La importancia de dicho modelo entonces lleva a la difusión en el sentido común, de una validez dada metódicamente, pero al mismo tiempo de la condición metodológica sobre el objeto.

Es este momento lo que, con el paso de los fenómenos y el discurrir temporal, llegará a un conflicto directo con la noción relativista, en la medida en la que una afirma la multiplicidad y la otra la unicidad. Pero si hablamos de dicho conflicto, debemos enmarcarlo en el horizonte de la caída de los grandes relatos, de una concepción única y centralizada del ser humano en la historia y en la naturaleza, es decir “de los discursos que desde dentro de la historia pretenden una explicación (o interpretación) de la propia historia para darle un «sentido» a los hechos y las acciones del presente en el que vive el que cuenta la historia.” (Cabot, 2008, pág. 5). Dicho de otra manera, es la desconfianza a la noción de progreso, la misma que anteriormente hemos mencionado con Vattimo y que generará el nihilismo sobre el que pretendidamente se mueven las concepciones actuales: esa idea radical del *todo vale*⁴⁴. Ahora, si el modelo anterior daba una respuesta total, el nuevo “modelo”, que evita la centralización y que se centra en las particularidades, no generará tranquilidad, sino desconcierto. En la búsqueda de una respuesta la pregunta es central, y durante mucho tiempo preguntamos por un qué capaz de cubrirlo todo como ley universal, por eso el *todo vale* es tomado como una declaración de superficialidad desde los remanentes de un modelo universal, y no como posibilidad dentro de un modelo esporádico.

En el arte esto tendrá una consecuencia fundamental, y es el paso de la lucha vanguardista por una autonomía, lo que multiplicó las diferentes concepciones artísticas, a un hecho ya intrínseco donde el gesto vale por sí mismo, sin necesidad de manifiesto ni de gran acto, sin necesidad de rupturas, puesto que “los presupuestos y procedimientos se definen inmanentemente a la propia obra o acción artística, sin apenas necesidad de referentes ni criterios externos a ella” (Cabot, 2008, pág. 5) La necesidad de un manifiesto queda a un lado, como declaración formal explicativa, y ahora toda obra se presupone en sí misma como discurso, por tanto, contenedora de una expresión de sí que justifica su quehacer.

A esto deberíamos sumar que hay otros mecanismos además del arte para canalizar lo estético abierto que comienzan a notarse, a tener condición de visibilidad, como serían la producción cultural y la cultura popular, ambas como formadoras de formas simbólicas, como posibilitadoras de un conjunto común y compartido de experiencias. Consumimos culturalmente dentro de dichos mecanismos, así no los veamos por estar habituados a ellos: “no hay que olvidar todo lo que ya no se ve por estar tan presente y omnipresente: el diseño, el mundo maravilloso de las marcas, los gustos de belleza, la cirugía estética, la industria de la moda y el gusto” (Michaud, 2007, pág. 14). Es en ese consumo, en ese deslizamiento lábil de lo artístico a lo cultural popular donde la estetización cobrará un sentido que nos acompaña hasta hoy: lo cotidiano está lleno de cosas que pretenden ser bellas, de objetos que podrían ser artísticos, pero que no lo son

⁴⁴ Pero cabe explicitar que no desaparece la validación, sino un sistema único de validación. Lo que vale no es cualquier cosa, sino el reconocimiento que hay diversos modos de validar. Entonces todo vale dentro de determinados criterios de validación que no son centrales ni universales.

y además son consumidos en el día a día, transformando la manera de hacer la experiencia, pues ya no se necesita un ritual artístico, ha pasado a una configuración constante, a un estar presente móvil.

Pero estas razones justifican el paso de una filosofía que centra lo que mira en el arte privilegiadamente como horizonte estético a una que amplía su mirada hacia las manifestaciones culturales y, por tanto, donde el arte es uno de los fenómenos estéticos, tal vez uno de los más importantes por su intensidad histórica que le asegura un privilegio en la lectura reflexiva, pero ya no puede ser el único que nos dé respuesta. Un paso de la preocupación del juicio estético a un comportamiento estético cultural. La estetización generalizada de la cultura deviene un lugar de análisis de nuestras formas de interpelarnos con la realidad, esta vez, sin un espejo central como lo artístico, por lo tanto, es un campo de posibilidad para comprender la relación entre lo estético y lo ético en unas formaciones culturales móviles y cambiantes debido al mercado, al gusto social y popular, a las diferencias en formación de identidades pro medio de los consumos y los objetos, en otras palabras, es uno de los momentos en donde podemos comprender lo profundamente relacional de lo particularizado que implica lo general. Un comportamiento particular refiere a una matriz general, que solo cobra sentido en ese comportamiento efectual.

Consecuencias de la estetización de la cultura.

¿En dónde se encuentra entonces el cambio de visión y de uso, el cambio que justifique la conceptualización? la estetización generalizada presentaría unas consecuencias elementales: Una pérdida de los ornamentos como distinciones de valores y de prácticas sociales. Una nueva experiencia del presentar el cuerpo. La primera, tendría que ver con la capacidad industrial de hacer productos que se presentan como “bellos”, como agradables y vistosos para el público general (el esteticismo del objeto se dirige a la capacidad de producir deseo y consumo), que desingularizan en gran medida los objetos en la medida en que hay mayores consumidores, lo que pone en jaque la noción de autenticidad artística que sustentaba la idea de un objeto estético. De ahí que el consumo de ornamentos no sólo implique una construcción de adornos caros, sino la manifestación por medio de ellos de una forma de pensar, de una identificación cultural narrada por medio de dichos objetos. Por otra parte, el cuerpo entra en razón cada vez más intensa a ser valorado como campo de belleza por su forma, pero también por su consumo: los gimnasios, las lociones, las dietas, las culturas de lo saludable tienen una fuerza centralizada, no porque sean el remedio cultural a la experiencia estética, sino porque se enmarcan en un aparentar belleza, en intentar hacer producir una experiencia de consumo a través del cuerpo: el hedonismo del contemporáneo, símbolo de la estetización, viene acompañado de la identificación de ornamentos, pero también de la construcción de modos de vida corporales. Hay unas nuevas imágenes del cuerpo, que jalonan como modelo los comportamientos humanos, pero que son dadas por los *mass media* como forma de producción de objetos de consumo. El cuerpo es un campo de consumo y de ahí la insistencia a la vida saludable por medio de un rango de objetos de

mercado, de unas prácticas que necesitan aditamentos específicos, de alejamientos de la rutina cotidiana por medio de la experiencia límite del cuerpo.

Es por eso que los medios masivos de comunicación y de información, que generan una nueva visualización de la realidad, no sólo por darle importancia fundamental a lo cotidiano, sino por romper con las distancias temporales y espaciales con las que se dan las cosas, sirvan para promover estilos de vida, modos de construir (dentro de un rango determinado) una identificación que se hace visible a los otros por la apariencia. Esto, porque reparamos en un nuevo tipo de experiencias mediatizadas, lo que implica que el ritmo de comprensión de la realidad cada vez se acelera, así como las distancias territoriales se comienzan a difuminar en tanto se conectan por medio de la representación mediatizada. Lo que no es otra cosa que dirigir la experiencia del mundo a aquella que es presentada por estos medios: el modelo estético del mundo y también el ético se vuelven masivos por los medios y su capacidad propositiva.

Dicho ritmo genera una velocidad, un reciclaje, un remix constante del mundo y de la cultura, por lo que no se puede acudir a un discurso purista y estático del cosmos, sino a uno en constante transformación y adaptación, evidentemente movido por la aceleración de los ritmos de vida, no solo por el acortamiento de distancia y tiempo, si no por un acceso cada vez más generalizado a diferentes tipos de productos y de mercancías (así sea a la referencia simbólica y a la ficción que esta plantea) que más que un servicio específico, se estetizan como una ficción que carga un esquema de valores de vida: el consumo de dicha marca no es solo por la calidad, sino por la distinción social, por el estilo de vida que sustenta⁴⁵. Que no es otra cosa que decir, una modificación radical de los rasgos de permanencia.

Una nueva comprensión política de la realidad – en la cual la publicidad y la propaganda se igualan en una manifestación estética. La apariencia pública se sustenta como forma de consumo, en tanto va dirigida a las pasiones electorales, a la identificación del votante como parte de un juego de gustos y apropiaciones en lo estético y no en el sustento discursivo de las ideas. Lo que lleva a la aparición de una *patemización* de lo político, a un malestar constante en lo estético por su posible poder de desresponsabilización ética de lo estético.

Y por último, una hiperexpansión de la palabra estética a los ámbitos de la vida humana, tanto cotidiana como científica, política como productiva, de entretenimiento como cultural. Lo estético se convierte en un caballo de batalla de toda forma social que pretenda una aceptación y una funcionalidad específica en el mundo. Lo que explica cómo el político usa al comediante para hacerse más ameno, como las religiones van perdiendo su seriedad y se van actualizando a formas de consumo cultural, como poco a poco condiciones de belleza y de entretenimiento van mezclándose con rituales sociales que eran serios y sobrios por excelencia.

Estos elementos de la estetización no han tenido pocos detractores, pues, como ya hemos mencionado, mientras que se mantenga un modelo central, una esencia teleológica que perseguir, es muy fácil la moralización del presente por su no adecuación

⁴⁵ Para mayor referencia de estos estilos ver el subcapítulo final 2.2.3. Experiencia estética como forma de configuración de un orden de mundo.

a nuestros horizontes de entendimiento, y además, como el mismo Maffesoli dice, estamos llenos de moralismos intelectuales, que pretenden decir que es una forma menor, decadente, perdida de su deber ser: “¡Vieja historia repiten los intelectuales orgánicos que creen que es posible negar lo que es con el fin de salvaguardar la admirable perfección de sus dogmas!” (2007, pág. 10). Por eso las consignas o metáforas con las que se intenta dar cuenta de estos fenómenos son mal comprendidas en la pretensión sistemática de totalidad. No es que todo tenga que ser bello, es que la belleza se convierte en un elemento repartido a lo largo de las experiencias humanas de las sociedades contemporáneas (en mayor tendencia y mayor grado de intensidad), pero eso no significa que no haya lugares y fenómenos sociales que no se hagan al contrario, que no sustenten valores contrarios. La metáfora conceptual no se pretende explicación última o causa primera, sino ayuda al entendimiento sobre un fenómeno específico que nos atañe vitalmente, de ahí que no haya una palabra última. La falseación sirve en la lógica y en los axiomas epistemológicos, pero no en las construcciones sociales, siempre haciéndose un orden en el caos, siempre en mezcla e interpretación, es decir, en recreación. De ahí que:

Como han señalado algunos no es sólo que todo deba ser bello (según un criterio de belleza definido a partir de una particular situación socio-histórica), sino que el todo de la Realidad en la que juega el individuo y los grupos sociales a los que pertenece tienen en cuenta, muy en cuenta, la apariencia, el modo de aparecer. Somos conscientes de que está pendiente rescatar el término «apariencia» del juego de lenguaje «apariencia vs. realidad», rescoldo último del platonismo contra el que luchó Nietzsche. (Cabot, 2008, pág. 3)

Por eso intentar hacer una lectura simple de este fenómeno, que lo determine bajo un régimen de validación desde una postura fuerte como algo débil o como algo superficial versus la profundidad lógica, epistemológica u ontológica, sería tal vez más fácil como metodología del analista, pues le cerraría el horizonte al excluir variables incómodas, pero no sería apropiada para los objetos que se van contraponiendo, yuxtaponiendo, dando paso, interpelando, volviendo, resignificando. Si vamos a mirar estas manifestaciones de nuestro mundo contemporáneo debemos comprender una dinámica *relacional* en la cual ellas son generalmente particularizados, es decir, son tendencias que se dan en unas muy específicas formas, pues cada fenómeno tiene unas reglas específicas, no suceden como acontecimiento siempre igual, sino que se asocian de distintos modos, por lo tanto, su manera de presentárenos siempre contiene un matiz único. De ahí que no podamos afirmar una tendencia unidireccional, retomando la historia líneal que anteriormente denunciábamos como eje moralizante. Denominar a algo banal, es peligroso si con ello no se reconoce otra cosa que una voluntad de exclusión: *No hay fenómenos banales, sino miradas que banalizan* como insistimos nuevamente. La estetización no es una parte menor de la cotidianidad contemporánea, sino una de sus manifestaciones más extensas e intensas, que genera mayor cantidad de puntos de reflexión, especialmente cuando miramos las posibilidades de la relación entre estética y ética en un mundo que cada vez más ampliamente ignora, o decide ignorar, viejos dogmas centrales (sin que estos desaparezcan y sin que no tengan sus defensores), pero que de igual manera, genera

otro tipo de moralizaciones: Expresarse, individualizarse, demarcarse, hacerse, consumirse, entre otros.

La estetización cambia nuestra relación directa con el mundo moral, específicamente porque se sustenta en una condición hedonista que pretende el goce, el momento, la experiencia inmediata, no en una ascética, que pretende el deber y el sacrificio, el proyecto y la experiencia trascendental, que anteriormente supuso una moral central y única. Y además, si comprendemos la capacidad humana de narrarse a través de diferentes materialidades, explicita el problema de la identidad que ya no puede ser solamente planteada en los términos esenciales, que entran en crisis al ser cuestionados por la multiplicación constante de nuestros fenómenos y acontecimientos. De ahí la metáfora de Maffesoli tan pertinente, un crisol de apariencias. Lo aparente no es entonces un epíteto peyorativo, marca en la frente de Caín, sino una condición de cómo acontecen los fenómenos. Su faceta estética no es la de una inmediata y mutable cara que está por debajo de lo esencial y lo inmutable. Intentar decir que la moda es algo indigno, sólo por su evidente condición efímera no resuelve el fenómeno, no nos enseña nada más que una postura moral y no es sino un obstáculo epistemológico.

La moda, entonces, tiene un poder múltiple, en tanto se adecúa a diferentes discursividades, siendo como una especie de fuerza de absorción que se fusiona, que asimila a lo que pueda ser sujeto de consumo por otros. Es decir, mientras que las moralizaciones establecen un límite inquebrantable, uno que demarca sus propios contornos y separa funcionalmente lo propio de lo otro, la moda, como fuerza expansiva, se apropia, en condición siempre de resignificación y de cambio, de elementos que puedan ser contrarios a ella misma, pues en ella no hay paradojas, sino usos plurales. Su característica es la plasticidad y la maleabilidad que reside en una validación consumerista y evidentemente pragmática. Dentro de ella, como fenómeno, lo ético y lo estético se pueden interrelacionar de manera indispensable como un Ethos, como una manera de hacerse en el mundo por medio de nuestras relaciones objetuales: lo ético no sería entonces el cómo vivir bien, sino el cómo vivir a la moda, y por tanto, como mostrarse al otro. Hay una ética de la apariencia, una necesidad de visibilizar lo que se está siendo, que lleva a una revaloración de sí con el otro. La moda implica no una destrucción del esquema moral, sino la potenciación de nuevas formas de socialización por medio de los consumos en común, pero al mismo tiempo por medio de la manifestación de nuestras personificaciones, de nuestras identificaciones con ciertas prácticas de consumo (como el consumo cultural, el consumo objetual, el consumo discursivo) que dinamiza nuestras interacciones, nuestro *estar-juntos*.

Frente a un horizonte cultural denominado en estos términos, cabe recordar que las experiencias artísticas y su fragmentación, no son la única causa de esta “estetización generalizada en que está inmerso el mundo en que vivimos” (Cabot, 2008, pág. 4) puesto que esta “va más allá de la conexión entre Culto-a-la-apariencia y Huída-del-arte-desde-la-apariencia-hacia-el-efecto. La desmaterialización del objeto artístico o la vaporización del arte son sólo dos formulaciones de las consecuencias del proceso, pero no la causa de nada.” (Cabot, 2008, pág. 4). Por eso podemos mostrar cómo la multiplicación de los fenómenos artísticos y culturales, es decir estéticos en su versión ampliada (como el

fenómenos del consumismo y de la moda), se da con el crecimiento y la aceleración de las dinámicas sociales potenciadas por los avances científicos, técnicos y tecnológicos, así como por los intercambios de la industrialización, del mercantilismo, y de la economía capitalista.

Arte y política: La lectura de la estetización y la anestésica en Walter Benjamin.

La estetización por otra parte tiene una de sus caras más profundas en dos de los viejos órdenes del viejo mundo moderno: la política y el arte. La transformación de la manera de mirar los objetos artísticos, por medio de lo que Benjamin (1999) llamaría su reproducción técnica implica la transformación de los modos en que lo político se da. La expresión que usa, en el epílogo de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, es plenamente reveladora: “Un esteticismo de la vida política”. Dicha condición es un reflejo directo de las condiciones de poder, que por medio de la vía política estetizada, es decir, cargada de valores de cómo se debería organizar la cultura. “En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales” (Benjamin, 1999, págs. 55-56). La política, como ese mecanismo que ayuda a mantener el orden de las cosas, al organizar herramientas para el dominio del fascismo. La anestésica es parte de la concepción del fascismo, puesto que incapacita la toma de responsabilidad moral en la medida en que los sentidos están embotados en la experiencia de shock. La alienación sensorial necesita de la pirotecnia, específicamente si detrás está el aparataje de poder implantando una política estetizada... pero es muy claro, que el poder fascista no es la causa de dicha alienación, sino su promotora. Sin fascismo, la estetización de la política continuaría, puesto que esta es causa del mundo moderno y de los nuevos medios con los cuales representa la realidad. Es una condición epocal.

Pero debemos introducir la advertencia que Martín Jesús Barbero lanza al aire, pues:

pocos textos tan citados en los últimos años, y posiblemente tan poco y mal leídos como «La obra de arte...» Mal leído ante todo por su descontextualización del resto de la obra de Benjamin. ¿Cómo comprender el complejo sentido de la atrofía del aura y sus contradictorios efectos sin referirla a la reflexión sobre la mirada en el trabajo sobre París? Reducido a unas cuantas afirmaciones sobre la relación entre arte y tecnología, ha sido convertido falsamente en un canto al progreso tecnológico en el ámbito de la comunicación o se ha transformado su concepción de la muerte del aura en la de la muerte del arte. (Barbero, citado en Vespucci, 2010, pág. 256)

La razón es que en las reflexiones de Benjamin, tienen una condición bajo la cual la politización del arte es una vía liberadora, puesto que se propone, en palabras de Buck-Morss “(...) el deshacer la alienación del sensorio corporal, restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la auto-preservación de la humanidad, y

hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino mediante ellas” (1993, pág. 57). En esa tarea veremos que hay una noción de proyecto emancipatorio, que utilizaría al arte como medio para la construcción social. Ahora, esto implicaría transformar la función y la forma tradicional como se ha vivido al arte. Si el fascismo es alienante, por medio de la estetización, la estética es liberadora. La razón estriba en que lo estético no se limita a la concepción artística, sino que pretende ser un discurso sobre la realidad. En estos términos, es capaz de socavar los fundamentos del fascismo y del uso del arte desde la estetización, desde la forma que embota los sentidos, pues “los sentidos mantienen un rastro incivilizado e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural” (Buck-Morss, 1993, pág. 59). Es esta transformación del paradigma de la estética como arte, y especialmente como la institución Arte, lo que Benjamín pondría entre comillas, no sólo con la idea de la pérdida del aura, la condición nonaurática, sino con el retomar el campo experiencial, de las sensaciones, para dar cuenta de la sociedad en la que vivía y cómo se estaban dando unos procesos tecnificados que no sólo ponían en jaque lo artístico, sino que generaban una forma de sensibilidad distinta.

Esta vía política es reveladora. No sólo pone de manifiesto la importancia de lo artístico como forma de generar valor cultural, para ser un bien cultural, sino que explicita el aparataje del poder que le asigna un orden, que le da un uso. Hay una tarea de revisar la práctica artística, pues comprenderla da paso para una liberación del esquema del poder, del uso alienante que ha tenido históricamente, es decir, una política estética. Así lo que se evidencia es un proceso histórico de transformación de estos dos aspectos que desembocan en una transformación en los modos en que se produce lo artístico, al mismo tiempo de cómo se recibe la obra: de un carácter sagrado, que se manifiesta en lo aurático de la obra, es decir, con valor cultural (que implica una visión ritual de la obra dentro de un universo donde ella es única, y por lo tanto tiene un aura –como forma de ser percibida- que la diferencia del resto de los objetos), a un carácter mundano, masivo, profano, caracterizado por un valor exhibitivo, (donde la reproducción técnica hace que se desvanezca esa idea de originalidad, de autenticidad, en tanto implica una forma masiva, propiciada por las técnicas de reproducción que generan una nueva forma de visibilizar la realidad, lo que promueve una pérdida de ese valor sagrado y único). Se transforma el horizonte de la obra, de cómo aparece, de cómo es recibida, de cómo está implicada en un ritual comunitario, de cómo ayuda a construir un horizonte político de valores culturales.

Fuera de la trinidad arte-belleza-verdad, como Buck-Morss caracteriza la tradición moderna del arte, modelo para comprender lo estético en el paradigma cerrado sobre el Arte (como parte del proyecto moderno por su poder civilizatorio y purificadoramente racional), lo estético retoma una conciencia elemental: los sentidos son el territorio en donde la estética hace su campo de acción, y el arte potencia lo sensual, pero no es su campo absoluto. Si recordamos lo que habíamos mostrado de la religión del arte, así como de la teoría especulativa del arte, veremos cómo se hizo una progresiva suplantación de los sentidos por la imagen de lo que era el arte. Es decir, se le dio preferencia, y una sagrada, inmaculada, refinada, al objeto del arte, despreciando la función sensual que nos llevaría a ellos. Esto genera un bloqueo sensual, un dominio de

la razón sobre los aparatos de la percepción. El cuerpo es menos que el espíritu y que la razón.

De ahí el interés con el que se reflexiona sobre la influencia de la experiencia de choque, el shock de las imágenes, que implica un exceso perceptivo (que posteriormente llevará a esa anestésica). La idea de Benjamin es que la consciencia sobre la experiencia de shock es capaz de evitar el exceso, por eso hay una necesidad educativa, al abrir consciencia sobre estas experiencias se puede evitar la alienación por embotamiento, por deslumbramiento sensorial. Dice “cuanto más fácilmente la consciencia registre estos shocks, menor será el efecto traumático que éstos tengan” (Citado en Buck-Morss, 1993, pág. 69). Es decir, hay una posibilidad de la consciencia de bloquear la sensibilidad para evitar el acceso a la memoria. Pero el problema es que la velocidad de la técnica moderna multiplica las experiencias de choque, por lo que generamos un automatismo para responder a los estímulos de dichas experiencias. “el shock es la esencia misma de la experiencia moderna” (Buck-Morss, 1993, pág. 70). La política está en necesidad de profundizar al interior del ámbito artístico (quienes lo componen, cómo se desarrolla, qué son sus quehaceres, sus objetos, sus espacios y efectos), y la razón está en que el arte potencia a lo político, pues posibilita los modos de percibir la realidad, un sensorium, que se transforma con la técnica y que influye directamente en relación a los fenómenos socio-políticos. La reproducción técnica masifica y da acceso a lo que antes era original, auténtico por irrepetible; esta da acceso, permite una nueva mediación con los objetos artísticos, donde la tradicionalidad de su representación se transforma en máquina. Si antes de necesitaba una orquesta, ahora un gramófono; si antes la experiencia de un cuadro era solitaria y contemplativa, ahora en un cine compartimos una experiencia masificada. Y no sólo uno que se hace colectivamente, sino una de shock, pues se busca el deslumbramiento de los sentidos, en la mayor intensidad posible, no el lento deleite de la concepción artística con aura sagrada. Lo mundano y profano es pirotecnia estetizante. El poder de lo artístico está en configurar el orden de la experiencia, y de ahí la capacidad de formar valores culturales, de incidir en lo político.

Pero para dar cuenta de esto, Benjamin recurrirá a concepciones psicoanalíticas, en tanto se da una recepción mimética defensiva, es decir, un bloqueo por parte de nuestro aparato psíquico para contrarrestar el shock, que son fuerzas ingentes que nos interpelan desde el exterior, y por lo tanto que inhibe la acción, que aliena y lleva al quietismo. La anestésica intenta bloquear el shock, para defender al sujeto. De ahí que el exceso de información, de estimulaciones sensoriales genere un peligro de desbordar al sujeto, pero que termina en una experiencia de bloqueo. Por lo tanto estamos ante una alienación sensorial, que no es entendida como una categoría netamente política, como falsa consciencia, sino como una categoría perceptiva, puesto que se bloquea la imaginación, así como se configura la experiencia (que necesita conectar la percepción actual con la memoria del pasado), por lo que también se genera un empobrecimiento de la misma. En *Experiencia y pobreza* dirá:

Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo

menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. (Benjamin, 1999, pág. 168)

Ahora el problema es que la condición tecnológica genera un cambio perceptivo radical, pues es capaz de invertir el sistema sinestésico. Así “Su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido, pues, en un sistema anestésico.” (Buck-Morss, 1993, pág. 72) La técnica no nos devuelve los sentidos sino que los media, agudizando su velocidad, pero generando una experiencia de mundo empobrecida, barbarizada, donde tenemos una sobre estimulación que paradójicamente lleva a la pérdida de la percepción: es la anestesia, la negación de la percepción que aún funciona, pero sin la capacidad de registrar, de hacer memoria.

Láudano técnico con consecuencias políticas inmediatas: la estetización implica la expresión de las masas en sus sentidos más inmediatos, sobre estimulados, pero les distrae de la imperiosa necesidad de darse un espacio de emancipación. Ese empobrecimiento de la experiencia va de la mano con la creciente condición de anular los sentidos, de embotarlos en sustancias y “experiencias” hedonistas, estetizadas que distraen de la realidad, evitando el shock, al estar constantemente desviando la atención del trauma en fantasmagorías (como un engaño a los sentidos por medio de la técnica que es capaz manipular aspectos sensibles de la realidad). Buck-Morss insiste “las fantasmagorías son una tecno-estética. Las percepciones que proporcionan son lo suficientemente ‘reales’-el impacto que provocan en los sentidos y los nervios es ‘natural’ desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada caso, compensatoria” (Buck-Morss, 1993, pág. 77). Ahora, la estetización de la política usa ese campo de la experiencia masificada para generar un orden político de valores, para configurar la realidad. Los deseos revolucionarios o equitativos de las masas se disipan de una experiencia colectivizada de rotativas. El paso del valor cultural al valor exhibitorio se da en este momento, pues “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine.” (Benjamin, 1999, pág. 32)... De lo irrepetible y único, a lo masivo, a lo que se puede volver a poner una y otra vez, hacer una y otra vez, reproducir una y otra vez. La cultura de masas se había abierto, y con ella, un nuevo orden de las experiencias del mundo, donde se pierde lo espontáneo, pero se gana lo masivamente reproducido: Una experiencia de saciedad tecnificada, de shock que diluye la memoria en la satisfacción inmediata.

Como lo recordaría *Un mundo feliz* de Huxley, la mejor censura está en la sobre información, de la misma manera, la anestésica se da por medio de la hipertrofia sensorial, que recordemos, se da colectivamente: Soma, la droga que alivia las penas, la popular forma. Una sala entera de cine totalmente embotada por las imágenes. De ahí el

problema político, de ahí la génesis alienante de la administración de una estetización de la política por parte del fascismo. Entre tantos estímulos se pierde el contacto con la memoria, se empobrece la experiencia, se distrae de la realidad, por medio de los prodigios técnicos, de la estimulación constante de los sentidos:

La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Micky, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano (Benjamin, 1999, pág. 172)

Algo cambia en nuestra percepción del mundo al ver a un ratón antropomorfizado, especialmente cuando detrás de este está la novedad técnica que desdibuja el hilo con la memoria. Por lo tanto la fantasmagoría se establece como algo normal, cambia la norma social. Es el cambio de la concepción del arte tradicional a un arte mediado, además de esa pérdida del aura, del valor sagrado, por el valor exhibitivo. “buena parte del ‘arte’ entra en el ámbito de lo fantasmagórico como entretenimiento, como parte del mundo utilitario” (Buck-Morss, 1993, pág. 78). Y es que el entretenimiento comienza a ser cada vez más un fenómeno masivo. La técnica reproductora tiene el poder de abrir espacios nuevos, pero al mismo tiempo, el de darle preeminencia sensorial a la vista, puesto que la intensidad y sobre estimulación de uno de los sentidos llevan al entumecimiento de los otros.

De la imagen a quienes la reciben, la sensibilidad estaba en vía de ser compactada en la medida que se expandía el número de personas que se interpelaban con esa noción de entretenimiento. En la masificación entonces una nueva metáfora surge para hablar de lo colectivo, y así “las poblaciones urbano-industriales comienzan a ser percibidas en sí mismas como ‘masas’ –indiferenciadas, potencialmente peligrosas, un cuerpo colectivo que necesitaba ser controlado y moldeado con una forma significativa.” (Buck-Morss, 1993, pág. 84). Esa condición de la sociedad según Buck-Morss, lleva al desarrollo de símbolos que dan cuenta de la imaginería social: el cuerpo social promulgado por Herbert Spéncer y Emile Durkheim se convierte en un horizonte común, pero no por ello menos susceptible a la anestésica. Así pues, la condición de objetividad se convierte en una insensibilidad, en tanto “fue ideado de modo que fuera insensible al dolor como el cuerpo individual bajo la anestesia general” (Buck-Morss, 1993, pág. 84). De ahí una condición de alejamiento, de asepsia que implica que quien opera, a pesar de la pericia en su arte, lo hace después de sedar el cuerpo. La estetización de la política, como si fuera un cirujano, implica primero la sedación por parte de quienes administran el poder, del cuerpo social. Un cuerpo que es cada vez más lejano, cada vez más abstracto en la medición constante y la racionalidad técnico científica, cada vez más no nuestro.

Este cuerpo será el que técnicamente se convierte en prótesis. Después de la guerra, la necesidad prostética es general. No solo el cuerpo ha sido mutilado, sino que la experiencia del dolor es mermada por medio de ayudas exteriores. La sensibilidad habría cambiado, y con ella, la posibilidad de una estesis natural. La anestésica debe ser norma

en un momento en donde el dolor de la guerra se manifiesta no solo en las caras rotas que claman para parar el dolor, sino en una política que debe lavar el dolor de su cuerpo social mutilado. La masa para el fascismo será esa en que la fantasmagoría hará del individuo parte de un todo social abstracto, lo que le hace perder su cualidad autónoma y lo vuelve regular, formalizado, hombre sin atributos en política sin atributos, un hombre esperando en la antesala un proceso que nunca llega pero que tienen que cumplir. Un hombre así, alienado del sentido propio, no sólo político, sino de su propia sensibilidad, será un espectador entusiasmado de su propia destrucción. Un hombre así marchará como parte del cuerpo armado hacia la muerte anónima; producirá como cuerpo de trabajo en una fábrica anónima en un trabajo que no comprende del todo; gritará emocionado el nombre de su patria y de su dirigente como mesías heroico en un mundo que ha perdido su singularidad y su encanto.

De ahí que conocer los esquemas de la obra y sus efectos desde lo técnico, como lo serían la modificación de la apercepción del mundo, es decir, la transformación del sensorium, permita el desarrollo de una liberación colectiva, es decir, preparar un acto revolucionario político. Y es que la mayor consecuencia, que planteará Benjamin en el ya mencionado epílogo, es la de una estetización de la política, que será la herramienta que el fascismo necesite para la homogenización de la experiencia por medio de la reproducción técnica, pero lo que persigue es una estética de la guerra, donde la humanidad se convierte en espectadora de sí misma, donde disfruta como espectáculo su propia destrucción: la visibilidad masiva no sólo trae al cine y a sus astros, sino que se reproduce en la política creando al dictador y a la estética popularizada de lo político. Así el político reemplaza la vieja imagen que había tenido el artista. Ya es él el que instruye a las masas, pero no desde la producción de una obra, sino en la reproducción técnica de la realidad mediatizada: el político es quien amasa las sensibilidades, quien configura las formas de percibir la realidad, quien establece una cadena estetizada para administrar la cuota de poder. El placer rítmico, armónico y simétrico de una compañía de soldados marchando al unísono no significa para la masa la guerra venidera, sino el placer del espectáculo del cual hacemos parte como cuerpo insensible, como proyección de nuestro deseo de invulnerabilidad. Esa es la anestésica, la insensibilidad moral y política que resulta del ejercicio de la transformación de los sentidos. Desde grandes manifestaciones públicas, como asambleas, certámenes deportivos, desfiles, decoración vistosa y grandilocuente, hasta las transmisiones radiales y evidentemente, el uso de las técnicas de rodaje, la intención es lograr un espacio común donde las masas se sientan partícipes de la historia, donde sientan una condición de hacer parte, de expresarse en un todo, pero que no logra transformarlos. El gobernante simula al actor, pero a uno que perdió la ritualidad de su aura, a uno que se hace popularmente masificado:

con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permite que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante estos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos así como los teatros. La radio y el cine no sólo

modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos (Benjamin, 1999, págs. 38-39)

La guerra es la estética del fascismo, hacia ella se dirige la capacidad de crear un horizonte común, “Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna” (Benjamin, 1999, pág. 57). Caras de una misma moneda, la idea, de cómo construimos sociedad por medio de un horizonte político estetizado, está dirigida a la supeditación política de lo estético, que es la estetización de la política. La advertencia resuena fuertemente en palabras de Buck-Morss “Nos choca reconocer que el narcisismo que hemos desarrollado como adultos, y que funciona como táctica anestesiante frente a shock de la vida moderna –y al que se recurre diariamente a través de la fantasmagoría de la cultura de masas- es el terreno desde el cual el fascismo puede de nuevo resurgir” (Buck-Morss, 1993, pág. 98).

Para nuestra lectura podemos enunciar que Benjamin es un autor transicional, puesto que aborda la condición política desde una imagen que podríamos llamar de supeditación, en tanto se propone unas acciones liberadoras de las masas por medio de la comprensión de como perviven, pero por otra parte, esa comprensión sensorial, estética y su posibilidad de ser transformada por los medios técnicos, dan cuenta de una postura que se pregunta por el registro general de la experiencia sensible humana, es decir, una experiencia de apertura estética en la conformación de los valores culturales.

Del cambio de la concepción artística en un mundo estetizado.

¿Cómo leer la relación de lo ético y de lo estético en un horizonte de este tipo y cómo comprender ese alejamiento de la supeditación que enunciamos en el principio de este texto? Veamos una posibilidad retomando la transformación del horizonte artístico, que recordamos ha tenido un lugar privilegiado en lo estético, el cual se fragmenta, y es esta experiencia diferente del arte lo que implica una nueva visibilización de prácticas humanas y de identificaciones, pues si este arte fue el lugar privilegiado del análisis de nuestras comprensiones de mundo, por tanto de nuestras eticidades, es indispensable comprender qué se juega esta situación de fractura. Insistimos, lo estético hace parte de un horizonte cultural ampliado, pero el arte ayuda a explicitar una parte elemental de este, puesto que ayuda a configurar esquemas de valores y de prácticas valoradas como apropiadas en una cultura. Así, hemos tenido unas clasificaciones genéricas (cada arte en sí es un género del quehacer como techné⁴⁶) que en la actualidad siguen en la comprensión

⁴⁶ Para mayor referencia de esto, es importante ver como los criterios evaluativos de una época se basan en la comprensión tanto erudita como popular de lo que es el género, tal como lo mostrará Schaeffer (*¿Qué es un género Literario?*, 2006). Esto no sólo configura el orden de recepción, sino evidentemente el de clasificación y el de creación, puesto que demarca un horizonte de sentido. El género sustenta la condición de arte, no solo al clasificar su lugar en los quehaceres, sino en direccionar nuestra forma de interpelarnos frente a un objeto (decir que es obra, ya ejemplifica una construcción genérica de objetos).

popular y jalonan unos deberes ser que aún se mantienen (como anteriormente vimos, el papel público y formador del arte, pero también, la perfección técnica, el ordenamiento, la capacidad de generar experiencias de socialización) y que entran en choque directo con el arte actual. Así, a principios del siglo XX veremos como el arte moderno, arte de las vanguardias, que estará como marco referencial hasta que aproximadamente en la década de los sesentas y setentas se da el cambio a lo que llamaríamos las nuevas vanguardias, donde, según Cabot, sucede la atomización, el paso de lo íntegro a lo variado: “El arte contemporáneo es eso, la explosión del universo moderno y su vaporización en un continuo de géneros, materiales, temas, formas, etc. Que anulan la división misma en arte/s.” (Cabot, 2008, pág. 7). Lo que entra en crisis no es sólo el quehacer artístico, que desde la modernidad artística se estuvo cuestionando, sino la imagen social de dicho arte, que no resiste más la condición unitaria y se fragmenta en experimentaciones. Si recordamos este paradigma o *modelo especulativo del arte*, veremos que influyen las prácticas y comprensiones artísticas venideras, al menos, aquellas que intentan dar sentido a una forma de vida artística, entendiendo esta por medio de las artes, es decir, las vanguardias artísticas. El tema de las vanguardias (al menos para Schaeffer, esas de comienzos del siglo XX, entendidas como modernidad) vuelven a dar cuenta de esa acción especulativas, puesto que retoman la idea del arte como un vínculo a la espiritualidad, a una nueva comprensión de un mundo que se ha vuelto frío y seco, o en otros términos, retoman para el arte la idea de suplir las necesidades espirituales, religiosas y de embellecer la ciencia en tanto la pueden sacar de su estancamiento técnico. Ahora, no es que para lo ético y lo estético signifique lo mismo, puesto que la propuesta de ruptura con la moral imperante de las vanguardias dio pie, no a una superación de la moral tradicional, sino, funcionalmente, la sustitución de un esquema general por otro. En términos de Nietzsche, la estatua cae pero el mismo pedestal se mantiene. Si bien hay una multiplicación de morales, superando la noción elemental de la moral imperante manifestada como alta cultura al diferenciarse por medio del arte y de su moral del pueblo, el proceso de crecimiento demográfico, la aparición de nuevos medios tecnológicos, el crecimiento de las ciudades y de un nuevo público de masas, generan unos nuevos fenómenos de comprensión del arte (como las experiencias de shock y la banalización), pero mantiene la situación de poner al arte como función superior, como espiritualización o elemento sagrado. Es decir, atribuirle poderes que desconocen su función social e histórica por afirmar su capacidad de hacer acontecer el ente: ser un canal ontológico o un depositario de una verdad más verdad que la científica o la filosófica: Kandinsky, en *Lo espiritual del arte* muestra esto que acabamos de criticar, cuando refiere al arte como una “nueva revelación celestial” (Pág. 86)

En las vanguardias, la noción utópica viene a cambiar el papel de lo moral, y nuevamente, la condición de educación o de supeditación de la estética a la ética o de estética a la ética, *la relación asimétrica*, es central para esta condición, puesto que se fundamenta en la concepción religiosa o sagrada, es decir, en la noción especulativa, que refleja la noción autoteológica. En nombre de la autonomía artística se logra una supeditación, o una sujeción filosófica de uno u otro tipo, además de fundamentar un proyecto político utópico que da por sentada la condición humana en relación a un módelo: la identidad es fija, y por tanto se la puede descubrir en su forma última por

medio del quehacer artístico que hace patente aquello último que otras formas, como lo filosófico o lo científico ignoran por miradas cortas o miopía sensitiva. En todo caso, se le intenta dar estatuto de validez a un arte sobre otro, o volviendo a Rancière, una humanidad sobre otra, por medio de una condición esencial, de una hipóstasis, que se asume como verdadera. Así, el arte abstracto sería la esencia espiritual lograda por medio de la idea más allá de su forma figurativa, por tanto, no solo supera el arte anterior, sino que se vuelve su destino final. De una manera importante debe decirse, se genera un imperativo artístico que recubre la práctica como un deber ser. El esencialismo es moralizante porque determina la práctica a un conjunto de quehaceres ya validados dentro del modelo que se sustenta como más verdadero, “así la abstracción pudo ser interpretada (aun por Kandinsky) como una consecuencia ineluctable del cubismo, consecuencia que a la vez torna caducas todas las prácticas pictóricas alternativas” (Schaeffer, 2012, pág. 42) ¿si la libertad está tan atada al poder crear artísticamente, como dice Carey, no sería entonces una pérdida de libertad general el mantener un paradigma de este tipo? Hay entonces dos presuposiciones, una, ya se sabe que es arte, porque se la da dentro de un marco cerrado, dos, ya se sabe lo que es la libertad de crear, puesto que está tiene su límite, pero al mismo tiempo, ya se sabe que es una correcta contemplación, una recepción adecuada, porque se hace también dentro de este marco.

No obstante, el rótulo genérico de *arte contemporáneo* se mantiene, así sea bombardeado constantemente por su supuesta falla técnica, por su superficialidad, por su condición de cosa efímera. Lo que choca acá no es un arte contra otra, sino un modo global de comprender el arte. Este no se ha hecho menos, ni se ha pervertido, sino que ha cambiado con las comprensiones cosmológicas, con el devenir de las dinámicas sociales, cada vez más hedonistas en el consumo y en el reciclaje, en el remix y en el mestizaje. Así, este arte contemporáneo es hijo de su época, pero es leído desde la intención moral que se hereda de lo clásico, con función moral clara, con función política clara, con condición ontológica clara, con revelación de verdades, pretendiendo así un direccionamiento de su quehacer. ¡Si no devolvemos al arte a sus proporciones, nos condenamos! pero el arte está en sus justas proporciones, que son múltiples para una época múltiple. De ahí que la estetización sea, al igual que el nihilismo posmoderno, el paso de lo único a lo múltiple. De la noción legisladora, a la práctica del dar cuenta abierta y caótica que tiende a estar en nuestra época.

Entonces, si volvemos a la lectura de Rancière sobre el reparto de lo estético, se mostrará que no es que haya una ruptura en el sentido tradicional, como superación o como abandono, sino una forma de leer que toca en otras funciones anteriormente dejadas en la periferia: así el problema del arte actualmente tiene que ver, no solo con esa nueva forma de verlo, como anteriormente hemos planteado, sino con una organización de lo sensible diferente, o como él mismo lo explicará, al decir que:

Por tanto, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte

del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del «hacer» artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. (2005, págs. 9-10)

El reconocimiento de dicho espacio de lo sensible a partir de una experiencia autónoma del arte, implica también el reconocimiento del valor social en la configuración de un modelo de leerla, de interpellarla, de comprender la realidad cultural. Por eso no es aventurado decir que dicho reparto estético juega en un doble sentido, primero, el de un régimen artístico de lo sensible, que implica una directa relación de nuestro *sensorium* a los modos de hacer y de dirigir presentes en el mundo artístico, pero segundo e igualmente importante, un régimen social, en el cual, la consolidación de esas configuraciones del aparato perceptivo generan un *Ethos*, o en términos del mismo Rancière, una política. Por eso debemos también comprender cómo dicho reparto, como dicha configuración se dio en la construcción de una alta cultura, puesto que lo estético aquí, fundamentará un orden moral y social, un modo de vivir y experimentar, reduciendo la experiencia estética a un orden determinado de vivencias, pero que con los cambios sociales, productivos e históricos que anteriormente hemos mencionado, entrará en proceso de transformación. Así la alta cultura da cabida a una cultura de masas y un nuevo orden para esta construcción estética del mundo está posibilitado, en tanto cambian las condiciones en que se produce, entiende y vive el modo de ser de lo estético del arte.

Nuestro arte es uno que, como la misma sociedad, está permeado de los medios por los cuales se enuncia. Los medios de hacer, los medios de decir, los medios en que se sustenta la discursividad de la obra se presentan como la fuerza donde aparece, al mismo tiempo única y múltiple, la obra como un conjunto. Es decir, el medio digital se presenta como un todo en donde el estilo de la obra se presenta como una parte. “Si la «imagen del artista» en el arte antiguo responde a tres o cuatro estereotipos, el artista disponía de un catálogo muy limitado de materiales y de herramientas para trabajar ese material (sea óleo, mármol o sonido), vivía en un mundo más pobre, etc. La explosión del arte contemporáneo ha multiplicado por n cada una de las posibilidades anteriores.” (Cabot, 2008, pág. 8). La razón es que visibilizar no es solo hacer público al arte, sino que hay mayor acceso a los medios para producirlo, a los lugares para recibirlo, a los espacios para discutirlo. Democratización del arte: el crecimiento exponencial de las condiciones materiales impulsa las espirituales, las sociales, las culturales, aclarando que el crecimiento de una de estas potencia el desarrollo de todas. La obra puede ser mercancía porque está en un mundo que no tiene que valorar como única un objeto que está dentro de un sistema masivo de producción, pero se pretende mantener el halo sagrado en la medida en que se conservan los prejuicios de un mundo donde la obra manifestaba y canalizaba socialmente lo sagrado.

Es ese crecimiento expansivo de lo estético el que explica por qué las exploraciones contemporáneas del arte intentarán retomar elementos de lo cotidiano, como los sonidos de la calle, la forma vacía de una pared, el aire contenido en un globo,

hasta llegar a la mierda contenida. Lo que se sustenta ya no es la materialidad, sino la capacidad discursiva de decir algo: las ficciones y las metáforas envuelven el significado material, pero dichas narrativas son posibles en un mundo que ha “superado” la necesidad material y puede darse el lujo de explorar el sentido de las formas, la manera en que se organizan orgánicamente. “En la medida en que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreductibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no deberemos buscar su unidad tanto en un *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuando en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas” (Goodman, 1990, págs. 22-23). ¿Aparece un todo vale artístico de la misma manera que apareció un relativismo científico y epistemológico? Si bien son autónomas estas esferas, hacen parte del imaginario colectivo y público, por lo que el cambio de la condición central de verdad en uno puede afectar de igual manera el resultado en otro.

¿Qué tiene que ver entonces esta condición con lo ético? La aparición de un prejuicio que actualiza la idea especulativa en una versión contemporánea, pues es por medio del quehacer estético donde supuestamente se expresa la condición de la libertad, pues en éste, se presupone una liberación de las ataduras de las necesidades y de los límites de la razón científica (pues en la ciencia y sus discursos también abría la posibilidad de exploraciones artísticas) y así, la libertad está en poder expresar, en mostrar, en proponer lo que sea. Es el proceso creativo lo que sustenta la libertad creadora, es el proceso interpretativo lo que asegura la libertad comprensiva, es la libertad la que a la larga carga con la noción de estetización, puesto que en ella, mejor, por ella es que se promulga el derecho a una identificación específica, es el caballito de combate en contra de un esquema histórico, de una comprensión histórica, de un orden específico. Lo libre nos da derecho de expresarnos como queramos, aún en la inmoralidad total de lo que una cultura radicaliza como lo peligroso, como lo ominoso.

Alcances de la estetización desde una perspectiva ampliada

¿Hasta dónde podríamos llevar la idea de la estetización? Primero, debemos reconocer que este fenómeno depende de una lectura que analiza algo como si fuera presentado como un constructo estético, como si sus reglas de formación fueran estéticas, lo que lleva a que “La consecuencia es la utilización de términos, imágenes, objetivos, métodos... extraídos del ámbito de la estética dentro de los ámbitos de la política, la moral, la sociología, pero también, y esto es lo más importante tal vez, en la vida cotidiana, en las relaciones personales, en el ejercicio del poder, etc.” (Cabot, 2008, pág. 6). Que se pueda rastrear una concepción teórica que pretende dar cuenta de parte de la realidad no nos puede llevar a tomar la parte por el todo, pues, la realidad se nos resiste. Si bien hay mayor tendencia a ciertos tipos de fenómenos, dicha tendencia no es una obligación en la realidad. ¿Por qué no? Porque esta sería la mirada moderna universalista, que no puede ser usada para comprender una lectura con pretensiones caleidoscópicas como la de la estetización. La metáfora tiene sus límites, y comprender estos es comprender no la validez teórica (pues los criterios de demarcación desde el comienzo de esta visión se relativizan), sino la potencia vital que dicha teoría tiene al leer la realidad múltiple y

dinámica, pues no la reduce a la formalización rígida de un esquema sólido, pero tampoco a la liquidez absoluta de un irracionalismo. La idea, como hemos insistido a lo largo de esto, es comprender lo que pasa por lo que lo posibilitó, no por su capacidad o incapacidad de ser algo fijo, caras adversas de la misma moneda esencial.

La estetización, junto con la apertura a otras narrativas, el mundo del consumo y las industrias culturales generaron un fenómeno que en el siglo XX comenzó a funcionar potentemente, pero que, como con anterioridad hemos remarcado, no ha finalizado y constantemente está mutando y formándose. Algo que podríamos denominar *la democratización de la cultura* aparece. Este es el proceso por el cual la cultura y las manifestaciones estéticas de las masas, anteriormente relegadas a un segundo plano cobran fuerza, no sólo por un estatuto de validez dado en el reconocimiento de la diferencia, que a la larga es uno de los elementos menores, sino por la creciente demanda y oferta de objetos y productos estéticos que funcionan como centros, como imanes de las tendencias de consumo de diferentes grupos sociales. Estamos hablando entonces no solo de la explosión consumista, sino también de la potencia modelizante que tienen los *medios masivos de comunicación*.

El rol social del creador se comienza a difuminar del artista al consumidor, a hacer parte de un mundo de compradores, de la democracia del derroche, donde el valor del objeto está en la capacidad de adquirir y desechar, y no tanto en el refinamiento cultural. Así, la cultura ya no es una posesión personal, fruto de un cultivo de uno mismo, sino que es una forma de vida, compartida por ciertas personas, grupos, contextos. La estetización, desde la apertura estética, genera una forma de comprender el día a día como lugar de creaciones y prácticas estéticas que no necesariamente se las ven con el arte, pues este hace parte de una de las tantas manifestaciones. Así, el comprender esta visión, nos podría acercar a lo que Michaud intuiría cuando afirma que “es muy probable que por esta vía se llegue a un relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras, aunque permitan reconstruir las conductas” (Michaud, 2007, pág. 20). Es entonces dar paso a las prácticas de producción y consumo que se hacen todos los días, en donde jugamos nuestro estar en el mundo, nuestra comprensión global como personas.

La conquista de lo cotidiano

“Las formas cotidianas están sometidas a un modelamiento lento e inconsciente, como si los objetos y los gestos corrientes se moldearan progresivamente, en el curso de su uso, al capricho de la disposición de una colectividad cuyos miembros se conforman los unos con los otros” (Leroi - Gourhan, 1971, pág. 273)

Lo estético, en esta versión expandida, hace de lo cotidiano un territorio, puesto que este es una matriz con el cual se configura la cotidianidad. En él comenzamos nuestra exploración vital, nuestras comprensiones iniciales; aprendemos el lenguaje, nombramos el mundo desde aquello que hemos heredado, repetimos su historia, el cómo nos cuentan que es su leyenda; no sólo desarrollamos esquemas de valoración que esquematizan la realidad, sino que los vivimos en esta espacialidad diaria, así aprendemos lo moral estéticamente (moral como costumbre social). El motivo es que nuestro mundo cultural está compuesto por una multitud de prácticas que coinciden unas con otras, en las cuales aprendemos a navegar, a movernos, comprendiendo una lógica vital, un cómo actuar, un Ethos. Explicitemos entonces qué entendemos por lo cotidiano y su visión, pero no olvidemos que:

Es cierto que hay elementos novedosos en el modo que están participando las coordenadas estéticas en la vida común; que ellas están interviniendo como nunca antes en la configuración de las relaciones humanas; que gracias a la universalización del principio mercantil y consumista se extienden a la morfología de los objetos, de las instituciones y prácticas culturales y políticas; que, impulsadas por los medios tecnológicos actúan como quitasoles luminosos que ocultan la realidad del mundo, ... pero ciertamente no son inéditas, ¡Siempre estuvieron ahí! (Sánchez Medina, 2013, pág. 83)

Como anteriormente mostramos, lo cotidiano como campo para el pensamiento está posibilitado por la desconfianza y el paulatino alejamiento de los sistemas explicativos de la modernidad, o lo que, en otros términos, es un retorno a una tendencia barroca de la cultura. Frente a esto aparece entonces una explicación elemental, en la historia hay ciertos momentos donde unos valores de la medida, de la sobriedad, de lo universal, de lo racional y de lo abstracto imperan, que podríamos denominar períodos clásicos, y por otra parte, otros en los que ciertos valores estéticos, del placer de los sentidos, de lo concreto y particular se toman la palabra y generan el modo dominante de la cultura, conocidos como períodos barrocos. No es que uno excluya al otro, porque evidentemente son interdependientes, es que hay mayor o menor tendencia a que en ciertos momentos y por unas condiciones específicas en los modos de representar la realidad, uno de ellos domine.

La apertura a lo cotidiano podría ser el retorno de una época barroca, entrando así en un *Neobarroco*⁴⁷ como lo propone Calabrese, así como también Maffesoli insiste con la barroquización, pero no necesariamente es una noción de lo abierto en totalidad, de liquidez, de imposibilidad de estructura: Es una tendencia a lo abierto y cotidiano, sin que eso implique que en totalidad se da así, por eso insistimos, es una tendencia más o menos general. De esta manera, y entendida como una mayor posibilidad actual, fijamos la mirada en el proceso, en el estar siendo, en el constante movimiento de las cosas, así:

A las formas estables, ordenadas, regulares, simétricas se van sustituyendo formas inestables, desordenadas, irregulares, asimétricas. Todo esto sucede porque el sistema de valores vigente es investido por fenómenos de fluctuación que lo desestabilizan. Sin embargo, no hay que creer que la inestabilidad es la única característica del universo cultural contemporáneo. Al contrario, aun en la fase de lejanía del equilibrio que favorece los procesos antes señalados, desde el punto de vista de la cantidad, la mayor parte de nuestro universo cultural está más bien constituida por subsistemas muy tradicionales, muy estables, muy ordenados. (Calabrese, 2008, pág. 197)

Vemos una insistencia en el tiempo presente, una ruptura con el tiempo extraordinario del ritual social (que es el tiempo marcado, el tiempo elegido y extraordinario), no porque desaparezca, sino porque se multiplica hasta el desbordar, por medio de la capacidad de producir y consumir rituales socializadores como formas de entretenimiento constante. De lo extraordinario a lo común, a lo habitual, a lo cotidiano, por eso:

Al sacrificar en explosiones puntuales y de consumación del tiempo de la producción, las costumbres contemporáneas, y las tribus que las constituyen, teatralizan dos de los elementos más importantes de la posmodernidad. Por un lado, lo que yo llamaría el *interés del presente*, en su sentido etimológico de *interese*; por el otro, el *simbolismo*, lo que me une al otro, a otros. En oposición a un tiempo homogéneo y uniforme que servía de matriz a la *regularidad del trabajo* (la carrera) o a la *regularidad de las relaciones* (familia, concentraciones estables), parecería que prevalece un tiempo del desapego, un tiempo en el que se expresan instantes sucesivos, sinceridades sucesivas. Un tiempo en que, según las ocurrencias, las oportunidades, se organizan concentraciones puntuales que ya no están obnubiladas por la continuidad o la perspectiva *ex-tensiva* (*ex-tendere*), sino por la calidad de la implicación, lo que propongo llamar la perspectiva *intensiva* (*in-tendere*). Una suerte de situacionismo generalizado (Maffesoli, pág. 51)

⁴⁷ Retomamos la definición conceptual que plantea Sergio Rojas en su artículo *SOBRE EL CONCEPTO DE "NEOBARROCO"* donde comienza definiendo que: "El concepto de "neobarroco" se ha aplicado preferentemente en el campo literario, sin embargo, en la medida en que señala entre otras cosas el predominio de lo visual sobre lo narrativo, se proyecta a todo el campo artístico, e incluso a la cultura en general. Sin embargo resulta insoslayable el hecho de que el término cumple también la función de nombrar una cierta actualidad epocal (O. Calabrese), caracterizada por la estética del consumo, la relación paródica con el pasado, el agotamiento de los meta-relatos, la proliferación de lo mediático, la subjetividad irónica (Rorty) o cínica (Sloterdijk), la "cultura" de la entretención, etc. Es decir, se trataría, si no de una "época", al menos de un presente que exhibe como sello distintivo la conciencia del carácter representacional de lo real" (Rojas, 2004)

Dos lecturas nos esperan entonces. O lo cotidiano es del todo trivial, puesto que lleva al pasmo, al agotamiento, a la pérdida del sentido de las cosas o, por otro lado, lo cotidiano es momento de posibilidad máxima, pues reconfigura los modos en que nos relacionamos con las cosas, los discursos, transformando la manera en que se percibe la realidad, un cambio en la mirada implica una total alquimia de la realidad individual. Así pues, la primera, implicará un movimiento estetizante, cargado de alejamientos a la eticidad, como lo vemos tanto en Salabert como en Rancière, cuando evidencian el peligro de la pérdida de responsabilidad frente a algo cuando solo es visto por su faceta estética: el placer de las explosiones que enuncian los soldados cuando se les pregunta sobre la guerra da cuenta de una pérdida de la responsabilidad humana, donde se olvida que personas mueren en realidad por el enajenamiento del espectáculo estético. Saltamos de lo ridículo a lo más ridículo para afrontar el pasmo y la angustia, pero irónicamente, es esta trivialidad la que es causante y remedio de una especie de pérdida de sentido vital, de una incapacidad para el goce o la lentitud. Lo estético deviene en cotidianidad rutinaria, el progreso en costumbre, el espectáculo en zapping.

Por otra parte, la cotidianidad como experiencia de posibilidad da cuenta de microconstrucciones particularizadas, que manifiestan a seres específicos en situaciones específicas, que no es otra cosa que decir, en la emergencia de formas individuales, en el surgimiento del individuo o de la persona contemporánea, diferente del sujeto moderno⁴⁸. La noción de deber ya no es fundamentadora, sino que se desplaza actualmente a la de goce, de ahí que se diga que es el hedonismo contemporáneo la actitud que nos hila un estar en el mundo en la medida de que podemos definirnos por el conjunto de situaciones, objetos, discursos y prácticas que realizamos en favor de obtener un goce en el presente. Así, de un mundo para la construcción social, marcado por ritmos de producción, de espera y de deberes y derechos del sujeto, acudimos a la emergencia de muchas posibilidades vivenciales, de una miríada de formatos, papeles, disposiciones, de *estilos* o *modos de vida*, eticidades estéticas, identificaciones, formas de presentarse a la realidad, de *registros vitales*, que hace que las particularidades tengan sentido puesto no hay un modelo único que sirva como criterio de validación o rechazo u horizonte de la acción: por eso el consumo cobra primacía sobre la producción, la velocidad y lo inmediato contra la espera, del deber y de derecho al consumo.

Si antes eran las fronteras del deber, actualmente, como una célula, todo lo que esté fuera del límite es absorbido y hace parte del conjunto. Lo intersubjetivo es expansivo e implicará la constante necesidad de buscar goce, siempre en búsqueda, el quehacer social pasa de proyecto a *estructura dinámica*, y con ella el sujeto de pieza del engranaje social, de órganos del cuerpo social a jugador, espectador o consumidor. Por eso del deber político donde la moral tenía un papel central, nos deslizamos otras posibilidades como lo es el goce estético; lo ético es objeto de una transformación radical, puesto que su papel ya no es el de elemento único para la cohesión social, para esa obsesión de Estar-juntos, que Maffesoli explicita, sino el de buscar formas autorreferentes: el placer es un argumento en sí mismo, *el acto en bruto*, el hacer por hacer sin finalidad ni justificación que resulta suficiente para una vida cada vez más vital, cada vez, más intensa: de la

⁴⁸ Tema que abordaremos mucho más puntualmente cuando hablemos del paso de la identidad a la identificación en el subcapítulo 2.2.1 Desarrollo de manifestaciones otras.

propaganda a la publicidad, el individuo es libre en tanto que puede elegir qué consume y cómo, posibilitado siempre por la creciente industria humana.

Michel de Certeau centrará su mirada sobre esta condición de cotidianidad, y su análisis nos ayudará a explicitar bien lo que hemos enunciado de manera sucinta hasta el momento. Primero, habría que ver que dicha cotidianidad se plantea en él como un aspecto relacional, en donde el concepto de *consumo* será fundamental para comprender la condición cultural. Dicho concepto explica los usos que un conjunto social realiza bien sea de una representación o de una práctica, de un comportamiento. Para entender el uso dado, el consumo, deberíamos mostrar cómo se fabrica una producción oculta, que se esparce en los sistemas de producción, es decir, que genera modos de usar, *maneras de emplear* (2001, pág. XLIII), que subvierten el modo impuesto por la producción dominante. De ahí que lo cotidiano implique producir sobre una producción, es decir, hacerse un modo particular, una diferencia en medio de lo mismo que terminaría en una combinatoria, en una resignificación por parte de los usuarios. En la *Historia de Horacio* de Tomás González (2006), hay unas particulares imágenes que explicitan la función de lo cotidiano como producción particular. Por una parte, en relación al poder, la amabilidad es una fuerza cotidiana con la que, sin ritualizar (pero no por ello en un ritual) se enfrenta al poder, se genera una estrategia de lo cotidiano para acercarse a las personas más allá de las instituciones. “Pero en la estación de policía Jerónimo al parecer se echó a todo el mundo al bolsillo, pues cuando llegaron a la casa les hacía chistes a los agentes, y antes de bajarse de la radio patrulla le puso la cara al pastor alemán para que se la lamiera. De modo que regresó más como niño extraviado que como delincuente en ciernes” (González, 2006, pág. 35) después del entretenimiento básico de lanzarle naranjas podridas a los pasajeros de los autobuses, esta imagen explicita el cómo hay una actitud cotidiana, jovial, como una estética de lo cotidiano que permite transformar las consecuencias éticas de los actos. Lo ético no se rige solamente por los esquemas de valores, sino también por un imperativo circunstancial estético, que ayuda a configurar nuestro actuar en el mundo desde los afectos. Una cosa es el gran discurso, la gran moral, el gran esquema de verdad, y otra es el régimen de difusión donde este cobra un sentido nuevo, donde se difumina como la tinta en el agua, como un acontecimiento de sentido que da cuenta de cómo ha sido usado, no de cómo debería ser. Ese es su carácter relacional.

Es el contexto, o la dimensión de lugar y de momento, lo que le da sentido a este consumo, puesto que ya no podemos hablar de la generalidad visible a los ojos del todo, de los grandes relatos, sino de prácticas que han pasado inadvertidas, y que, como vimos anteriormente, tienden a ser catalogadas de vulgares o ramplonas, en tanto su origen popular las separa de los esquemas axiológicos dominantes. Así, lo cotidiano se hace dentro de un esquema de pensamiento o de comprensión determinado; construye apropiaciones o reapropiaciones desde los usos efectivos; implica una noción de presente que se ubica en ese contexto, como lugar y momento; y por último, implícita una relación con los otros, con el interlocutor. Además hay una imaginación creativa, una que genera un consenso vital, para darle sentido a lo que se expresa, es decir, para hacerlo significativo como parte de la experiencia de apropiarse del mundo constantemente al

escuchar una conversación de adultos sobre política y botánica, los niños intentan armar con la imaginación un horizonte de sentido: “un árbol como de mango del que colgaban corazones de ternero; el presidente de la república boca abajo, invertido como un murciélago; el presidente de frac, con la banda tricolor salpicada de vómito y la cabeza apoyada en una mesa repleta de botellas; a hordas de diablos peludos que olían a carroña, renqueando por cafetales y pastizales, con un pie grande semejante a los de Pacho y otro una pezuña de vaca” (González, 2006, pág. 43). Así, esos actos pequeños, no notados, como los de la imaginación activa, están haciéndose como una opción a la hegemonía visual, al sistema que visibiliza lo que considera apreciado como producción, pero que invisibiliza y vigila lo desconfiable popular, lo cotidiano como algo caótico. Esa vigilancia (que se caracteriza por el dispositivo Foucaultiano) es puesta a prueba por medio de la reapropiación cotidiana de los consumidores, como conjunto de *tácticas*, como transformación de las lógicas impuestas, como habitar en los intersticios donde el ojo panóptico no es capaz de mirar: un juego con la espacialidad aparece en tanto el espacio donde se da el dispositivo de poder es resignificado por medio del quehacer de todos los días.

El propósito de De Certeau será el de encontrar una lógica en la construcción, en la formación de estas prácticas cotidianas, de las técnicas con las que se elaboran, así como el lugar que ocupan en el imaginario colectivo. Cabe recordar que se alejan de las artes espirituales, de las artes bellas y que han sido catalogadas como artes serviles, es decir, al tener algo que ver con la practicidad su estatuto era menos, pues era una práctica intencionada. Hay entonces un sesgo entre prácticas, como ya Rancière mostrara al hablar de reparto sensible, pero que en este autor “se formula esencialmente en ‘*artes de hacer*’ esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una *ratio* ‘popular’, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de usar” (De Certeau, 2001, pág. XLV). Una forma de pensar de este tipo implica mayor dominio o tendencia de una visión práctica sobre una visión teórica. Pero podemos afirmar que el hecho de la creación, de la invención, implica una reconfiguración, no solo utilitaria, sino también estética, en la medida en que recombina los valores culturales, generando una mezcla, una resignificación de la realidad de las cosas, las prácticas y las costumbres por medio del cambio, por medio de la revalorización del objeto creado en inmerso en un universo objetual y práctico ya resignificado. Esto al tiempo, ayuda a transformar, configurar o descomponer la tradición en la cual se está inmerso. Lo cotidiano así es fuerza adaptativa en un universo que se hereda como posibilidad frente a las limitaciones de la necesidad. De ahí que las manifestaciones culturales resulten siempre ingeniosas por su utilidad inmediata, que resuelvan problemas de orden del presente, pero que tomen en cuenta un conjunto de saberes sociales que se mantienen por medio de la trasmisión práctica: una especie de sabiduría vital práctica, es lo que él mismo denominará un pensamiento que no se piensa.

¿Es lo cotidiano realmente una poiesis irracional? o ¿deberíamos decir que la justificación del acontecimiento cotidiano es el gesto en sí mismo, es decir el actuar en bruto, el gesto que se convierte en un discurso por su inmediata forma de presentarse?

Esta segunda idea debe ser cuidadosa, porque no se trata de comenzar desde cero, sino un estar constantemente relejendo desde los acuerdos comunicativos que nos unen a otros, que no es otra cosa que decir desde los prejuicios culturales, desde la lógica y el sentido común, especificado relacionalmente en contextos específicos con personas específicas. “(...) muy concentrado, contaba el dinero con dedos hábiles y mantenía en la cara una leve expresión de asco. Le tenía repugnancia a los billetes, que habían pasado de mano en mano, manos de blenorragicos, de leprosos, de gente que se sacaba lso mocos, de gente que había matado por ellos o que se los había robado a la mamá o a los hermanos, el objeto más inmundo y trágicamente necesario, en fin, que había producido el chimpancé humano.” (González, 2006, pág. 52). Los prejuicios sociales determinan comportamientos específicos, pero se basan en tradiciones anteriores. Por eso podemos hablar de una marginalidad de esta práctica, no solo por el prejuicio racionalista, que supone que algo pensado o patológico es caótico y por tanto de segundo orden, sino porque hay un sistema que sustenta la cultura de los productores de esta, frente a la cual la cotidianidad de los usuarios viene a funcionar como recombinatoria: marginalidad de una mayoría de usuarios en oposición de una centralidad de productores que es la que genera una oferta para el consumo. Pero no se puede generalizar, esta no es una exclusión o condición de periferia no es un bloque unificado, pues lo que anima dichas prácticas es un constante adaptarse, una condición relacional que recombina y transforma según los acontecimientos, según las disposiciones: si se prohíbe algo habrá un contrabando o una producción ilegal (recordando que no se puede igualar lo legal como dispositivo del poder con lo conveniente o lo bueno de un acto en lo ético), si se impone una forma de pensamiento, se generarán panfletos o grafitis, si se excluye una forma como ramplona, lo ramplón será usado como marca identitaria, con la ironía que fundamenta un modo de vivir específico. Por eso es que tanto el uso cotidiano del lenguaje, así como las especificidades del contexto de recepción en la cual se hace el consumo, generarán una mirada de respuestas: lo cotidiano es barroco en el sentido en que multiplica los elementos en un pastiche relacional.

Así pues, lo que popularmente se denomina malicia indígena, es una táctica de adaptación a la realidad socio-cultural de los productores, debido a que siempre hay una relación de fuerzas desiguales entre estos polos de la relación: esa es la causa de los efectos múltiples, de ahí la producción caleidoscópica. Estamos en un una lógica del *agón*, de la tensión que produce la cultura: “como el derecho (que es su modelo), la cultura articula conflictos y a veces legitima, desplaza o controla la razón del más fuerte (...) Las tácticas del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocan entonces en una politización de las prácticas cotidianas” (De Certeau, 2001, pág. XLVIII) Es entonces importante mostrar que en lo cotidiano ya no sólo hay un reconocimiento de una estructura cambiante, sino que precisamente aparece una fuerza productora de tácticas que devienen en prácticas cotidianas. La cultura no se reduce entonces a la gran cultura, a aquello que tiene mayor visibilidad, sino que se está haciendo todos los días en un espacio de complejidad que hilvana tanto lo que se hace, como lo que se dice, como lo que se piensa, se venera, se rechaza: en la cotidianidad vemos una estructura funcional que permite dar cuenta de la pluralidad humana, de su constante búsqueda por darle sentido a la existencia y dejar vestigios de esta forma de

vivir el sentido. De ahí que el lenguaje popular y cotidiano funcione como modo eficaz de combinatoria, puesto que juega a una lógica otra que desborda la matriz disciplinaria en la cual se supone se debería hacer el conjunto social, desborda potentemente el sistema imperante, no por oposición sino por resemantización, por desviación de sus modos de hablar en otros, de sus modos de representar en otros, de sus modos de hacer, de comer, de hacer recorridos, de disfrutar, en modos adaptados a una realidad que no se adecúa a la proscripción formal.

Esa matriz disciplinaria es la estrategia, metáfora militar que implica unos ejercicios de producción globales y centralizados donde que posibilita, a partir de un cálculo de fuerzas, la construcción de un lugar propio. Por oposición la táctica no permite ese lugar propio, porque “la táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 2001, pág. L), de ahí que sea un espacio tomado como fragmentario. El problema de lo uno que intenta hacer jurisdicción sobre lo múltiple da apertura a la táctica que se adecúa al tiempo presente, de ahí que lo cotidiano basado en la estrategia de táctica implique un hacerse constante, un rehacerse, un estar siendo, y que se hace a pesar de la vigilancia, de la potencial hegemonía de la estrategia central que intenta mantenerse. Se hace lo cotidiano en el acto en bruto, el sacar provecho de la situación en donde se mezclan elementos múltiples, es un arte combinatoria, un acto relacional que amplía los modos de vivir más allá de lo representacional hacia el campo de lo que se actúa, del acto de adaptación. Frente a la imposibilidad de estar a la moda, se crean modas alternas; frente a la falta de materiales, se crean nuevas formas decorativas, nuevas recetas: lo cotidiano pone de suyo un imperativo circunstancial, de ahí su papel elemental en la pluralización de las éticas en eticidades.

Resumamos hasta el momento. No solo entonces se multiplican los elementos estéticos que interpelan al hombre en su quehacer cotidiano y cultural, sino también los modos en los que efectivamente este decide hacerse a sí mismo, juega a la construcción de sí, no con la seriedad ritual, sino con la triquiñuela, con la astucia de cambiar de máscara según la situación: metáfora perfecta es el engaño de Nadie contra el ciclope descomunal. “En el corredor de la finca de tierra fría que el médico tenía en la cordillera, en el corredor de la casa del escritor o bajo los naranjos de la casa de Horacio, se reunían los sábados y los domingos a fumar y a hablar de la naturaleza humana, de política, de Dios, de árboles y de plantas, de vacas, de la belleza de ciertos libros, tan inmortales como el planeta (y tan poco inmortales como él), al tiempo que llenaban los formularios de las carreras de caballos. (González, 2006, pág. 15). He ahí el juego de fuerzas, la economía por la cual la circunstancia obliga una eticidad que esté a la altura de las circunstancias, pues no se juega lo bueno de la moral, sino la conveniencia de la ética.

¿Se pierde lo ético o el valor mínimo de respeto a la vida? Como enunciarnos podría suceder en el espectáculo estético. O ¿se reconfigura otro esquema de valores? La eticidad al ser una construcción constante no puede ser reducida solamente a unas acciones adecuadas o no, al asumir las consecuencias de los actos ¿qué tanto podemos responder por nosotros si lo estético obnubila? Como si el viejo prejuicio de lo sensual como apariencia y lo real como razón se actualizara, la condena a lo estético desmesurado nos augura un futuro distópico ¿debemos creer siempre las profecías

apocalípticas? ¿Seguir actualizando esa idea que todo lo sensual es camino a la pérdida de uno y de su capacidad de definirse, que toda cotidianidad es burda porque es apariencia que obnubila la esencia de lo humano? cuando una persona se entrega al placer del fútbol y la cerveza con sus amigos, hay un esquema social jugando, no un mero capricho sensualista. Hay un Ethos sobre la mesa, entendido como conjunto de prácticas, como espacio de interacción. El reconocimiento de la cotidianidad en la ética no elimina lo ético, ni tampoco desdibuja el esquema de valores con los cuales hacemos nuestra vida en común, sino que lo pone en su lugar más concreto posible, pues la eticidad no es algo que se hable, sino algo que se vive en cada momento, pues cada orden establecido funciona como “un conjunto de coacciones para estimular los hallazgos, una reglamentación de la que se sirven las improvisaciones” (De Certeau, 2001, pág. LIII). Su valor está en construir un modo de vida, en manifestar a la persona en conjunto a los otros. Lo que sí se pierde, por otra parte es el deseo universalista de fundamentar un deber ser, una ética universal válida para todos en cualquier lugar histórico y geográfico, no el esquema común por el cual establecemos un horizonte moral de acciones. Es lo cotidiano el espacio más posible, en tanto que concreto, de la responsabilidad, no sólo con el otro y el conjunto social, sino con uno mismo y con lo otro que es el mundo, el motivo es el mismo que mueva a la táctica, el espacio es prestado en el otro, de ahí que habitemos en situaciones y nos hagamos en relación de construcciones móviles, de sortear las circunstancias vitales: en esos aspectos pensamos la relación entre estética y ética desde lo cotidiano, como una mayor responsabilización, puesto que nos plantea el doble trabajo de conocer bien al mundo a nosotros y a los otros, y decidir y asumir los actos estando a la altura de cómo podemos mostrarnos y cómo efectivamente hemos estado siendo en el mundo.

Por eso nuestra lectura opta por otra vía, alejándose de la moralización o la acción de legislador moral desde un discurso, es decir, una lectura que pretende dar cuenta del fenómeno sin ignorar las consecuencias de la estetización, pero nombrando un a pesar de, que revalora y vuelve a mirar el fenómeno desde las posibilidades de construcción de sí y de los otros, de una especie de estar-juntos que no pase por la disyuntiva ético o estético, sino que las integre en relación (sin supeditar ninguna a la otra) como manera real de hacernos en el día a día, de hablarnos a nosotros y con los otros, no para un proyecto de humanidad, sino para una consciencia de cómo hemos llegado a ser lo que estamos siendo, cómo la pluralidad humana toma sentido y forma. El habitar del hombre es estético y se hace realidad social éticamente... el matrimonio es realmente una hermandad de mellizos, Castor y Pólux navegantes.

Panestesia

¿Pérdida del sentido ético?

Si lo cotidiano amplía el horizonte de comprensión, entonces podemos advertir lecturas que proyectan que estamos en un territorio donde todo pretende que se ha vuelto estético o por lo menos es valorado por el carácter eminentemente estético del mismo. Es uno de los diagnósticos de nuestro tiempo actual. Las causas se muestran como el incremento de un campo de consumo estético como lo es el entretenimiento y las formas de consumo material, así como la validación de diferentes modos dentro del círculo de producción estética, como los objetos del diseño y la creación de culturas y objetivos claros de consumo. Según esta forma de leer el fenómeno, no se compra un objeto sino un estilo de vida, un Ethos. Así retomamos el término de Panestesia propuesto por Pere Salabert⁴⁹, donde “nada o casi en nuestra sociedad admite ya una mirada que no sea estética, y por consiguiente individual, arbitraria, no sustentada por otra lógica que no sea la del momento o la ocasión” (Salabert P. , 1995, pág. 53), lo que terminará llevando a la noción de un espectáculo generalizado.

De ahí que el placer sensual se torne en un eje central de la cultura, del consumo, generando formas de *representación* en las cuales la experiencia está siempre cubierta de significados culturales, de chismes, de envolturas que le alejan de su inmediatez, presentándose siempre mediado y representado como parte del espectáculo. El discurso se convierte en un deseable envoltorio que sustenta ciertas formas de actuar o de nombrar como válidas: estamos en un reino de validación pragmática por el deseo y el consumo que esta experiencia engendra ¿o es al revés y la experiencia misma nace del desear? Lo que se hace palpable es que hay un nuevo estatuto experiencial, una forma de comprender nuestras relaciones sociales, humanas y culturales que ya no soporta los discursos centrales, pero que aún los recicla y los actualiza, como un resumen o un embutido próximo a ser consumido. La faceta estética puede ser leída, entonces, en las relaciones que se tejen entre política y ciudadanos; entre productores, publicidad y consumidores; entre discursos científicos y la divulgación científica; entre formas de arte y su relectura popular y kitsch. El efecto de la estetización general es el de una constante difuminación de las cosas, no por su cambio físico, sino porque la mirada, en términos de lo común, se queda en la inmediatez: Fajardo hará uno de los diagnósticos más dicentes al respecto:

Si a Hegel le preocupó el fin del arte y a Benjamin la pérdida del aura, a nosotros nos inquieta el resultado de ambas preocupaciones. Es decir la estetización masiva de la cultura. Del Sujeto estético de las utopías modernas, al sujeto estetizado del desencantamiento posmoderno. Las nostalgias fueron mayores al final del siglo XX. ¿Qué se ha diluido? Un paradigma: el sentido de lo sublime, la

⁴⁹ Cabe anotar que el problema del cambio de las condiciones históricas de lo artístico, dadas por un crecimiento técnico de la cultura, así como el desarrollo de nuevas formas de visibilización del mundo, de lo artístico, de lo cultura, ha llevado a que propuestas como la de Michaud, Salabert, Rancière, Cabot o Fajardo coincidan en ciertos elementos estructurales (como la idea de una

necesidad de trascendencia a través de la obra de arte, su inquietante capacidad para abordar la otra orilla, de mirar lo invisible. Por estas coordenadas actuales cualquier objeto adquiere desde ahora facultades artísticas, transformando el concepto de ensoñación y de misterio. Toda acción – desde hablar de la vida íntima, hasta la pantallización de fumar o destapar una cerveza – se acepta como una acción buenamente estética, un ready made que democratiza el "todo es apto" para decorar la existencia. Decoración mas no subversión. (Fajardo Fajardo, 2000)

¿Podríamos decir que esto sería una nueva forma de discursividad que, por medio del espectáculo generalizado, conforma un nuevo orden de ideas y normas para entender lo sensible, lo político, lo social y lo moral? Lo estético siempre ha estado relacionado con la vida pública y con la construcción de jerarquías u órdenes sociales, pero lo mostramos anteriormente, "la Panestetización no se opone a la resurrección moral, más bien la asume y la hace suya. No es en vano que Vicente Verdú se refiere a la ética como "modad". Mediante los sondeos televisivos "de opinión", o los debates acerca del "buen hacer" en todos los campos" (Salabert P. , 1995, pág. 68), donde esa imagen ritual actualmente plantea justificaciones generalizadas en la opinión pública, implica una lectura axiológicamente estética del entorno social, es decir, que lo ético no es sólo importante porque plantea lo que es bueno, sino porque lo muestra, lo evidencia. Estética y ética coexisten actualmente gracias a un entorno de lo espectacular, en donde lo que sentimos se eleva a sentimentalismo colectivo: todos preocupados, consternados y comentando los últimos acontecimientos mediáticos, replicando viralmente el modelo ético de comentarista plenamente deslumbrado, es decir, de espectador de dramas ajenos. Pero esto se hace en términos políticos, recordando como Rancière comprende dicho término: "La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos." (2011, pág. 33). Así, en lo actual se ha difuminado el tiempo ritual para la conmiseración dentro de un orden común general que tenía como finalidad la sociabilidad para reconocernos en el otro: La tragedia educa a pocos, o se mediatiza en telenovela y genera una transformación de su condición ritual a una condición de entretenimiento. ¿Podemos reencontrar el sentido trágico?

Salabert plantea, gracias a esto, la pérdida del sentido ético en la Panestesia, debido a que cuando las cosas son espectáculo se pierde el sentido de responsabilidad. La contemplación estética puede llevar a justificar el sufrimiento de algunos. Las atrocidades en nombre de lo bello no son nuevas, pero esta vieja categoría estética queda replanteada, pues lo que justificará el acto no es lo bello o lo sublime, sino el goce, el pleno goce que se pueda sentir en ver un bombardeo, una golpiza (no olvidemos al personaje de *La naranja Mecánica* de Anthony Burgess totalmente embriagado en la violencia). Así, entre más espectáculo, mayor ruptura con el vínculo de responsabilidad social y moral se tiene, en tanto, diremos nosotros, mayor ficcionalización hay, mayor abstracción de la realidad de una persona específica que sufre específicamente. Y es que "del fanatismo ideológico a la fascinación por las formas hay la distancia que media entre

la ética, sea ésta religiosa o política, y la estética. Y es sabido que en la esfera estética, al no exigirse unas intenciones- el deseo, los impulsos ocupan su lugar-, tampoco se pueden exigir responsabilidades” (1995, pág. 55), lo que explica como en un videojuego cuyo esquema sea el de RPG (rol playing game, donde uno activamente le da vida a un personaje por medio de las decisiones y de los actos realizados), no hay ningún problema en asesinar a alguien, puesto que es una ficción, y el placer entra en un estatuto de “falsedad”: lo mismo en el cine, en la televisión, en las noticias, etc...

¿Qué consecuencias tiene esto para la eticidad y para la esteticidad? Un nuevo estatuto de visibilidad, una forma estetizada que media entre la realidad en bruto y los discursos con los cuales les damos sentido. Esta forma es la banalización, que no es otra cosa que la pérdida de la importancia simbólica que tenía cierta imagen para un contexto social, para un grupo humano. Entenderlo en la forma de sustitución del valor sagrado por el valor utilitario sería una forma de juzgarlo también, pero haciendo la salvedad que lo útil acá es efímero, pues se presenta como una satisfacción rápida, como una experiencia que ya no es formadora de sentido, aun menos que la del valor de lo útil que al menos es útil y representa importancia. Esto se da “cuando el punto de vista estético brilla por su ausencia, la dimensión estética puede sorprender, incluso puede escandalizar, pero a nadie que no esté directamente afectado por los hechos le quitará el sueño de manera permanente, a lo sumo le llegará a encandilar” (Salabert P. , 1995, pág. 56) La justificación deviene en escándalo, el escándalo en show, el show en dinámica simbólica, en acto de pirotecnia: así lo banal es una gran intensidad en la información vital, un despliegue incandescente que devendrá pronto en aburrimiento generalizado (como lo posthistórico que acaece en rutina), en falta de importancia, en espera al próximo escándalo. La muerte de un niño quemado será olvidada por una violación, una estafa, una reina de belleza casándose con un mafioso, un ex presidente acusado de alguna cosa pronto olvidada por una sequía o una corrida de toros. La responsabilidad se aplaza siempre, así el imperio de la opinión, que llamaremos la *doxología* funciona como un modo de leer la realidad a ciencia cierta: en las noticias un científico dijo que era así, hay que creerle, dándole cabida a un orden de validación sustentado en la autoridad institucional que representa una persona.⁵⁰

Ya Benjamín hablaba de la experiencia de shock en una experiencia como la del cine, en la cual la atención que justificaba la contemplación estética era remplazada y guiada a una experiencia de espectáculo: “Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo” (1999, pp. 51-52) No sólo en el mundo del espectáculo y de las industrias culturales esto sucede, sino que en el mismo mundo artístico hay un cambio, una transvaloración de lo que se consideraba fuerte, importante, ritual. Baudrillard dirá que es más importante el sentido *irónico*, pues

⁵⁰ Este problema lo podemos ver en *El Orden del discurso* de Foucault (2008), donde se aborda el problema de la autoridad de un discurso: aunque un discurso científico tienen autoridad por el discurso mismo y no por quien lo genere, no podemos ignorar las condiciones pragmáticas bajo las cuales se genera un régimen de autoridad alrededor de quien detenta dicho discurso científico.

este proporciona una sorpresa, no por la seducción de lo oculto que se revela, sino por lo que se da ahí, de una vez por todas, pues

¿qué puede significar todavía el arte en un mundo hiperrealista por anticipado, *cool*, transparente, publicitario? ¿qué puede significar el porno en un mundo pornografiado de antemano? Como no sea lanzarnos un último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo riéndose de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía (Baudrillard, 2007, pág. 57)

una revelación mundana, una visión en una forma que configura nuestro estar en el mundo presente que al mostrar al objeto obra, al objeto cotidiano, al objeto cualquiera con el que nos interpelemos, dentro de un contexto totalmente extraño, lo que genera un choque entre lo que la cosa es por su valor de uso y lo que la cosa está siendo por su valor discursivo. El show implica eso, una experiencia de pirotecnia, por eso la contemplación que anteriormente implicaba el detenimiento espiritual es cambiada por la velocidad consumista, es decir, la llegada de la complacencia en lo artístico. Salabert será nuevamente crítico sobre este punto al cuestionar esto argumentando que: "(...) se podría decir que el principal movimiento de este deslizamiento progresivo tiende a reducir la vida identificándola con la actitud estética de complacencia en la pura forma" (Salabert P. , 1995, pág. 57).

¿Qué es entonces la estetización, la Panestesia? La eficacia estética es posible por una pérdida gradual en la distinción que hay entre el mundo del arte y sus valores anteriormente atemporales y espirituales (recordando esa noción alemana de las manifestaciones del espíritu) con aquellos de la vida cotidiana, con la cultura popular, con el valor de consumo. Así llegamos a "la ética de la metáfora, la política del ready-made" (57) El shock ya es normal, a nadie escandaliza un cuadro de Dalí, y un orinal de Duchamp es una mojigatería comparado con Sterlac colgado o con una inocente fotografía de Nebreda. Es el efecto por el efecto, eso que vimos con Michaud que es la máquina de producción de efectos estético.

Pero también hay una función de lo cruel como forma de llegar a lo ético. El shock, si bien se agota en un momento en su propio gesto, puede tener la suficiente intensidad como para desacomodar al espectador, que en un momento de impresión, pasa a ser partícipe de la condición humana, es decir, puede llegar a reflexionar sobre la crueldad presentada por medio del artificio estético de la obra. Así, el momento ético, sería contrario a la pirotecnia estetizante⁵¹, en tanto que potencia el sentimiento de empatía, un estar juntos, un hacer parte de la humanidad. Evidentemente no se puede dar por sentado, puesto que no hay una esencia humana que se debele en lo cruel. Así pues, las opciones son múltiples, así enunciemos dos (el goce cruel y la empatía por medio de lo cruel)... la indiferencia, así como la reafirmación de ideas políticas y sociales están posibilitadas.

⁵¹ El gesto se agota en sí mismo. Es el efecto producido por algo que se ha convertido en efímero, en pasajero. De ahí que la pirotecnia implique una condición de lo efímero pero con mayor grado de intensidad. Esta imagen nos recuerda la experiencia de Shock propuesta por Benjamin, en la sucesión constante de imágenes que generan shocks contrarios a la forma extática y ritual de percibir la obra de arte.

Tres consecuencias: una nueva normalidad inventada, un relativismo vital y la anestésica.

Tres son entonces las grandes consecuencias: primero, el cambio del estatuto de normalidad. Este cambio implica un nuevo esquema representacional en lo social, un orden que hace atomización de perfiles de lo que es válido, bueno y verdadero en el mundo, puesto que se dinamizan los intercambios simbólicos, potenciados por la velocidad de los medios masivos y corroborados por una aceptación pragmática enorme en los círculos de consumo. El meme, como un fenómeno del internet plantea comunidades que narran y comunican sus experiencias del mundo por medio de formas preestablecidas de comunicación que se acompañan de imagen y texto. Hay una preconfiguración comunicativa, y esto genera lo que Hobsbawm llamará tradiciones inventadas, que pueden ser definidas brevemente como unas prácticas que se configuran esporádicamente para lograr sustentar nuevos lazos sociales, especialmente en términos de nacionalismo, de deber, de lealtad, de jugar en un juego específico. Esta última acepción ayuda a construir una tradición inventada por el mundo comercial y cotidiano así, “El factor crucial parece situarse en la invención de signos de pertenencia a un club cargados emocionalmente y simbólicamente, más que en los estatutos y los objetivos de este club. Su significado reside precisamente en su vaga universalidad” (Hobsbawm & Ranger, 2002, pág. 17). Además, como diría Anderson “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson, 1993, pág. 24).

El segundo: Cuando todo es naturalizado, entonces hay una paulatina pérdida de la diferencia y de los esquemas jerarquizadores. Es bien sabido la crítica filosófica al relativismo epistemológico (ejemplo perfecto es Mario Bunge) que argumenta que si todo vale, entonces nada vale: pero una cosa era el campo de saber y otra el del vivir y la influencia del uno se trivializa en el otro, pues en términos éticos nos enfrentamos a una pérdida de la influencia central de los esquemas morales y totalizantes que planteaba una ética del deber, una forma fija, por lo que pasamos del campo de la verdad relativa a la de la moral relativa. Vivimos (desde ya hace buen tiempo) un relativismo moral generalizado, si es que leemos desde las diferentes costumbres sociales, que insistimos, no es ni bueno ni malo, sino que muestra coherencia con un presente desilusionado de proyectos centrales, por lo tanto, que implica consecuencias más o menos generales: En lo *individual*, la búsqueda del hedonismo que trae a un utilitarismo del goce y el placer, el consumismo del otro ya no es mal visto, pues ambos buscan el goce por medio del ajeno; en lo *laboral* a la separación aparente entre relaciones laborales y las personales, generando espacios para actuar disociados y por tanto espectaculares (para ser vistos por los otros, es decir, un papel en la representación social), roles morales que radicalizan el imperativo circunstancial en tanto uno es según la circunstancia y así uno funge ciertos valores y los muestra según el momento como acción de mascarada- allá donde estas dos están disociadas, aparece una multiplicación de los juegos sociales y por tanto de los modos de jugar: la lúdica es relativa a las situaciones; en lo *colectivo*, la noción de *free riding* que implica un sacrificio por el bien colectivo, pero que debe ser realizado por el

otro, debe ser siempre exterior: ¡hay mucha congestión vehicular! La gente debería usar el transporte público para que no haya tanta demora y yo pueda llegar tarde.

El relativismo sitúa el lugar del deber en el otro, el lugar del placer siempre en mí. Por eso la gran consecuencia de orden ético es la búsqueda del mayor grado de beneficio minimizando el grado de deber. Es la tendencia mayor, sin que eso implique que proyectos morales hayan desaparecido, simplemente que se atomizan en diferentes, siendo imposible para ellos el lugar paradigmático, el lugar central... el modelo de vivir bien en armonía individual y colectiva, de construcción de deber central se pone entre comillas, de ahí el postdeber⁵²:

La "Buena Vida" conseguida en la modernidad a través del trabajo disciplinado, de vigilancia y castigo, se adquiere ahora por medio de la "desfachatez" y despreocupación ante el proceso civilizatorio del régimen laboral. Se trabaja sí, pero sin la concepción de trascendencia por el sacrificio. Ya no nos ganamos la inmortalidad ni el cielo laborando más allá de nuestras propias capacidades. La mística del trabajo se trasmuta por la mística del consumidor como un nuevo control social que interioriza al Centro Comercial y no la fábrica. De Gregorio Samsa, metamorfoseado por la alienación del trabajo, a Homero Simpson, idiotizado por los productos del mismo. (Fajardo Fajardo, *Estetización de la cultura*, 2000)

Ambas consecuencias se dan estéticamente, pues plantean modos de darse, la primera, como un discurso que se vive por medio de esquemas de identificaciones abiertos, variables, móviles; el segundo, en tanto dichos esquemas plantean formas de estar en el mundo en lo cotidiano. La ética y la verdad se atomizan en agrupaciones distintas que se dan al mundo por medio de estéticas diversas, particulares, como sistemas de identificaciones autovalidadoras en su actuación en bruto. El acto nuevamente es en sí mismo el argumento del discurso: el juego se juega por jugarse, un *carpe diem* devenido en YOLO (*You only live once*, como lema de las actualizantes juventudes mediatizadas y del hedonismo actual), por lo que acudimos no a un renacimiento oportuno de la ética como autonomía sino a una moralización de la cultura por vía del reality, del entretenimiento, del gusto, de la forma exterior que implica un modelo preparado para la emulación masiva, "pues no es la ética lo que vuelve, sino su preparación estética para el entretenimiento del telespectador" (Salabert P., 1995, págs. 67-68). ¿Vivir bien o dar que hablar? A veces se tienden a confundir como si fueran homónimos.

⁵² Lipovetsky dirá de esta condición lo siguiente: "En esto reside la excepcional novedad de nuestra cultura ética: por primera vez, ésta es una sociedad que, lejos de exaltar los órdenes superiores, lo eufemiza y los descredibiliza, una sociedad que desvaloriza el ideal de la abnegación estimulando sistemáticamente los deseos inmediatos, la pasión del ego, la felicidad intimista y materialista. Nuestras sociedades han liquidado todos los valores sacrificiales, sean éstos ordenados por la otra vida o por finalidades profanas, la cultura cotidiana ya no está irrigada por los imperativos hiperbólicos del deber sino por el bienestar y la dinámica de los derechos subjetivos; hemos dejado de reconocer la obligación de uniros a algo que no seamos nosotros mismos" (*El crepúsculo del deber*, 1994, pág. 12). Postdeber no es la desaparición de los horizontes de lo que se debe hacer, sino la desaparición de lo que Lipovetsky considera la religión del deber, la gran forma que tuvo esta noción con la ética sacrificial en la modernidad caracterizada por el asumirse y sacrificarse, es decir, una ética ascética, que daría paso a una ética hedonista, una del postdeber.

Pero la tercera retomará elementos de las dos anteriores, específicamente cuando se llevan al paroxismo, cuando se derrama la copa de la cotidianidad estetizada. Ahora bien, anestésico ya no será pensado como en la cultura griega como la superación de los sentidos, sino como un exceso sensorial que nos lleva a lo explícito, a la insensibilización. La opción entonces de esa sobre estimulación vital lleva a la anestésica, como incapacidad de sentir, como un agotamiento paulatino, no solo de las sensaciones, sino de la responsabilidad ética, política, social. Baudrillard hablará de lo pornográfico, de lo que se vuelve explícitamente explícito (redundancia necesaria) puesto que se dirige a mostrar en el más acá lo que son las cosas. Ahora bien, las cosas han perdido la ilusión por medio de la especificación, explicitación siempre es mejor palabra, de sus formas. No hay en el arte un espacio para la insinuación, para los silencios resultados de esa contemplación. La obra lo dice todo, pues es específica, hiperreal, se muestra ahí cómo tal es, muda. "Cuanto más cerca nos encontramos de la definición absoluta, de la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión" (1996 enero, pág. 97). Esa explicitación, que Baudrillard asemeja con lo pornográfico explícitamente va de la mano con un mostrar los bajos fondos humanos: la violencia, los vicios, los placeres, expuestos tan de cerca que generan un impacto que pronto se desvanece en costumbre y desilusión.

Entre más se siente, menos se siente. Lo mismo pasa con el shock que pretendían ciertas manifestaciones artísticas como recurso expresivo. Hemos visto tantos cuerpos, tanta forma explícita que la experiencia que antes escandalizaba ya se agota en sí. La anestésica pretendía mostrar esa estética de lo prohibido, de lo feo, de lo traumático y de lo escondido, y su efecto estaba en romper la ilusión estética de lo bello. Pero irónicamente conduce directamente al agotamiento, al hastío de las expresiones. "Siempre que se recarga lo real, siempre que se agrega lo real a lo real con miras a una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista), se da muerte a la ilusión en profundidad. El porno, al agregar una dimensión a la imagen del sexo, le quita una a la dimensión del deseo y descalifica cualquier ilusión seductora." (Baudrillard, 2007, pág. 15). Entre más se dice, más recursos hay que generar, puesto que la simpleza y la seducción de la imaginación ya no son suficientes, El gesto se complejiza, y con ello nuestra condición de receptores. Nos decepcionamos muy fácilmente de lo que no nos deslumbra, de lo que no nos lleva al límite. De ahí que para poder sentir algo, debemos acudir a las situaciones límite, debemos atravesar las fronteras de la normalidad y de la seguridad social. El horizonte hedonista cada vez con más fuerza se deja vislumbrar.

Estetización y política

Otra forma que la estetización obtuvo en su desarrollo tiene que ver con su cada vez mayor influencia sobre el mundo de la política. Si bien ya Benjamin había hablado de una estetización de la política y de una posible politización de la estética, recordemos con Rancière la delimitación que queremos dar de esta condición política, puesto que se separan en tanto buscan un horizonte de aplicación distinto:

La política ocurre cuando aquellos que "no tienen" el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar

que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. Política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de movilización de masas designadas por Benjamin como "estetización de la política". (2011, págs. 34-35)

Mientras que Benjamin veía el acto político atado a una construcción de poder que por medio de ciertas prácticas, como la artística, es capaz de consolidar su ejercicio de poder y de dominio sobre las masas al alterar la sensibilidad, Rancière se dirige a lo político como una matriz social, como un espacio de construcción de los imaginarios sociales, de las valoraciones de las prácticas, de cómo se adecúa a lo nuevo, de cómo percibe la realidad y ayuda a construir un espacio en el que dicta cómo se comprende lo sensible. Por otra parte, esta noción de reparto de lo sensible, como construcción política, se aleja de la noción de Salabert, puesto que si bien se reconoce un papel similar en el cómo se desarrolló el cambio de la perspectiva artística como la central en lo estético, Rancière va más allá, al no solo evidenciar las consecuencias éticas de lo estético, sino desarrollar una lógica de cómo se configuran estas consecuencias en un horizonte social, histórico, político (entendido como el conjunto de relaciones que hay en una comunidad y que validan o invalidan prácticas, quehaceres, producciones), en definitiva, mostrando que la estetización hace parte de un horizonte histórico particular, y que sus lógicas siguen desarrollándose. Ahora bien, aunque reconocemos el alcance mayor del francés (nacido en Argelia), nos parece importante seguir por el momento el recorrido que plantea Salabert, puesto que nos permite distinguir elementos puntuales para lo político como ejercicio de poder en relación a la idea, más trabajada hasta el momento, del reparto sensible político.

Es así como, al haber en la actualidad un público generalizado del *mass media*, el lenguaje estético sirve de motor para las pasiones populares, especialmente si es un mundo en el cual sus discursos han sido valorados como válidos y tienen importancia por sus consecuencias en la legislación y la política. Pero ¿acaso el discurso popular no queda subsumido en la producción masiva de sentimientos mediáticos? ¿Estos discursos de alguna manera no están posibilitados, casi determinados por las formas que ofrecen los medios de producción que funcionan como un lanzador de pasiones al mundo? El discurso, que no puede ser dividido de la práctica vital, como lo muestra Foucault en la concepción de poder-saber, pues este crea un campo de formas de prejuicios, a la venta al por mayor (si vemos su campo de validación como pragmático), en la cual la realidad viene pre interpretada desde lo pasional, desde el gusto o displacer que le pueda causar a los que usan dichas interpretaciones como forma de afianzarse en la existencia.

Esto plantea una especie de reducción generalizadora del mundo, pues las categorías no valen por su adecuación, sino por su uso inmediato: el cliché y el estereotipo superan en poder la demarcación, el trabajo juicioso de separar, de comprender. El influjo de lo pasional en la política (ya como la condición del poder) es posible en parte por una simplificación de los rituales sociales (de la política como campo del reparto estético), y por una reducción de los nombres que pretenden explicitar formas muy precisas de las cosas en “categorías generales”, olvidándose así de la complejidad social en una especie de *doxología*: la verdad es sentido común, y el sentido común es manifestación del orden político, de la ficción que se ha construido en conjunto. Entre más general más simple es la lectura, y por tanto más fácilmente identificable, señalable, pasionable es todo aquello que se aleje. “Se puede suponer la generalización del desasosiego por el *cumplimiento* de las cosas. Y podemos sentir agobio frente a una presencia que resultará tanto más contundente cuanto más representada, dirigida, mediatizada y así multiplicada” (Salabert, 60). La normalización, que anteriormente habíamos leído en el mundo general tiene su mayor potencia en lo político, puesto que está más cercano a las formas del poder, por tanto de la legislación: es el poder de construir el modelo de lo aceptable, es la fuerza política de la moralización por medio de su faceta estética.

Pero este camino actualmente va dirigido, por vía de lo simple y de lo general al show que nos conecta a todos en un conjunto de consumidores cotidianos en conjunto y de ahí a la inimportancia de los viejos esquemas del deber, de la responsabilidad individual frente al grupo, del sacrificio de uno por el todo social. Si todo es general movido por la pasión de masa, entonces la moral se simplifica en una forma de identificación con el gusto estético: el sujeto se reconoce bueno no por el valor de sus actos, sino por la intensidad de sus afectos colectivos, porque tanto viva la pasión, porque tan profundamente esté entregado al juego social de la representación, que no es otra cosa que qué tanto muestra que se identifica con lo que dice gustar, con lo que muestra al otro. Sin la visibilización de esos gustos y su recepción por parte de otros, no se podría construir una comunidad de hablantes, un conjunto comunicacional que diera oportunidad de esta condición político-estética. Hombre estético, mejor decir estetizado, valla publicitaria andante: así podríamos decir que esa condición da cuenta de la elección en política guiada ya no por la bondad del acto, la justicia de la ley o del político, sino por la condición simbólica del elegido, por su berriondera (fuerza, valor e ímpetu), que le aseguran su valía así como la fibra y la imagen de personaje público. La política se aleja del ciudadano como constructor consciente de un futuro común y lo convierte en idólatra representado en un show mediatizado, espectador de escándalos pasajeros.

Pero podríamos agregar una cosa más al respecto en los modos de hablar, los lenguajes usados en la política y en los medios: las palabras ya no se limitan del mundo en sus formas concretas en la política, es decir, no denotan sino que connotan en un sentido ficcional, pues lo vuelve cada vez más abstracto, ha de tecnificarse, perdiendo relación directa con lo que intenta denominar en lo común. Cada vez más hay comunidades de hablantes cerradas y tecnificadas, que generan espacios de lenguaje que excluye a los otros en el crecimiento del sistema político, en una regulación normativa, que sólo es posible con el lenguaje cerrado pero que se tiende a generalizar.

El problema es el de la difusión terminológica desde las diferentes disciplinas, que al ser usado libremente genera clichés significativos... Así, entre más abstracto más funcional, porque pretende racionalidad y logra mayor comunicabilidad. Pero por otra parte, los medios trabajan desde su relación directa con lo pasional para comunicar no sólo ideas, sino también sentimientos: la lectura del mundo depende de las afecciones, así un acto mediatizado es virtuoso o vil dependiendo del lector y sus pasiones, odios amores, gustos.

Podemos comprender entonces cómo la estetización implica una ruptura con el metarrelato moderno del deber ser moral, de una moral universal basada en la bondad o la justicia basada en la verdad, así como también de un proyecto político unificado, puesto que el mercado cultural así como la desconfianza utópica en un solo relato son el territorio para múltiples comunidades que se asocian en eticidades, en moralidades diferentes, que los aúna entre ellos, pero los atomiza de otras opciones. Si es la pasión la rectora, entonces no se puede fundar un proyecto moral, sino promocionar un producto de consumo. La distancia en los modos de comprender los valores actuales en comparación con los modernos es tan grande que la comparación se vuelve ilusoria, intentando clasificar, pero corriendo el riesgo de banalizar las ideas modernas por un lado, o actuar de juez de los acontecimientos contemporáneos al asignarles un papel de decadencia. Así la manera de hablar se estetiza también, logrando construir diferentes modos de uso, diferentes funciones. Nuevamente Salabert dirá al respecto:

Lo que hay aquí es un intercambio entre dos modalidades sociales semejantes del lenguaje. Por una parte aquella que con la excusa de “decir” llanamente el mundo sólo expresa la angustia que nos depara nuestra existencia en él. Por otra parte, el que queriéndolo manejar, o el que deseando influir en la marcha cultural de las cosas, nunca llega a desembarazarse de su ignorancia con respecto al mismo mundo que toma por objeto. El primer lenguaje corresponde a los medios de comunicación. Está más cerca del lenguaje poético (en la categoría de lo patético, del *pathos*), porque es de carácter existencial, vital, y se diferencia del lenguaje fríamente representativo u ostensivo. El segundo lenguaje se encuentra en la política. Como el de la metafísica que tampoco es ya comunicativo, “sino expresión pura” (Bense), el lenguaje político tiene de artístico el hecho de que habiendo perdido la representatividad se ha vuelto autodenotativo, circular, cerrado en sí mismo. Los hechos del mundo podrán ser indiferentes en sí mismos. La sorpresa o el escándalo surgirían sobre todo frente a su expresión *vital*, a su interpretación angustiosa, a la exposición reiterativa por parte de los media. Es una expresión que tiende a generar una mayor angustia como forma de retroalimentación” (Salabert P. , 1995, pág. 60)

De ahí que el término de *Patemización* de la vida pública, usado por Salabert (1995, pág. 58), implica el uso de lo sublime, en una de sus forma de ser experimentado, en tanto aquello que es inesperado, que no pretendía ser encontrado aparece frente a nosotros haciéndose presente y por lo tanto deviene impresentable, difícilmente soportable. No solamente en el arte tendrá su manifestación, sino en la política y en la ficción mediática que la recubre, puesto que constantemente se necesita mostrar un exceso, un

desbordamiento, que en lo político tendrá la condición de movilizar las pasiones, implicando la construcción de eticidades colectiva, de diversas formaciones que intentan regular la acción, pero que cada vez más se irresponsabilizan en lo estético, debido a la gratuidad de esta esfera. Dicho concepto coincide con el juicio sobre el giro ético de la estética y la política que hace Rancière, cuando argumenta que

La ética es entonces el pensamiento que establece la coincidencia entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. Y el giro ético contemporáneo es la conjunción singular de dos fenómenos. Por un lado, la instancia del juicio que aprecia y elige se ve rebajada ante la fuerza de la ley que se impone. Por el otro, la radicalidad de esa ley que no permite escoger se reduce a la simple obligación de un estado de las cosas. La indistinción creciente del hecho y de la ley da entonces lugar a una inédita dramaturgia del mal, de la justicia y de la reparación infinitos (2011, pág. 134),

y por tanto, eso que se nos presenta impresentable, que a duras penas se soporta, por parte de los medios, por parte de la transmisión cotidiana, leída desde esa imposición del estado de cosas ayuda a formar un espacio organizador de las dinámicas sociales del deseo colectivo. Ambos autores se dirigen a las consecuencias de la política, a una estetización de los actos políticos. La coincidencia está en la condición de lo sublime, puesto que por una parte se presentan las cosas, ya sea desde la crueldad de la imagen amarillista o desde el uso de representaciones teatralizadas de cómo fueron los hechos (intentando suavizar las imágenes), pero por otra parte hay una condición de lo que debería ser *irrepresentable*, en tanto hay cosas que son tan ingentes, tan trágicamente intensas, que no pueden ser representadas, pero no por censura moral o incapacidad técnica, sino porque exceden la capacidad de ser dispuestos; el problema está en que hay que saber bien qué es lo que se quiere representar y cómo, puesto que exceden la convención común. “Lo irrepresentable alegado no puede entonces significar la imposibilidad de usar la ficción para dar cuenta de esa realidad atroz” (Rancière J. , 2011, pág. 152). De ahí que lo sublime genere dos condiciones, la de una espectacularidad, y la de una relación inmediata entre lo estético y lo ético en lo factual, una especie de imperativo circunstancial que implica el show, la supeditación ética en lo estético, pero ya sin la consciencia que supuestamente debería tener la ética, sino difuminada en la pragmática social.

Multiplicidad, paradoja y reconfiguración de lo político.

Lo político, en sus dos formas, como forma de poder y como estructura de un conjunto social dependerá en parte, y una muy importante, de la construcción de esquemas pasionales, que se potencian en los medios masivos, en la comunicación efectiva, en la creciente capacidad de hacer mundos⁵³. ¿Qué consecuencias podemos encontrar en

⁵³ Goodman, al hablar de la verdad lo explicitará muy bien: “(...) la verdad sólo pertenece a lo que se dice, y la verdad literal sólo a lo que se dice literalmente. No obstante, hemos visto que los mundos no sólo se hacen por medio de lo que se dice literalmente sino también por medio de lo que se dice metafóricamente, e incluso que no sólo se construyen por medio de lo que se dice literal o metafóricamente sino también por medio de lo que se ejemplifica y expresa, por lo que se muestra tanto como por lo que se dice” (Goodman, 1990, págs. 38-39).

estas lecturas sobre lo estético en relación con lo ético? Sin caer en un desespero vital, en una suerte de pesimismo resultado de la evidente pérdida del proyecto humanista⁵⁴ y unificador, de sus valores que han regido gran parte de nuestros imaginarios colectivos y que tienen como propósito un deber ser individual que posibilite el todo social, podemos comprender una parte grande de la sintomatología de nuestra época. Estos elementos paradójicos coexisten: seguimos pensando con categorías de la modernidad, pero intentando hacerlas coincidir con las velocidades abrumadoras de nuestra época; seguimos buscando la belleza, pero la leemos en los objetos cotidianos, en las imágenes que generan tendencia, en las situaciones que nos lleven las pasiones al máximo.

La primera gran consecuencia entonces será el estado de contradicción, tan molesto para el pensamiento lógico, bajo el cual se manifiesta la pluralidad y multiplicidad de nuestras dinámicas actuales, y que “según los lugares, las épocas, quizá las especies, puede haber formas de intencionalidades que, al tiempo que son intrínsecamente heterogéneas, tienen su lógica propia, una lógica “contradictorial”, es decir, una lógica que no supera lo contradictorio sino que lo utiliza como elemento dinámico” (Maffesoli, 2007, pág. 49) . Por eso usamos símbolos políticos, pero desprovistos de su poder representacional, de su condición de denotar una ideología o un esquema de valores políticos, lo que posibilita que el Che sea al mismo tiempo emblema de la lucha comunista por la liberación y distintivo de la juventud rockera, asociada directamente con la capacidad de consumir. La contradicción genera un estado de cosas y unas dinámicas en donde a cualquier cosa se le haría un remix: camisa del Che Guevara dibujada al estilo de los Simpsons con el fondo de una hoja de mariguana rastafari. La asociación directa que había entre símbolos e ideas políticas, sociales y culturales cada vez más se diluye en el vórtice de la producción de la cultura popular. El meme reemplaza al símbolo y a la caricatura política, y por tanto vivimos en una época del ridículo generalizado, no por falta de seriedad, sino porque todo se mueve y pierde su peso, se evanece, se desplaza, o al menos tiende a hacerlo.

Pero también, la pérdida simbólica implica el replanteamiento de los valores rituales, de sus ritmos, de sus formas de producirse. Michel De Certeau lo planteará muy bien al recordarnos que es el cómo consumimos lo que mueve los intercambios simbólicos y nos posibilita resistencias a lo macro establecido. Ese ritual antes era de cohesión social, que se basaba en modelos de identidad fijos como lo era la raza, la nación, la cultura, el grupo socio-económico, entre otros. Pero en lo actual la triple influencia entre el consumismo, los medios masivos y la visibilidad popular implican dinámicas cambiantes, caóticas, azarosas, en constante estado de consolidación (así nunca se logre). La colcha de retazos simbólica pierde el detenimiento en el ritual, lo convierte en algo vendible o al menos influenciado por la lógica económica, le antepone el valor de imagen publicitaria y por tanto se banaliza, puesto que prontamente puede ser reemplazada por una nueva imagen que haga moda o genere valores de consumo durante un tiempo. Aún lo más espiritual del hombre se convierte en objeto de modelos de identificaciones colectivas, como el yoga y el ejercicio y las marcas que lo venden como vida sana, en tanto “también es la actuación que nos avisa de la importancia de la vida

⁵⁴ La modernidad, como ya mostramos anteriormente está caracterizada por la necesidad de un proyecto que fundamente el todo social.

como don y nos dice el interés de aumentar tanto su calidad como su cantidad (más y mejor vida)” (Salabert P. , 1995, pág. 68). Nuevas configuraciones de estar en el mundo, sin decir que sean buenas o malas, sino que dan cuenta de la volatilidad de los sistemas imaginarios que ayudan a conformar el cómo nos hacemos un espacio en el mundo, pero la pregunta siempre queda abierta “Y esto, ¿no pasa siempre por una trivialización publicitaria?” (pág. 68)

Hemos tendido a hablar de las dinámicas sociales que agrupan individualidades, pero ¿Qué con los particulares, qué con las personas? Como dijimos no hay que ser pesimista, pues en un horizonte así, es en lo cotidiano donde estos encuentran las posibilidades de hacerse un lugar en la existencia: La formación de un registro estético-ético, que se encuentra mediando entre la determinación del contexto social, pero que se arraiga en el caos de la elección humana. Este registro no es la libertad, sino, como su nombre lo indica, el inventario de lo que efectivamente ha hecho una persona, equiparable a lo que Gadamer nombró *historia efectual*⁵⁵, pero que nosotros, paralelamente nombraremos como estructura dinámica, como mecanismo de identificación.

⁵⁵ Gadamer abordará este problema puntualmente en la cuarta parte del noveno capítulo de *Verdad y Método I La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico* (1996, pág. 370), donde se muestra que siempre estamos presos de los efectos de la historia, es decir, que nuestros horizontes de interpretación están precomprendidos por los efectos de la historia. De ahí que tengamos que ser conscientes de nuestra propia historicidad, descubrir los límites de nuestra comprensión y de nuestra posibilidad de aplicación en el mundo, pues “se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero” (1996, pág. 372). Pero irá dirigido específicamente al problema de la aplicación, que nos interesa de sobremanera, pues todo problema de comprensión implica uno de aplicación, lo que hace eco a la condición de discurso Foucaultiana en la relación de poder –saber, es decir, que ambas nociones insisten en que todo saber implica un hacer y un crear.

De la identidad a la identificación (otras maneras de entendernos en la cultura)

¿No se quería, no se merecía a sí misma, Quería ser otra, no se encontraba a gusto dentro de su propia piel? ¿Por qué? (Fuentes, 2001, pág. 12)

Rancière, Maffesoli, Calabrese, Vattimo, Foucault, Kuhn, Gadamer cada uno de ellos nombra una forma general en la que se preconfiguran los valores de una época, un modo general de comprender. Para nuestra época ¿cuál sería este esquema? Esta pregunta es altamente capciosa, pues intenta centrarse en una única forma o manifestación de la “época”, intentando aferrar al toro por la cola de una vez por todas. Pero debemos ver que lo que dichos autores proponen es un esquema, una lógica, una dinámica que posibilita formaciones diversas, es decir, una matriz que posibilita y que da cuenta de una multiplicidad de opciones. Además debemos ser consecuentes con lo que pensamos es nuestra época, pues habitamos en un momento que le da cabida a la pluralidad en los discursos, en las políticas, en las estéticas, en las artes, en los gustos, en las identidades. Así, el problema de las epistemes no será el de encontrar un esquema de validación para los saberes (únicamente) sino posibilitar la comprensión de cómo hacemos esquemas de significados, construcciones de categorías que sirven para formar esos horizontes en los que efectivamente hacemos nuestra vida.

Hagamos memoria de eso que enunciamos al final del capítulo anterior, el sujeto en individual y su relación con lo social. Hablamos nada más y nada menos que de identificaciones y no de identidad ¿cómo podemos construirnos una identidad cuando los discursos rectores, los matadiscursos comienzan a ser vistos desde el caleidoscopio, desde la diferencia específica, desde la paradoja que rompe con la noción de deber y desde el acontecimiento que quebranta lo constante y lo esencial? La estabilidad de este asunto no está en el teatro como edificio sólido, sino en el teatro como una práctica de actores que sustentan la diferencia de los roles que dejan habitar dentro de sí. Tal vez sería una “Desaparición, erosión, descomposición, evaporación o licuefacción: mutis teatral de todo aquello que habiendo estado, ahora ya ha acabado su función. Al espectador defraudado por este final le queda representar para sí mismo.” (Salabert 57-58). Pero qué puede representar dicho espectador si su propia condición de identidad, de individualidad está puesta entre comillas, hace parte del mismo proceso múltiple y plural en el cual las definiciones estables y sólidas se multiplican, se convierten en islotes separados pero conectados por la relaciones de visita, de tránsito. Afirmaremos entonces con Bauman algo que puede abrir el panorama: “con las definiciones se *nace*; las identidades se *construyen*” (Bauman, 2009, pág. 94), pues una cosa es el horizonte de categorías que sirven para comprender y otra cosa es la estructura dinámica y funcional con la cual nos hacemos un estar en el mundo, un horizonte práctico. Pero nunca olvidemos que son interdependientes, que la una siempre ayuda a la constitución de la otra, pues “Comprender es siempre también aplicar” (Gadamer H. G., 1996, pág. 380).

Si anteriormente hemos visto como la concepción centralizada de cultura es cuestionada, rompiendo la idea de una alta cultura como caja fuerte de la moral apropiada

para dar paso a una estetización cultural, en la cual los sujetos en condición de masa hablan al tiempo, creando una sonido múltiple (que no es otra cosa que las diferentes expresiones orgánicas de la cultura y sus manifestaciones), entonces, ese mismo proceso, que pasa de lo estético restringido, resumido en arte y sus categorías, a lo estético ampliado, como análisis de los desarrollos culturales, tendrá una de sus consecuencias –importante para nuestro análisis- en los modos bajo los cuales el sujeto se crea una “identidad”, como se forja un estar en el mundo, es decir, como elabora un Ethos personal⁵⁶. Esta es la condición de ética y estética que hemos venido persiguiendo, insinuando poco a poco, ya no una ordenadora y legisladora según características racionalmente ordenadas y decididas, sino una que elabora posibles hábitats humanos mezclando, viviendo, interpretando y fusionando esquemas mentales, objetos, valoraciones, repartos sensibles, modos de comprensión, etc., que se encuentra en su camino.

¿La “identidad” como algo fijo?

¿Podríamos comprender a una mujer que se identifica al perderse? Diana Soren⁵⁷, mujer, joven rubia, ojos grises (¿azules?). Categorías un poco sueltas incapaces de mostrar en realidad la esquiva identidad de esta actriz, de esta persona que se enmascara hasta perderse como elemento único en medio de los roles que interpreta, que se transforma y muta con cada papel diluyéndose como tinta en las aguas que transcurren, en la seducción de la historia sin tiempo y de la mentira dulce de no ser responsable de sí misma, pues “toda actriz quiere ser otra o no sería actriz” (Fuentes, 2001, pág. 160). Pero ¿quién es esta Diana Soren? O mejor aún ¿cómo está siendo? Acaso esa diosa lunar, esa virgen de flechas de hierro que rompen la carne de aquellos que intentan poseerla, admirarla, compartir su tiempo y crear una historia, es decir, amarla aun por un mínimo y brevísimo instante.

Así pues, ¿no es esta múltiple identificación con diferentes imágenes populares un acontecimiento de génesis de una persona, un lanzarse al mundo? Estamos frente al cambio de mareas, en el momento en que las aguas comienzan a tragarse lo que parecía tierra firme, el momento en que podemos intentar dar respuesta a cómo se da el paso de la identidad al de la identificación. Esto tiene sus riesgos, no sólo en que podríamos pretender hacer una hipostasis de algo que es un proceso, sino que podríamos perder el panorama que perseguimos al comprender la relación estético-ética en un horizonte móvil y en completa transformación en lo inmanente, es decir, obliga a comprender una *lógica de la identificación*, como la propondría Maffesoli.

⁵⁶ No está de más recordar la doble condición del Ethos, por una parte, el modo de vida colectivo que implica una condición política, y por otra, el modo de vida consciente que una persona decide sobre sí mismo y con el cual procura hacer una construcción de sí, una poiesis. Estos dos horizontes son los que estamos a punto de explorar y ampliar.

⁵⁷ Hablamos de la novela *Diana o la cazadora Solitaria* de Carlos Fuentes (2001), en donde hace un recorrido por el amor y la identidad móvil, que nos abre de par en par el espacio para comenzar a reflexionar sobre la identificación y sus lógicas. En ella se cuenta la historia del amor entre Carlos y Diana Soren y como ella y él se van construyendo entre amoríos y amantes. Mientras que él se mantiene relativamente estable, ella muta con cada amorío, transformando su identidad en relación a la de aquel apasionado de turno.

Dicha lógica da cuenta de “situaciones, manifestaciones, hechos de experiencia, que se viven sin que se les preste atención” (2007, pág. 228). Lo que acontece es la saturación de una identidad fija, no sólo porque ha cambiado el entorno socio-histórico que lo podía sustentar el concepto fijo en la modernidad bajo la idea del sujeto como proyecto, sino porque la estetización cultural implica un deslizamiento a lo múltiple, a lo relacional, que dicha identidad fija evade para mantener su unicidad. Más en una actriz, que se presenta como una siendo múltiples: Diana, imagen, juego de luces, “espejismo” que se ve reflejado en la pantalla de un cine de la misma manera en la que los rayos lunares se reflejan sobre un lago. Impresión de realidad, acontecimiento aquí y ahora, pero jamás una entrega total, jamás un compromiso, jamás una verdadera comprensión, pues esta se está haciendo siempre, es siempre ya pasado, como vestigio de todo lo que sigue aquí pero sin la fuerza de sus días de gloria. Así, es un reflejo, o como lo dirá en el texto:

“Entonces supe qué diosa era o más bien, cuáles diosas, porque eran varias. Era artemisa, hermana de Apolo, virgen cazadora cuyas flechas adelantaban la muerte de los impíos; diosa de la luna. Era Cibele, patrona de los orgiastas que en su honor se castraban a la luz de la luna, rodeando a la diosa flanqueada por leones, que así dominaba a la naturaleza. Portaba una corona de torres. Era Astarté, diosa nocturna de Siria que con la luna a sus órdenes movía las fuerzas del nacimiento, la fertilidad, la decadencia y la muerte” (Fuentes, 2001, 49)

El hecho de que sea una figura pública explicita un elemento fundamental de esta lógica de la identificación, pues tanto lo colectivo como lo individual tienen función en esta ella: son elementos interdependientes bajo los cuales podemos notar la ambigüedad, de ser estructuralmente sociales, pues estamos potenciados, condicionados, por el *estar-juntos* colectivo del cual tomamos comprensiones del mundo, prejuicios, tradiciones, pero, por otra parte, estamos afirmando, en el día a día y en cada relación con los otros, una individualidad que se quiere hacer a sí misma, enarbolando el concepto de libertad y de voluntad. Sé individual, sé tú mismo, exprésate, sé original, sé libre, haz de ti lo que quieras, puedes lograrlo todo... lemas de nuestra contemporaneidad que explicitan ese deseo, al tiempo consciente e inconsciente del autoformarse. Pero debemos reconocer nuestros límites, preguntándonos si ¿Puede el hombre decidir qué comprende y qué estructura de pensamiento tener? Si mucho conseguiríamos decir que puede elegir y ratificar sistemas de creencias que habitan en el imaginario colectivo, en el sentido común como elementos doxológicos, opiniones populares, es decir, que valida unas ideas sobre otras bajo esquemas sociales de verdad, pero eso no implica que pueda elegir sobre sus significaciones. Para comprender tuvo que aprender el significado de la cultura, y nadie podría a voluntad olvidar el significado de algo... uno dos tres, ya no creo en lo sustancial. La voluntad tiene sus límites, por eso su campo de acción es autónomo del de la razón, como ya Kant supiera mostrar. El hecho de decidir creer o no en un sistema político, en un ordenamiento cosmológico, en la ciencia o en los dioses antiguos, nuevos o excéntricos, no implica que la voluntad sea tan poderosa como para olvidar el significado de dios, de justicia o de la gravedad. Hay cosas que no dependen de la

voluntad humana, porque hacen parte de nuestro sistema de comprensión, es decir, a partir de este es que podemos dirigir la voluntad. Estas cosas están potenciadas por cómo hacemos interacciones con la vida, con los otros, con lo otro; nuestra comprensión se conjuga en plural y se vive en individual.

Es por eso que fluir entre estos dos polos de lo individual y lo colectivo, intentando comprender las dinámicas nos amplía el paso de la identidad a la identificación, como veremos en el texto de Diana Soren, pues toda la novela es una narración de Carlos, escritor, mexicano, mujeriego y seductor. Es un hombre que se ve en la tarea de buscar amantes, de explorar el amor aún si esto le implica a sí mismo una forma de ocultamiento. No obstante, este velamiento es sólo una forma de explorarse, pues pone en relieve que la construcción de sí mismo parte de la interpretación que se hace de los acontecimientos, de la forma en que aprehendemos la experiencia fáctica del mundo, es decir, de cómo terminamos narrándonos algo a nosotros mismos. Esto es fundamental para el escritor, puesto que le implica una necesidad de hacer existir a una mujer, de recordarla, de darle forma por medio del lenguaje. Es el acto de magia de definir y de construir un carácter a través de la mediación de aquello que se va narrando, es decir, la postura de perspectiva que empieza en el yo, que pasa a reconocer y aceptar al otro, para terminar en un nosotros que consolida eso que es el yo. Ahora bien, ¿quién es la creada? ¿Quién es la narrada? ¿Cómo es? ¿Qué le sucedió? Busquemos entonces qué es lo que se dijo de ella para comprender su acontecer como narración y como personaje.

Pero reconocemos que narrar algo no hace que algo esté determinado, congelado en su efigie de una vez por todas; lo que somos y lo que decimos de otros no depende sólo de quien enuncia, ni de quien recibe, puesto que la voluntad no tiene efectos en esos territorios, por lo menos no permanente y esenciales, y por lo tanto nuestra tarea es la de mostrar los elementos que le dan posibilidad a esta lógica de la identificación, lo que la direcciona como aparato funcional para constituir modos de vida diversos, móviles, lábiles, que se adecúan a las experiencias vitales de cada sujeto. Intentamos encontrar un elemento que es particularmente (en cada uno de nosotros) común (compartido con los otros) a nosotros (como globalidad humana) en la actualidad (como una de las tendencias más intensas dentro de las condiciones de la globalización económica, la comunicación cultural y la cibercultura), que es la complejidad ambigua por la cual pretendemos decir que somos algo. Aunque, si ya afirmamos esa movilidad, ese estar cambiando constante, ese devenir de la identificación, pues entonces afirmemos que el hombre se está haciendo, está siendo algo constantemente, por eso no puede decir yo soy una identidad, sino yo estoy siendo una identificación, pues: “el yo no es más que una ilusión, o más bien, es una búsqueda un poco iniciática, nunca se da de una manera definitiva pero se relata progresivamente sin que haya propiamente unidad en sus diversas expresiones” (Maffesoli, 2007, pág. 230). Claro que en lo cotidiano no usaríamos esta fórmula, pero nos ayuda a determinar el horizonte de la relación entre lo estético y lo ético, como estructura funcional.

Esta es la razón por la que Diana reprocha la falta de imaginación a su amante, precisamente porque ella quiere el mundo de la ensoñación, porque se quiere perder en sus recuerdos (que ya no son claros, que se entrecruzan con la realidad que ve y vive), porque es renuente a las circunstancias tal cual se le presentan. El derecho de toda

persona es a no conformarse con lo que se le presenta, a buscar significación en lo que pueda servirle: le molesta la estabilidad, le fastidia la constancia con la que se afirma lo único. Actriz a fin de cuentas, cuestionadora de su propia "identidad", de su propia voluntad, por tanto busca perderse en el otro, busca que el otro le dé sentido, la llene de significación y de esperanza. Necesita estarse haciendo, están en dinámica, estar recreándose así misma en relación a otros, pues su manera de vivir, esa *estructura funcional* implica que el "yo" no es una cosa en sí, o que la identidad tiene una esencia dada que se afirma o descubre, que se devela, sea por experiencia o por conocimiento, puesto que la condición de "identidad" se construye a cada día en forma de relato: somos seres que nos contamos para hacernos un lugar en el mundo. Pero cabe recordar que en la ficción, en la narrativa, no necesariamente habita la verdad, esto porque contamos como podamos, a veces transformando los recuerdos, otras veces inventando. De ahí que la contradicción en valores morales, en visiones estéticas, en gustos, en ideas políticas, en formas de narrarnos sea más habitual de lo que los defensores de una coherencia constante desearían, ¿podría una identidad fija dar respuesta al constante cambio? Posiblemente como parte de la dialéctica entre verdadero y aparente, en la medida en que todo cambio es una apariencia por revelar. No obstante, nosotros no podemos confiar en esa lectura, en la medida en que jerarquiza lo inalcanzable, lo extra-real (más allá del plano efectual) como si fuera más verdadero que lo efectual, que nosotros llamamos real.

Así pues, frente a los hechos de la vida, nosotros nos hacemos en las interpretaciones de estos, no sólo la que concebimos de nosotros mismos, sino evidentemente la que pasa por el registro del otro, puesto que estamos constantemente en relación a otros, nuestro estatuto es relativo a otros: imposible pensar la identidad, como estructura, sin la relación directa que hay con el exterior que son los otros, porque esta estructura es un bucle retroactivo que funciona tomando elementos y dejando ir otros, y así, entre la memoria y el olvido, vamos tejiendo (recordemos que inconscientemente en su mayor parte) eso que promulgamos como un yo. "Como quiera que se viva, el Doctor Jekyll y Mister Hyde son una realidad ineludible en la estructura del yo empírico" (Maffesoli, 2007, pág. 231). El ser humano más allá de su sexo, de su género, de su cultura, tiene una necesidad de ficción como narración que nos alimenta y que alimentamos: de vivir lo de otro, de ser otro, de sentir y sufrir por el otro. Es la razón por la cual para Diana Soren las relaciones amorosas son el mayor espacio para la autodefinición y el devenir de la identidad individual, puesto que en ellas se pone en juego absolutamente todo lo que la persona quiere, desea, comprende, aspira. El amor es el gran vórtice que se alimenta de percepciones para devolver afectos. Así pues, consideramos que es su relación de amor con su amante de turno lo que la hace ser poco a poco. Empezando en la base de toda relación amorosa, la seducción, que se consolida como la forma directa de conocer y reconocer al otro y de esta forma jugar con el tiempo y el destino. "nos basta salir por un minuto de nuestra propia piel para saber que nos rodea un latido todopoderoso que nos precede y nos sobrevive, sin importarle mi vida o la de ella: nuestras experiencias" (Fuentes, 2001, pág. 12)

¿Habría entonces una verdad moral subyacente? Lo moral hace parte del ambiente colectivo en el que nos desarrollamos, pues culturalmente cumple con el papel de ser un sistema para realizar valoraciones sobre nuestros actos como conjunto, además también

es con la que leemos los actos ajenos y propios, por lo tanto va de la mano de esta estructura del “yo”, de esta lógica de la identificación. En ella se juega es un sentido posible, un como yo me hago con el otro, una dirección del significado al interpretar, y no una verdad maniquea que dé respuesta al juicio que hacemos. “Poco importa que este mundo sea el de los demás individuos que componen la proximidad social, o el de las situaciones, los hechos que favorecen estas relaciones. Por el contrario, lo que merece mencionarse es que el sujeto es un ‘efecto de composición’, de donde proviene su aspecto compuesto y complejo” (Maffesoli, 2007, pág. 231). Es desde esa complejidad que no es posible una visión unívoca, unidimensional de la realidad, por lo que juzgar la bondad o malicia, la belleza o fealdad, la jovialidad o la seriedad, o sea lo que se quiera juzgar en otro, depende tanto de la perspectiva desde la que se mire, que evidentemente es nuestro condicionamiento evaluativo, nuestra ficción del yo, es decir, de cómo hagamos la composición de una identidad. ¡Dejemos de exigirle a la realidad que se comporte como queremos que sea!

Dos lógicas: de la identidad y de la identificación.

Pero no olvidemos que hay toda una tradición que fundamentó la idea de identidad como una estructura sólida, unívoca, y que, en la modernidad, con la idea de proyecto, cimentará las bases de una ética racional y volitiva, que no es otra cosa que la idea de que el sujeto puede hacerse universales morales, y por tanto encontrar su esencia como humanidad en la medida en que se perfecciona en el cumplimiento de estos, debido a que “El sujeto debe corresponder al concepto precedentemente establecido” (Maffesoli, 2007, pág. 231). Ya anteriormente vimos la función pedagógica que el arte pudo cumplir, y ahora entendemos como atado a una noción de identidad fija, funcionaba para asegurar al sujeto el lugar del Mismo, de lo homogéneo, donde lo que se afirma no es otra cosa que una filosofía y una imagen central del *deber ser*.

A partir de la crítica que Maffesoli hará de esta idea, al tratarla de una *ilusión ontológica*, podemos enunciar que caracteriza la *lógica de la identidad*, pues implica que es dentro de lo Mismo donde se desarrolla la entelequia, el llegar a ser lo que debería ser algo, el cumplir su finalidad, por eso, toda identidad está en potencia de ser ella misma, de desarrollar su perfeccionamiento que es descubrir su esencia, alcanzable por una doble función de conocimiento y vida buena, en la adecuación a las costumbres que se determinan en categorías muy puntuales: la nacionalidad (identidad formada por la pertenencia al lugar de origen, no necesariamente atada a una nación), el rol de trabajo (la profesión, las costumbres productivas, o como indicaba Rancière (2009), las prácticas que cobran sentido en un orden político), la sexualidad (que establece un horizonte de lo que debería ser cada uno de los pares, hombre y mujer, como horizonte de normalidad, mientras que toda desviación es elegida como anomalía), el nombre o la identidad nominativa (que lo ata a la condición familiar, a una tradición y a un esquema heredado que lo caracteriza en un orden político). El individualismo moderno entonces caería en esta lógica, en tanto busca poner al individuo en la mesa de disección categorial y puntualizar, señalar, dictaminar cada uno de estos puntos en relación a un contrato social. Doble visión jurídica y psicológica del sujeto moderno para construir un conjunto o

contrato social con otros individuos de la misma índole. El sujeto es siempre él mismo, cualquier otra faceta es solo una mascarada, un acto de teatro donde usamos una máscara que nos esconde. El rostro con el que nos presentamos es siempre mutable.

Pero paralelamente, otra noción se desarrolló, que sería la de la condición relacional, nombrada como labilidad heracliteana⁵⁸, en la cual se reconoce que lo que fundamenta al yo, no es su solipsismo y encierro en sí, sino su relación de alteridad, la comunicabilidad que tienen con los otros, lo que permite superar dicha ilusión. Es en esta lógica de la identidad se fundamenta en lo uno, pero la *lógica de la identificación* que caracteriza la segunda noción, se fundamenta en lo múltiple. Dicha lógica se caracteriza en tanto “al contrario de una lógica de la identidad, parte del *primum relationis*, de estos hecho de la experiencia que, antes de cualquier concepto preestablecido, constatan que al ‘yo’ lo hace el otro en todas las modulaciones que podamos dar a esa alteridad. Este otro podrá ser Dios, la familia, la tribu, el grupo de amigos y, por supuesto, como ya dije, esos ‘otros’ que pululan en mí” (2007, pág. 232). Así, el aspecto relacional es un modo inmanente de comprender al ser humano, en tanto este se está haciendo constantemente y, contrario a lo que muchos llamarían un irracionalismo (por no confiar en una estabilidad esencial que iguala al ser con lo pensable), la historicidad humana cobra sentido como procesos y dinámicas constitutivas, como condiciones de posibilidad para la multiplicidad de manifestaciones humanas. Así, una lógica de la identificación se crea como movimiento desde el principio y tiene como una de sus funciones dar cuenta de lo que ha sido, de lo que está siendo, en un horizonte cultural específico. El universalismo de esto está dado en que todos hacemos parte de un horizonte relacional, pero el resultado es siempre diferente: misma maquinaria, diferentes velocidades, diferentes resultados de lo humano, que no es otra cosa que la afirmación de la heteronomía.

La máscara es la misma que el rostro, ya no hay esencia verdadera que nos diferencie, no hay una voluntad que se esconda o que represente: el actor está siendo constantemente el personaje cuando lo representa, deviene algo diferente a los ojos del espectador. Por esto, volviendo a nuestra actriz y su atomización, ella salta de amante en amante, por eso no se deja consolidar, odia lo fijo, lo que es estable, necesita el constante flujo y movimiento. Su máxima es aprovechar el momento, no desperdiciar vida: “(...) decía que la vida nunca es generosa dos veces. Hay fuerzas que se presentan una vez, nunca más. (...) Fuerzas no oportunidades. Fuerzas para el amor, la política, la creación artística, el deporte que sé yo. Pasan una sola vez. Es inútil tratar de recuperarlas.” (Fuentes, 2001, pág. 98). Momento del recuerdo, no la memoria histórica. Ella es la mujer sin historia, cosa que repetirá constantemente, cosa que nos hará saber cuándo insiste al decir:

-Évitame el Freud para principiantes, ¿quieres? Te he dicho ya que no quiero un pollo biográfico con guarniciones freudianas. Ya te lo dije; cuando oigas decir pobre muchacha provinciana devorada por el éxito instantáneo, no lo creas. No

⁵⁸ La idea es que frente a una tradición que sigue las características esenciales de Parménides, como esencia fija, hay otra, que siguiendo la condición de pensamiento de Heráclito, afirmaría lo que se mueve y está en constante cambio. Sería una manera de volver a relatar el problema filosófico de lo uno y de lo múltiple, que ha acompañado la historia filosófica como polos de referencia, así como los problemas de lo trascendente en oposición a lo inmanente.

creas la historia de la inocente maltratada por el director tiránico y teutón. Sólo cree en las imágenes de mí que tú mismo guardas de nuestra relación.

- Muchas de ellas me las has dado tú, no tengo que inventarlas.
- Entonces no creas nada sobre mí

(Fuentes, 2001, pág. 146)

De ahí que Maffesoli implica que hay entonces dos construcciones, por una parte la del *individuo* que surge de una identidad fuerte y particularizada, y por otra parte la *persona*, que se relaciona con las construcciones en las cuales la individualidad hace parte de algo mayor y por tanto, se diluye en este, como por ejemplo las nociones espirituales del budismo y de las concepciones espirituales que sugieren un auto olvido del yo, como el hinduismo o el taoísmo. La persona estaría siempre en sucesiva transformación según las modificaciones de este conjunto mayor al que pertenece. Es dentro de esta diferenciación que están las dos grandes tendencias de la construcción social: “por una parte el hecho de ser autónomo, de relacionarse consigo mismo, y por otra el hecho de relacionarse con el otro es lo que determina el modo de ser heterónimo” (2007, pág. 235). Así, en nuestra actualidad, a partir de la apertura estética, podríamos sugerir que hay mayor tendencia a la segunda forma, lo que implica un deslizamiento de lo fijo a lo móvil, por tanto, un espacio de apertura para manifestaciones múltiplemente personales que se relacionan en un conjunto social. El gran discurso de hacerse a sí mismo cobra sentido cuando se reconoce la volatilidad de eso que decimos ser, como una condición móvil basada en la comunicación.

Eso que decimos ser a los otros, que implica también lo que nos decimos a nosotros, configurando el registro de lo que pretendemos ser. Eco en las montañas, la vida nos responde lo mismo que le lanzamos. Diana se rehúsa a volver a su hogar, es presa del desconocimiento, por lo que intenta llenar sus vacíos biográficos con el instante de entregarse a un nuevo amante, con la necesidad de entregarse, de jugar al poder, al control, al no pensarse. Quien se encuentra mirando siempre hacia afuera, quien está. Diana no es mujer, es actriz. Su vida está en una constante pantomima, en un pozo de ficciones que la impulsan “Diana quiere disfrazarse y disfrazarnos (...) aunque sea cierto y todo el mundo lo sepa, ella tiene que disfrazarlo, sabes, para actuar, para ser otra, para actuar bien en la vida porque no sabe actuar bien en la pantalla...” (Fuentes, 2001, pág. 161). El ser humano más allá de su sexo, de su género, de su cultura, tiene una necesidad de ficción como narración que nos alimenta y que alimentamos, que nos constituye como persona: de vivir lo de otro, de ser otro, de sentir y sufrir por el otro.

El otro como forma de construcción de una identificación.

Construimos así un estar en el mundo (vale insistir en ese *como podamos*, puesto que el de la interpretación, como modo de ser del hombre⁵⁹, no nos sitúa en el horizonte de la

⁵⁹ Gadamer será muy insistente en esta idea de la interpretación como modo de ser, puesto que constantemente estaríamos interpretando algo en el mundo para poder interactuar con él. Así el lenguaje no es una herramienta del pensamiento, sino lo que le permite darse en el mundo, el lenguaje estaría para nosotros

verdad, sino en el de la validación: validamos algo en nosotros cuando efectivamente lo integramos a nuestra manera de vivir, pensar, sentir, percibir, etc.), hacen parte de la máquina, siendo entonces, al mismo tiempo objeto que procesa y objeto procesado. Esta idea gadameriana nos ayudará a comprender el tinte lábil y cambiante de lo que Maffesoli plantea, puesto que ambos sitúan a la persona en situación de interacción interdependiente por medio de lo que comunicamos:

El común denominador de todo esto es que no hay un concepto preestablecido: la persona se construye en y a través de la comunicación. Además, sin otorgar a este término un sentido demasiado restringido, la comunicación tiene una fuerte coloración hedonista, es decir que todas las potencialidades humanas: la imaginación, los sentidos, los afectos, y no solamente la razón, participan de esta construcción. Es esto lo que permite hablar de la 'apertura' de la persona, apertura de los demás, apertura a las diversas características del yo. (Maffesoli, 2007, pág. 235)

Adelantemos una intuición para lo ético y lo estético: la comunicación aparece como deseo de estar-juntos, como motor de la socialización (así a veces nos lleve a lo contrario no olvidemos el disenso es tan comunicativo como el consenso), pues es capaz de hacer el tránsito del otro al "yo", del nosotros y los otros, confirmando una red interdependiente, un sentido del todo que se reconfigura inmanentemente según los acontecimientos que las personas vivan y cómo sean vividos por dichas personas. Diana es seducida por Carlos y se moldea para él; compromiso social, literatura, juegos y rutina de amantes que comparten su vida y sus cotidianidades. Diana es seducida después por otro y se transforma, como actriz que es, se moldea para ser otro, para no ser ella, para no comprometer su identidad a tener que sufrir los embates de la autoconciencia. Es una diosa alienada, otra, un camaleón que se entrega a ser lo que el otro quiere que sea. Blanca con el escritor mexicano; sofisticada con sus padres; negra, negra a pesar de su piel, demostrando su necesidad de transformación, su mórbida necesidad de ser narrada por otro, de asimilarse al otro. Con voz triste se nos muestra así:

Levanté la bocina y escuché las dos voces por la extensión telefónica. La de ella era la voz desconocida que aprendí a adivinar de noche, secretamente. Una voz llegada de otra geografía, de otra edad para apoderarse de la suya... tal era mi fantasía. No era, en verdad, más que la voz de la actriz Diana Soren interpretando un papel que jamás le darían en la pantalla. La voz de una negra. Hablaba con un negro. Esto era evidente. Aunque fuese un blanco imitando a un negro, como ella imitaba a una negra, era la voz de un negro. Quiero decir, era la voz de alguien que quería ser negro, solo negro. Esto es lo que me impresionó, disipando las brumas éticas de mi creciente amargura (tango, bolero...). Ahora entendí lo que escuché las anteriores noches en la recámara, cuando decía cosas como: Hazme verme como otra, o ¿Cómo? Soy blanca. (Fuentes, 2001, pág. 165)

en 'papel de posibilitador del pensamiento, y por tanto toda interpretación, sea correcta o incorrecta, al ser vista como una función de la persona frente al mundo, estaría correctamente hecha.

Cambia su forma de denominarse, cambia la manera de mostrarse al mundo, por tanto cambia ella, toda ella, nuclearmente, como si deviniera en el amante que la seduce. Así confluye entonces la negación de sí misma, como mujer, como persona, como amante, y la necesidad de seducir y ser seducida, de darse valor a sí misma por el otro. Quien la posee lo hace porque le genera una historia, una identidad momentánea, que ella no desprecia y que termina por desdibujarla, por empujarla a su fatal desenlace, a su muerte como existencia ¿Entonces qué puede pasar con la noción de identidad fija, de estabilidad y de coherencia con lo que uno dice ser? Si nos hacemos en el día a día, la coherencia aparece en el momento de *estar a la altura de las circunstancias*, en la construcción constante de sí mismo, en lo que la filosofía helenista llamó el cuidado de sí y será recuperado como las prácticas de la estética de la existencia por Foucault (2006).

Así, hay dos opciones frente a este desbordamiento de la identidad en identificación, un Ethos como modo de vida social, que nos potencia un estar con el otro donde nos vamos haciendo de manera orgánica y relacional, con mayor tendencia a lo exterior, pero sin mucha preocupación al interior, o por el contrario, nos preocupamos por hacer una geórgica del espíritu, una búsqueda de nosotros mismos, el trabajo de hacerse conscientemente un estar en el mundo, que implica el aceptar la frecuencia caótica de los acontecimientos frente a los cuales estaríamos exponiendo una eticidad preparada para estar a la altura de estos. De mayor tendencia interior, este sería un Ethos personal. En ambos aparece, cabe señalarlo la condición de alteridad, puesto que es la condición mínima comunicacional con la cual comprendemos el mundo, aunque la diferencia está en qué tanto trabajo consciente se hace de sí mismo, de qué tanta importancia tiene el otro y lo otro con nosotros.

¿Entonces la persona está condenada al diálogo exterior? Para nada, “estamos lejos de un pensamiento solitario, de un individuo homogéneo y cerrado sobre sí mismo, de un soliloquio cuya forma paroxística es el autismo” (Maffesoli, 2007, pág. 236), debido a que la persona es dialogante consigo misma en multiplicidad: la mediación del otro no sólo posibilita un “yo”, sino un conjunto de “yoes”, que no es otra cosa que una polifonía de voces que se adecuan y se expresan en relación a lo que suceda con otros, relativos a los diferentes acontecimientos. No por nada Whitman habría predicado ya esta idea de la pluralidad en uno al cuestionar si “Do i contradict myself? / Very well then i contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)” (¿Me contradigo? /Pues muy bien: me contradigo / soy vasto, contengo multitudes) (1978, pág. 220). Esta afirmación de la pluralidad en uno da paso a la posibilidad efectual de la contradicción: la coherencia vital no es no contrariarse, sino estar en una dirección dinámica que hace valer lo que vive en tanto lo corresponde con un sentido vital y no con un esquema del deber ser axiológico, sin excluir que ese deber ser, para algunos es constituyente del sentido vital, pero no debemos confundir la parte con el todo.

Así el sujeto está desplegándose y plegándose constantemente por medio de sus constituyentes (la racionalidad, la espiritualidad, la sensibilidad, la corporalidad, la condición política, social, sexual, genérica, técnica, del quehacer económico, del consumo y de la producción, etc.), adecuándose a las situaciones, comunicándose con los sujetos (lo que le aporta una primaria relación de eticidad) y los objetos (lo que le aporta una

primaria condición estética), buscando constantemente un orden de sentido. “Es esta multiplicidad del yo lo que permite comprender la irrupción del afecto, la importancia de las emociones, las lógicas diferentes que lo animan, ajeno todo esto al recorrido rectilíneo y continuo que se le acredita, por principio y *a priori*, al individuo moderno” (Maffesoli, 2007, pág. 237). Es por eso que la ética no se termina en una legislación de los actos, pues es una forma de vida, no solamente un conjunto de prescripciones elegidas⁶⁰: buscar sentido es vivir la búsqueda del sentido vital, es estar en movimiento lo que justifica el movimiento mismo. Es por eso que la estética no se agota en un solo ámbito (sin que esto implique borrar su autonomía... es comprender otras posibles relaciones), pues hace parte del aparato dinámico con el cual la persona configura un estar en el mundo: Así proponemos lo estético-ético en relación como horizonte de constitución de las personas.

Recordemos entonces que, según este acercamiento, somos algo diferente de lo que mostramos y queremos mostrar, pues la persona no se confirma en la medida en la que el otro nota aquello que ella conscientemente le quiere mostrar, uno, porque no tenemos dicho poder omnipotente de elegir la cara a exponer, como si fuera de nosotros el papel de la transfiguración voluntaria, y dos, porque de tenerlo, no es nuestra voluntad únicamente la que elige la figura, sino que es la interpretación ajena la que nos da rostro, la que nos da “identidad”. Hay una pragmática natural en la construcción de las identificaciones donde el comprender al otro es un proceso de solidificación de ciertos rasgos, pero que nunca llega a estar en el estado sólido, tal vez lo más parecido sea lo gelatinoso. Aunque la metáfora que puede que sea la más apropiada es la del nomadismo, por medio de la cual nosotros somos algo dependiendo del territorio, de la superficie en la que nos encontramos y del efecto que esta tenga sobre el cómo nos manifestamos en el mundo. Así, en lo individual hay siempre un desplazamiento hacia lo personal⁶¹, de lo que se llama único a lo que se percibe y vive múltiple. No obstante, el estatuto de normalidad cultural no puede ser olvidado, puesto que funciona como código regulador: en una sociedad que afirme lo identitario, lo fijo, lo estable, toda multiplicidad es monstruosa, deviniendo en teratología y en abominación tanto estética como moral: su resultado es siempre la censura. El mismo efecto podemos ver en las sociedades de lo personal, donde cualquier afinidad con lo único levanta escozor, desconfianza, miedo a la imposición violenta: lo uno es una preferencia que no puede imponerse sobre lo múltiple.

⁶⁰ Pero no se puede tampoco pensar que lo ético es un repentismo constante. Si estamos insertos en una tradición, vivimos con proscripciones morales, con normas de comportamiento que nos sirven de guías a las decisiones. Ahora, que la condición de seguir las o no esté habla del problema de la libertad, no de la moralización. Nuevamente, pero esta vez en lo ético, no desaparecen los esquemas de validación, sino que se multiplican las perspectivas y los modelos que validan, al tomar nueva visibilidad. Pero no desaparecen los grandes relatos culturales como lo bueno, lo justo, lo libre, sino que podemos comprender que se atomizan.

⁶¹ El cambio conceptual propuesto por Maffesoli implica que la persona es lábil, se está haciendo en relación a otros, y de ahí que pueda asociarse en grupos, en tribus. Además, refiere a la concepción de la máscara teatral griega, de ahí que dependa de la circunstancia. El individuo por otra parte es la condición de construcción moderna, que pretende la condición de uno responsable de uno mismo, por tanto garante de deberes y derechos, racional y autónomo. Refiere a la concepción de individuo heredado de la historia de la salvación cristiana, que después se aunar a la idea de ciudadano. Para mayor referencia Gustavo Bueno lo explora de manera más precisa y sistemática en *Individuo y Persona* (El sentido de la Vida, 1996)

Diana Soren sólo es una ella misma, como Identificación estable en la primera persona o sujeto construido, cuando toma las riendas de su existencia en el momento preciso en el que acaba con su vida. Esto es el desenlace de una vorágine de decaimiento en la que ella se sumerge. Muerta en vida, se nos presenta una mujer que ya no tiene afán de existencia, que está seca por dentro, es un remedo de la actriz que fue, como el cascarón que deja una serpiente después de cambiar de piel.

“Estaba muerta por dentro. Su muerte interior precedió a su muerte exterior. Los hombres que la acompañaban eran, en el mejor de los casos, sus guardianes, sus carceleros. La acompañaban en la droga.” (Fuentes, 2001, pág. 224) Diana Soren al no poder anclarse a una historia fija, al ser un ser fragmentado por la narración de muchos amantes, terminará en un ciclo destructor. Su identidad es fatal, la lleva a lo trágico, a desperdiciar la fama y la gloria, a perder sus amantes entre pequeños desperdicios amorosos. Rompe así su hilo de autocomprensión, las relaciones que la construían ya no le dicen nada, ha entrado entonces en un vórtice de búsqueda desesperada, su identidad es la de la ausencia: “Diana, empezó por dedicarse a redescubrir su propia cara con su mano frente a un espejo, como si intentara recordarse a sí misma. Este acto se convirtió en un rito casi diario. La permanencia de sus facciones parecía depender de él. Sin ese ritual Diana hubiera perdido su propia cara” (Fuentes, 2001, pág. 224).

Cómo poder entonces sobrevivir a la vida cuando ya no hay un asidero, un salvavidas en el torrente del caos y el azar de lo que acontece. Diana está condenada, sin identidad, siendo capacidad de identificarse una herramienta ligada a su supervivencia inmediata y no a la consolidación de ella como individuo. Es una cazadora solitaria, es una diosa de espejismos, actriz de una tragedia, un ser sin rostro pero sí con muchas máscaras que desecha y que intenta reencontrar por miedo a la muerte. Al final, ella se quedará sola, es ausencia, es vacío, es la luna cubierta de nubes que le impiden aparecer a los ojos de alguien. Tiene que ser ella en algún momento, tiene que dejarse de fantasías, de teatros y de pantomimas. Debe vivir en su cuerpo, en su conciencia, sola como la luna en el cielo, sola como la fama que la engañó, sola y desesperada, aspira a tener una identidad al menos en la muerte: “Diana Soren ha muerto (...) lo que quedaba de ella estaba cubierto de quemaduras de cigarrillo. Yo me pregunté, si al fin, en la muerte, ella se sintió a gusto en su piel” (Fuentes, 2001, pág. 243)

Toda “identidad” se puede hacer constantemente, en el día a día porque está posibilitada en lo social y se consolida en lo personal o en lo individual. La razón de esto está en que somos personas que actuamos por medio de pertenencias múltiples, puesto que procedemos y comprendemos contextualmente, nos identificamos según la relación en la cual estemos activamente participando: así las prácticas sociales que involucran placeres asociados a cierto tipo de productos (el cigarrillo, el licor, el café, entre otras), las actividades de placeres contemplativos (los deportes, el cine, las actividades culturales), las concentraciones musicales, las fiestas, son cohesionantes sociales, puesto que canalizan las identificaciones al mismo tiempo personales y colectivas, identificando a cada quien como diferencia en un conjunto heterogéneo que se une en una práctica común, es decir, como repetición. De ahí que sea fundamental el espacio de lo cotidiano, puesto que asegura la posibilidad de estas pertenencias múltiples: la identificación es una

estructura funcional que se conecta durante determinado momento y pero al mismo tiempo, en diferentes partes, funcionando como unos acontecimientos de sentido, instaura una especie de nueva ritualidad, que intenta establecer horizontes comunes, basada en la comunicación entre individuos: “los diversos rituales contemporáneos: modas vestimentarias, lingüísticas, ideológicas, sexuales, a la vez que conciernen a individualidades articulares, actúan a su vez sobre ellas para convertirlas en personas miembros de un grupo dado. El hecho comunicacional es, así, la causa y el efecto del pluralismo social” (Maffesoli, 2007, págs. 239-240). Lo que hace implícita la relación como función elemental de la vida humana, y por esto el camino se hace en el recorrido, en cada paso dado, y el mapa no es el mismo que el territorio recorrido experiencialmente o del cual nos habían hablado.

¿Qué permite entonces que al mismo tiempo que hacemos parte de un grupo social, de un orden de valores de unas manifestaciones culturales, de una forma de expresar y apalabrar el mundo, podamos individualizarnos? Para Maffesoli la respuesta estará en que no son polos contradictorios, sino que poseen una condición de interdependencia, por tanto no habría una contradicción, sino un potenciar el uno en el otro, o como él mismo lo dirá, hay una “ironía o astucia antropológica, la necesidad de singularizarse se invierte en deseo de fusión en un conjunto más vasto, ciertamente, estamos ante algo que muestra la relatividad de la identidad. Su porosidad en cierta forma, gracias a la cual la individualidad se expande en sus múltiples potencialidades, y gracias a la cual el grupo se confirma” (2007, pág. 240). Lo que nos lleva a pensar que hay un estado de completud en la identificación y parte del reconocimiento de su límite temporal, lingüístico, físico, espacial, económico, cultural, es decir el límite efectual. El hombre se vuelve un ser completo no porque haga una sumatoria de todo lo que pueda, como una esquizofrenia que todo lo absorbe, sino porque reconoce los elementos que efectivamente posee y desposee, es decir que cuando relativiza su manera de identificarse como una más puede comprender el conjunto mayor como parte de un deseo de globalidad, una identidad temporal a la especie humana, pero una individualidad que se construye a todo momento en relación a los otros y a lo otro, el mundo. El negar esa condición de afuera afirmarí la identidad sólida, por eso la metáfora del autismo solipsista; el dejarla ser, por otra parte, el aceptarla, afirmarí una organicidad, el motor del todo social. Pertenece exiliadamente, habitamos de lejos, estamos siempre en búsqueda del sentido: tal vez esa búsqueda, ese estar en movimiento sea el sentido mismo.

En la novela el movimiento se da en tanto es esa seducción de la que hablamos, aunque termine implicando un registro de dependencia amorosa: el yo se hace por el otro, la identificación está principalmente en la segunda persona: es por eso que Diana no envejece, no quiere envejecer porque esto significa su final. Ya ni siquiera puede ser deseada, ya no puede mantener las carnes firmes, está condenada. Para la actriz su valor como mujer, como intérprete del momento está en ser objeto de deseo, en proyectarse hacia muchos, en dividirse hasta seducirlos a todos. Si envejece pierde su encanto; si pierde su encanto pierde su trabajo; si pierde su trabajo pierde sus amantes, por tanto pierde su forma de vida, se pierde a sí misma en el torrente del tiempo que quiere detener al encerrarse siempre en los instantes, en reemplazar a esos que le dan su identidad. Es

un caleidoscopio que gira sin concretar nada, sin aspirar a nada. Es esta la razón por la que Diana es la cazadora solitaria, Diosa de la luna, que atraviesa los corazones con las flechas de su propio desconocimiento. Cazar significa darse el sustento básico para no morir, para seguir el camino, para continuar en la vida que ha elegido, encontrar su razón de ser. Alimentarse, devorar, consumir y desechar los sobrantes, cacería, esa cruel relación de uso del otro, no para reconocerlo y llegar a cierto grado de crecimiento o evolución, sino para no morir. Matar o ser matado, voracidad o decrepitud. Al final no hay cuerpo que lo resista ni voluntad que soporte el peso de una debilidad.

Consecuencias: El efecto de estructura o cómo lo móvil de la identificación se convierte en constante.

Las consecuencias éticas y estéticas de esta diferencia, de estos dos modos de la identidad y la identificación anteriormente la insinuamos al hablar de supeditación en la relación estética y ética: cuando se afirma lo uno, se posibilita el estar afirmando un orden político específico y titánico, una forma de construir el conjunto social que valida ciertas prácticas sobre otras: el valor de lo auténtico, de lo más real, de lo estable y permanente sirve de justificación, de esquema poder-saber para afirmar lo que *yo soy*, como retórica disyuntiva que me aleja de la decadencia ajena para afirmar la veracidad de lo que yo hago. Se construye una economía del yo y del otro, una manera de gestionar nuestras relaciones, de crear moralidades y esquemas prácticos de vivir, comprender y actuar. Este esquema de exclusión puede ser usado en cualquier ismo: racismos, clasismos (intelectuales, económicos, sociales, laborales), culturalismos, machismos o feminismos, sexismos, siempre repitiendo el mismo esquema, en el cual, negar la identidad ajena es afirmar la propia, falacia *ad hominem* que ha estado presente como sustento constante de nosotros y los otros. De ahí que la identificación pretenda ser expuesta como una respuesta ética fundamentada en la responsabilidad, es decir, en el reconocimiento del otro como potencia constructora del yo; contraria a la moralización que veremos formarse en la identidad fija.

La razón de la preeminencia que ha tenido el primer modo en lo fijo se da puesto que es más cómodo determinar roles permanentes, funciones establecidas y claras, elaborar una economía social que se confirma como moral establecida e imperante, como esquema clasificador de las humanidades, mientras que en la noción múltiple el recurso sería siempre el de adecuarse al presente que se muestra abierto como interrogando al sujeto, el de buscar sentido en tradiciones plurales que se viven como grupos sociales diversos, con estéticas y éticas que difieren, no por oposición, sino por cómo organizan sus prioridades vitales, no hay nada preestablecido de una vez por todas, sino factores que potencian: así pasamos de un reino del determinismo del deber ser, a la noción de postdeber, de la potenciación que se hace en unas condiciones determinadas. “Cuando se apaga la religión del deber, no asistimos a la decadencia generalizada de todas las virtudes, sino a la yuxtaposición de un proceso desorganizador y de un proceso de reorganización ética que se establecen a partir de normas en sí mismas individualistas: hay que pensar en la edad posmoralista como en un ‘caos organizador’” (Lipovetsky, 1994, pág. 15). Elementos que podemos ver muy claramente en la contemporaneidad con

la aparición de estéticas identitarias que se oponen a las monumentales metáforas sociales del trabajador, del soldado, del maestro, de los signos del deber del estado y del sacrificio de sí mismo por el bien común. Así, estéticas de modas como la metrosexualidad, la lumbersexualidad, las asociaciones tribales, las decoraciones de uno mismo pasajeras, las estéticas de la política *light*, etc., ayudan a constituir formas de comportamiento, eticidades que se manifiestan en estéticas específicas, que responden a transformaciones específicas de nuestra cultura: el cambio de roles laborales, donde hay una incursión mayor de personas en trabajos que tradicionalmente no estaban hechos para su género; las exploraciones sexuales libertarias que superan la relación erótica con la misma especie y se dirigen a fetiches objetuales, animales o discursivos (sapiofilia). No nos sorprendamos con la reclama conservadora que llama a estos elementos decadencia: lo inconmensurable que le resulta lo plural es peligroso porque desborda los límites, obligando a reafirmarle la identidad al yo sólido y estable, ¡ya sabemos con qué mecanismo!

Ahora bien, que esta maquinaria se haya usado para afirmar una visión “desviada” de la identificación (desviada hacia una construcción de identidad única o un polo esencial) no quiere decir que se desaparezca el aparato o la lógica identitaria. Esta trabajará al instaurar un modelo, una imagen, un ideal que sirve como un aparato o mecanismo de atracción, es decir, un tipo que sirve para hacer el conjunto social. Son las figuras arquetípicas, las construcciones de ciertos roles que se repiten en las sociedades y que ayudan a construir una causa social. Así, al relativizar al sujeto, no es que se valide cualquier manifestación, sino que se ponen en relación dichas apariciones, dichos fenómenos, o “en otros términos, la figura, el ideal, y la imagen idealizados favorecen el contexto, integran al individuo en un sistema de comunicaciones y de interrelaciones que es causa y efecto de toda sociedad. *Primum relationis*” (2007, pág. 250). Así, podemos afirmar que no importan tanto los sujetos individuales que cumplen con el rol de dicha imagen social (no importan para la estructura, pues está trasciende la finitud de cada persona y se afirma en el todo social), sino que la mayor importancia estaría en el *efecto de estructura*, la condición que implica que se creen tipos ideales para asegurar ese estar-juntos. Si una imagen se agota, pierde su vigencia por la pragmática que hace funcionar la construcción social y se pasará a otra que pueda cumplir la función en la estructura: ¡ha muerto el rey! ¡Larga vida al rey!

La estructura perdura, los objetos, las imágenes, los resultados en los cuales se da manifiesta en un conjunto social cambian, pero la función socializadora se mantiene, pues “al mismo tiempo que no se inscribe en la perennidad, el proceso de identificación es una serie de sinceridades sucesivas que tienen como único objetivo, a largo plazo la permanencia del cuerpo social considerado como un todo” (2007, pág. 251). La razón de dicho mantenimiento estará en la condición *empática* del ser humano. Al mismo tiempo que afirmamos al individuo, a la persona, hablamos del colectivo: nombrar uno sin dar cuenta del otro sería un modo incompleto de hablar, pues cada uno es causa y efecto del otro, son elementos interdependientes, condicionantes (nunca determinantes, pues afirmamos el estar en potencia abierto, contingente, y no el determinismo predeterminado) elementales de la condición humana. Lo que sí es claro es el *carácter secuencial* que el hombre tiene en sus identificaciones, puesto que este deseo de estar-juntos, esa

insociable socialidad⁶² de la que ya había hablado Kant (1987), que se manifiesta como empatía generará una filiación y un alejamiento continuos a ciertos elementos (como pueden ser estéticos, morales, ideológicos, políticos, económicos, etc.) con los que nos interpelamos en la existencia. En el caso de nuestra actriz cazadora, la secuencialidad implica sumatoria, bodegaje vital: “El sexo sin bagaje, nada que entrara de verdad a su vida, porque ella no soltaba nada y el exceso de equipaje ya era muy pesado, muy caro...” (Fuentes, 2001, pág. 224) Así, la cacería de corazones y de espíritus se ve justificada con la imperativa necesidad de una no trascendencia, de ser un reflejo, de ser la imagen por siempre proyectada en una pantalla y no la mujer, no la hija de granjeros, no la chiquilla que se hizo famosa por una simple casualidad. Por más que queramos aislarnos, nuestra comprensión del mundo ha sido construida en comunicación con otros, pues la llegada al lenguaje no es elección racional y elección de un sistema de creencias, sino la construcción de estructuras comprensivas y aplicativas que se crean desde la experiencia ajena en un principio como forma de comprender las propias, pero que con el tiempo resultan reafirmadas o negadas, transformadas o reemplazadas por otras, en la medida en que mezclamos nuestra comprensión del mundo. Todos los elementos retro actúan sobre todos: de ahí que el aparato de la construcción de identidades implique un conjunto diferenciado de elementos, como la memoria, la tradición, la lengua en común, pero también, las interpretaciones múltiples, los modos de producir y de consumir, cosas que nos llevan nuevamente a la cotidianidad que trabajamos anteriormente. Hay una matriz espacial, una forma de disponer lo que hacemos en sociedad que potencia eso que somos, unitarios y múltiples al tiempo.

Complejidad estético-ética de la identificación

Comprender esta función de identificación constante, esta función de ilación, de relación con el todo del cual hacemos parte, no sólo amplía la noción de identidad como algo fijo, sino que realiza una sumatoria de elementos a nuestro conjunto, de ahí que no podamos afirmar una sola cara de la humanidad, sino que debemos explicitar la relación compleja que esta tiene con otras, de abrir un espacio diferente a la condición filosófica que tiende a lo unilateral al pensar en términos de una postura total y optimista del hombre, que afirma que si el hombre tiene carácter racional, la totalidad del hombre tiende a esa racionalidad. Confirmemos este carácter relacional de lo que estamos siendo con Morín, cuando afirma que:

El ser humano es complejo y lleva en sí de manera bipolarizada los caracteres antagónicos: *sapiens* y *demens* (racional y delirante), *faber* y *ludens* (trabajador y lúdico), *empiricus* y *imaginarius* (empírico e imaginario), *economicus* y *consumans*

⁶² Que él definirá como esa tendencia a socializar con otros al tiempo que a alejarnos, a individualizarnos. “Entiendo aquí por antagonismo la insociable sociabilidad de los hombres, esto es, el que su inclinación a vivir en sociedad sea inseparable de una hostilidad que amenaza constantemente con disolver esa sociedad. Que tal disposición subyace a la naturaleza humana es algo bastante obvio. El hombre tiene una tendencia a socializarse, porque en tal estado siente más su condición de hombre al experimentar el desarrollo de sus disposiciones naturales. Pero también tiene una fuerte inclinación a individualizarse (aislarse), porque encuentra simultáneamente en sí mismo la insociable cualidad de doblegar todo a su mero capricho” (Kant E. , 1987, págs. 8-9)

(económico y dilapidador), *prosaicus* y *poeticus* (prosaico y poético). El hombre de la racionalidad es también el de la afectividad, del mito y del delirio (*demens*). El hombre del trabajo es también el hombre del juego (*ludens*). El hombre empírico es también el hombre imaginario (*imaginarius*). El hombre de la economía es también el 'consumo' (*consumans*). El hombre prosaico es también el de la poesía, esto es, del fervor, la participación, el amor, el éxtasis. (2011, pág. 78)

La cuestión de la identificación pasa por diferentes momentos, todos interrelacionados, como un conjunto que permite la particularización. Sobre esta base es que se afirma la multi-identificación, la capacidad de hacer parte momentáneamente de algún estado, de alguna idea, de alguna pasión, entrar en contradicción, comunicar nuestra forma de estar siendo en el mundo. Pero no hay que confundir identificación con lo estético-ético, puesto que estos son los elementos constitutivos del primero, son su condición de posibilidad: cada vez que en determinada circunstancia actuamos, que elegimos o vivimos una situación, evaluamos teniendo en cuenta no solamente configuraciones éticas, de comportamiento, de qué es más conveniente o inconveniente según lo que consideramos apropiado o no, sino que también tenemos valoraciones estéticas, de qué tanto nos gusta o disgusta algo, de qué valores culturales se dejan ver, de cómo percibimos el conjunto, no sólo físico, sino cultural por medio de los objetos y los usos que los otros hacen de los mismos. Nuestras formas de habitar entonces se hacen en relaciones con los otros y con lo otro, en una infinita red móvil entre los mundos de las cosas, los mundos de los otros y mis mundos. "Hay algo de monoscópico en la identidad, algo que no permite ver la plenitud de la realidad, mientras que la multiplicidad de las aperturas nos permite acceder a ella" (Maffesoli, 2007, pág. 237). Teniendo esto en cuenta lo que podemos hacer es rastrear el cómo se manifiesta determinada configuración estético-ética, cómo se hace un registro de esto (las preferencias, las actuaciones efectivas, la intensidad de las relaciones) y cuáles son sus condiciones de posibilidad.

La identificación, como aparato funcional, como estructura dinámica de lo que somos, necesita hacerse en los quehaceres humanos, es decir, funciona en una retroacción entre lo extrínseco y lo intrínseco, tomando elementos de manera consciente y también inconsciente del mundo exterior y resinificándolos para encontrar una forma de sentido vital. De ahí que nuestras eticidades, nuestras estéticas reflejen a posteriori dicha configuración, pero que se puedan configurar a priori, desde un horizonte cultural en el cual se enriquecerá. Para comprender esto, entonces debemos haber pasado por la idea de un sujeto descentrado, limitado a su condición temporal, espacial y comprensiva.

Espacios otros: Ocio: Matar el tiempo Placentero y confortable (amor y consumo); Trabajo.

Una visión del tiempo: El ocio.

Así pues, enunciemos algunos espacios, como campos donde se despliegan estas manifestaciones nuevas, bajo una lógica múltiple y no axiológica, o parafraseando a Stuart Hall, el espacio del paradigma cultural dominante, el de lo múltiple que “Existe enfrentado al papel residual y meramente reflectivo asignado a ‘lo cultural’. En sus diversas manifestaciones, conceptualiza a la cultura como imbricada con todas las prácticas sociales; y a esas prácticas, a su vez, como manifestaciones comunes de la actividad humana: práctica sensorial humana, la actividad a través de la cual hombres y mujeres hacen la historia” (Hall, 1994, pág. 34). Dichas espacialidades son los medios y las formas donde actualmente reunimos el conjunto de fenómenos que hemos venido trabajando y que dan a entender nuevas dinámicas sociales que superan la lógica de la identidad fija en quehacer, nación, sexo o ideología. Es entonces un pequeño resumen, de carácter plenamente expositivo de las configuraciones con mayor tendencia en la contemporaneidad.

La primera relación que encontramos es una que nos pone de manifiesto con lo temporal, y su modificación se da en tanto aparece una nueva visión del tiempo libre y del tiempo laboral, es decir que tradicionalmente el tiempo de lo estético se ha entendido como un tiempo de ocio, pues en él se da el detenimiento y la apertura para la aparición de la experiencia estética: es un tiempo ritual, en el cual podemos dar cabida a nuestra espiritualidad. Contrario al negocio, el ocio se ha pensado como lugar para la construcción de sí al generar un espacio propicio para el propio cultivo. La metáfora agraria sería acá la que piensa que cultura es cultivo de sí al obtener conocimiento de ciertos temas, por tanto, un mejoramiento de sí.

Imposible no notar que detrás de esta visión está una concepción que plantea la experiencia estética como un acto singular, espiritual de sentido pleno. ¿Puede resistir una mirada de esta una concepción cotidiana que plantea la experiencia estética difuminada en lo que hacemos como lugar de significación? El cómo se vive el ocio es referente de los valores culturales, en tanto demarca los espacios en los cuales compartimos lejos de la producción. Ahora, frente al mundo del espectáculo, frente a la aparición de empresas culturales que tienen una función de producir y reproducir ficciones en las cuales se comercialice, el ocio pasa de ser un espacio de consciencia de sí a un espacio de aislamiento de sí. Esa condición de recepción genera entonces una manera de comprender el tiempo libre como tiempo para el disfrute, para el alejamiento de la seriedad del trabajo y de las responsabilidades, dando cabida a la actitud hedonista que reconocemos en nuestra contemporaneidad. ¿Qué ha pasado con el tiempo como forma de encontrarse cuando podríamos nombrar una tendencia social a cada vez más intentar matar el tiempo? Si le hacemos caso a Lipovetsky en *La sociedad de la decepción* (2008), la decepción y el cansancio hacen parte de nuestra condición social, puesto que las prácticas se van agotando o se ven reemplazadas por otras. El tiempo de encuentro

consigo mismo entraría también en una lógica de consumo o de pérdida de ritualidad, en la medida de que la temporalidad es leída mayormente como una frontera que debe ser atravesada y superada, y no como un espacialidad que permite el habitar.

De ahí que lo cotidiano implique, por una parte, una actitud dada hacia matar tiempo, que no tiene nada que ver con la construcción productiva o con la exploración artística, espiritual, intelectual o social. El tiempo que se tiene es de vacacionar, de descansar. Tiempos de hamacas para estar en quietud como contraparte de la laboriosidad. Lo que implica que el ocio se relacione directamente con la búsqueda de placer fugaz, como momento de quietismo. Leer así podría sonar exagerado si se pretende generalizar, por eso referenciamos una tendencia a comprender el ocio de esta manera, puesto que en otras manifestaciones culturales, la noción de matar el tiempo no será válida, por ejemplo en prácticas como las del deporte como recreación o como modo de vida, así como el arte, la cultura y las actividades sociales que están pensadas actualmente como cohesionantes. El problema de una lectura de este tipo, del ocio como lugar de consumo, es que tendería a generalizar una sola dinámica de la sociedad, pues al mismo tiempo que se da una explosión de las películas de acción, de las series de ficción, de las comedias, de la música urbana, de los espacios lúdico y de ejercicio intenso, aparecen identificaciones, es decir, esquemas vitales con los cuales las personas se representan y viven. Pensar el ocio como pérdida de ritualidad es sólo evidenciar el paso del modelo moral centralizado a una miríada de opciones vitales. ¿Es más banal el cine de acción a la ópera o al musical? Caeríamos en un esencialismo o peor en un clasismo, puesto que valoraríamos ciertas manifestaciones culturales como ociosas espirituales como otras, sin tener en cuenta las formas en que particularmente una persona se las tome.

¿Hay banalización en la alta cultura? Evidentemente sí, el fenómeno del esnobismo lee la condición formal del fenómeno, moralizándolo por su apariencia, de la misma manera que la banalización de la cultura, que la llegada a la máscara social implica no un acceso a los valores idiosincráticos, a las ideas que sustentan la práctica, sino a su exterioridad. ¿Qué pasa entre lo ético y lo estético en este sentido? Que tanto para lo banal como para lo que muchos llamarían “auténtico”⁶³ (término que no deja de ser peligroso, pues podría leerse en orden esencial como una forma más real, como un platonismo de la idea versus la apariencia, o un marxismo de la falsa consciencia en contra del sentido real que presupone que es “la única actividad cognitiva capaz de escapar a la visión alienada de la realidad, indisociable de toda sociedad de clases” (Schaeffer, 2012, pág. 32). No obstante, lo queremos entender como la posibilidad de una persona de encontrar sentido en lo que vive, en lo que ve. Es auténtico porque se hace en él una posibilidad de habitar, siguiendo a Gadamer). Así, sea formalidad o contenido, lo importante no es el valor social, sino la capacidad de habitar... de ahí que el ocio sea un espacio para la conformación de relaciones estético-éticas: se encuentra valor entonces en las *manifestaciones estéticas* que la cultura crea en sus espacios de ocio, no sólo en el arte, que pasa a ser una más de estas manifestaciones (la más aclamada evidentemente por su tradición y peso simbólico para nosotros).

⁶³ Entendiendo que esto responde un para quién, no un qué. Lo auténtico tiene valor para alguien, es una condición interpretativa no epistémica, sino moral, estética, en tanto permite conformar modos de vida.

Pero lo que se juega es un modo de encuentro con el otro... el ocio es un espacio de nuestros encuentros actuales, por lo que implica una dimensión tanto estética como ética: estética en la medida en la que se generan desde una condición cultural múltiple y por medio de objetualidades que nos presentan al otro, y ética, porque implica el cómo podemos actuar con el otro y qué nos permitimos a nosotros mismos. La cosa es que este ocio no sustenta momentos eternos, no pretende mayor gestualidad que la del gesto mismo, el agotarse en su propia presentación. "Un encuentro con otro puede ser breve pero intenso, y en cierto modo, 'inolvidable'. A veces hay más intensidad y más 'verdad' en las experiencias breves que no se anquilosan en la rutina de los días. ¿por qué se suele decir que sólo lo que dura está libre de vacuidad y superficialidad?" (Lipovetsky, 2008, págs. 87-88). Las relaciones humanas no han desaparecido, ni han perdido su autenticidad, sino que se mediatizan, se hacen por medio de espacialidades que nos permiten inmediatez a distancia, y por lo tanto, propician nuevas maneras de hacer ocio. Ya sea por medio de zambullirse en la tecnología o del aislamiento de la misma, nuestra condición implica la fugacidad. Lo importante no está en qué herramienta, sino en cómo los usuarios la adoptan, y en la actualidad se pasa rápidamente de un espacio de laboriosidad, de deber a un espacio para el placer de los sentidos, para el encuentro placentero, para lo marchoso y lo cómodo.

Ahora, esto no niega que se pueda comprender los fenómenos históricos y culturales que generan dichas manifestaciones estéticas como generales. El mundo contemporáneo (comprendido desde la industria, desde las comunicaciones, desde lo virtual, así como, lo político democrático, lo social múltiple, las industrias culturales, el consumo de discursos, objetos y ficciones, entre otros) en su lógica económica es fábrica de experiencias estéticas, es productor de objetos o gadgets que tienen por función el facilitar la vida, el embellecer los espacios donde vivimos, el ser mostrados a otros como forma de estatus social, así como el desperdicio, la sobre producción, la rapidez en el intercambio de dichos objetos. Esta capacidad expansiva de la industria repercute en el modo en que las personas, influenciadas y potenciadas por su entorno social, dan a entender el ocio. Puesto que se genera una categoría como la del confort, como la de lo agradable. El sacrificio desaparece y se convierte en carga pesada hasta las próximas vacaciones. La consecuencia está en que este esquema separa tipos de eticidades en la manera en cómo hacen esos espacios de ocio, en cómo y qué consumen para formarlos. Por tanto el confort no se vende, pero se adecúa al conjunto social como táctica cotidiana.

De los trabajos, las profesiones y las labores.

Por otro lado, las diferentes profesiones y prácticas sociales entran también a dar cuenta de esta nueva configuración del mundo. El cómo nos relacionamos con la producción, el cómo nos situamos frente al mundo para sobrevivirlo da cuenta de un esquema de valores particulares en un orden cultural. El cómo nos representamos en un trabajo o profesión siempre ha implicado una directa capacidad de decir algo de nosotros, a veces el punto de confundir una identidad total con la profesión. Ethos en términos griegos daba cuenta, como modo de vida, de cómo una persona adoptaba un modo de plantearse en la existencia, de hablar de sí y, por lo tanto, de cómo actuaba no solo en relación a sí, sino

con los otros y con el mundo. El trabajo entonces, al ser un elemento central de toda construcción social, está cargado de elementos éticos, pero evidentemente, también de formas estéticas.

Ahora ¿por qué esto debería de ser central dentro de estas manifestaciones otras, sabiendo que es un elemento estructural de la cultura? La respuesta es que los modos de comprender el trabajo también se han estetizado y volatizado. No sólo porque hay ciertos trabajos deseados, ciertas figuras simbólicas culturales que detentan todo el deseo como trabajos perfectos, sino porque al momento de acudir a un trabajo estamos poniendo en él un conjunto de valores de identificación: el imperio de la necesidad existe, pero revestido de cómo queremos mostrarnos frente a ella. “La sujeción física e ideológica al Trabajo equivale hoy a profesar devotamente la idea general de libertad ideológica” (Salabert P. , 1995, pág. 75). Así, el qué hago para ganarme la vida, para sobrevivir, está directamente referenciado con aquello que quiero ser, el cómo me quiero representar en el mundo. Todo trabajo tiene una forma ideal de cómo se ve y el valor simbólico de eso se expresa como estatus social y cultural.

En un horizonte de este tipo podemos ver que parte importante de cómo hacemos registros estético-éticos se encuentra en la manera en que desarrollamos lo laboral, en cómo nos relacionamos con el deber de mantenernos y sobrevivir. Por una parte, porque es en el cómo estamos superando la necesidad que generamos tácticas cotidianas que expresan preferencias de valores tanto éticos como estéticos, como que por medio de esa labor nos cargamos de sentido de identificación, es decir, proyectamos nuestra forma de estar habitando y estar haciéndonos. El escritor antioqueño Tomás González nos abre un camino de comprensión de estos ámbitos cotidianos cuando nos muestra los modos en que se proyecta la labor del día a día. Nuevamente veremos en su texto *La historia de Horacio* (2006), como una brevíssima imagen da razón de cómo la costumbre identitaria se permea de lo laboral, explicitando un espectro de cómo nos relacionamos con las prácticas productivas del día a día.

Horacio vivía del comercio en general pero prefería el comercio con antigüedades. Le gustaba el olor de la madera vieja, del bronce oxidado, del cobre; le gustaban más los cuadros vírgenes que los de santos, pero tenía, por ejemplo, un san Lázaro con dos perros enormes lamiéndole las llagas, que nunca había querido vender. Y entre las pinturas de vírgenes prefería aquellas donde las vírgenes, mirando hacia arriba, parecían a punto de levantarse. (González, 2006, págs. 10-11)

El territorio del deber ser laboral se desplaza rápidamente al del gusto, por eso, en estos modos nuevos o manifestaciones estetizadas, el trabajo también es una forma de consumo, veloz y rápida, puesto que ya no sustentan la moral económica ni la fidelidad a una institución, sino que está dado para posibilitar la construcción de individualidades en el mundo.

Las antigüedades que Horacio jamás iba a vender las colocaba en la casa. Todo el mundo dormía en camas de columnas, algunas de la época de Atanasio Girardot, y en la sala, el comedor y el cuarto matrimonial colgaban espectaculares arañas

de crista. Las antigüedades que sólo estaría dispuesto a vender después de resistir hasta el final, cuando ya no hubiera para comer o pagar los colegios de los niños, y casi siempre sobre su cadáver, Horacio las escondía en el garaje (González, 2006, pág. 11)

Así, más que una construcción de la necesidad, lo laboral, la relación con el negocio en condición estético-ética se presenta como un campo de posibilidades en las cuales la relación directa es con el sentimiento de propiedad. Pero no nos referimos a la pertenencia, sino a como nos apropiamos de una actividad, como por medio de los objetos de esa actividad encontramos un sentido vital, una disposición constitutiva de lo que somos. Así que el trabajo no solo se mide por lo efectivo de la labor, sino por la capacidad que tiene de ser significativo, de llenar las expectativas identitarias de las personas. En la actualidad esa lógica se encuentra en el deslizamiento que hacemos en los valores: del trabajo a la profesión, de la profesión a la carrera. Situarse en la cotidianidad de las prácticas como modo de buscarse a sí mismo, de darse un lugar comienza a tener sentido cuando se multiplican los esquemas valorativos de la labor. Así el deber no está en hacer lo específico, sino en la lógica de la profesionalización, la capacitación constante para un trabajo deseado. Cuando compenetramos en la labor, sea cual sea esta, nos aparece una posibilidad de adecuar la existencia a un estarse haciendo a un estado de búsqueda que no se agota. Así no debe leerse en relación al dinero, sino a la relación o grado de satisfacción vital de la labor. “Elías miró lo escrito y pensó que su estilo, tras casi cuarenta y cinco años de guerra constante, no se había desnudado lo suficiente de vueltas inútiles y adornos solapados. ¡Qué difícil había sido el camino en busca de la sencillez del lenguaje, en el que las palabras aparecieran con la naturalidad del musgo sobre las piedras! (González, 2006, pág. 122). Una pretendida naturalización de la labor se hilvana con la noción de que es en el espacio social laboral en el cual estamos ya no condenados, como fuera estipulado como es heredable condena adánica, sino como un espacio ritual de formación personal.

Pero eso no nos hace olvidar la condición comunicativa, la lógica social en la cual otros nos leen, y nos pretenden consumir como productos. La ironía aparece en que se pretende que nos validemos en nosotros, pero que también seamos admitidos por otros; somos hijos del perfil para la hoja de vida, que es la ventana personal por la cual nos dejamos husmear del mundo, o mejor, nos exhibimos como receptáculo y resumen de la existencia efectiva de una persona, que sólo muestra partes editadas, seleccionadas de lo que alguien ha hecho o dice haber hecho. Mostramos de nosotros un perfil, un conjunto de actitudes y capacidades (o competencias según la última moda nominativa del medio) que nos hacen deseables (el deseo inunda lo laboral) para ocupar cierto cargo. De lo estable que era la labor y la experiencia, a una construcción constante y capacitación verificable por rótulos y títulos. Hombres pancarta, hombres publicidad de sí mismos. O nos convertimos en vendedores de nosotros mismos o nos autoexcluimos de la tendencia del momento, que implica el cómo deberíamos trabajar y el para qué... la noción del *bussines* empresarial o la insistencia a la innovación por todas partes; nos separamos de la globalidad imperante, nos aislamos de las corrientes vitales que se alejan de dicha globalidad como modos de resistencia.

El tiempo del negocio está plenamente imbuido de valores estéticos, al igual que ese tiempo libre, así anteriormente, ciertas miradas solo le dieran esta cualidad a lo pasivo y desinteresado del ocio.

Identificaciones como asociación a estéticas vitales.

Por otra parte, si la identidad como forma única, estable, constante, ligada a ciertos valores y prácticas, es decir, la moral que sustentaba la identidad según un modelo social se rompe, y no porque sea remplazada, sino porque se desplaza desde el lugar de lo ideológico al del gusto, al de la imagen que nos place y en la cual encontramos sentido vital, entonces la "identidad" ya no es solamente pertenencia individual a lo colectivo y a su discurso, sino que implica fugacidad, plasticidad, es decir, la capacidad de adecuarse y amoldarse azarosamente. La multiplicidad de nuestras formas no depende de la voluntad propia, como constantemente hemos enunciado, y es algo que el personaje Gurdulú, escudero asignado a *El caballero inexistente*, Agilulfo Emo Berrtandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y sura, Caballero de Selimpia Citerior y Fez, sabrá disponer. La imagen de la estética vital como algo pasajero no se adecúa solamente a la imagen de la pertenencia social, sino a la construcción de un espacio para un individuo. La imagen de su múltiple asociación es la siguiente: el ejército entero de Carlomagno va en marcha y al pasar por un camino ve a un hombre haciendo los gestos y los sonidos de una bandada de patos que descansaban en la pradera al lado del camino. Una vez ellos emprenden vuelo hacia una charca, el hombre los sigue con idéntico gesto y sonidos. Al preguntarle a una campesina por la razón de este hombre, si era el guardián de aquellas aves, aparece la imagen específica que nos permite pensar de esa estética vital: "cree ser él os patos... ya saben como es Gurdulú: no se fija..." (Calvino, 2004, pág. 341).

Ese creer ser es el llamado de una identificación con una especie de grupo, con una materia que no es humana, pero que igualmente le reclama una construcción cultural. Momentos después ya no son los patos, sino los ademanes y los sonidos de las ranas los que saltan a la vista y al oído de quienes miran al hombre. Dentro de la charca, con la cabeza en el agua un gran 'croac' expresa el sentido de lo que está siendo en el momento. Así, ante la pregunta de si aquél hombre excéntrico se ahoga, la trama de la identidad asociada a grupos y a formas funcionales de la cultura aparece. "-Bueno, a veces Homobó se olvida, se pierde... Pero ahogarse no... lo malo es cuando acaba en la red con los peces... un día le ocurrió, cuando se puso él a pescar... echa la red al agua, ve un pez que está allí a punto de entrar, y se identifica tanto con ese pez que se lanza al agua y entra él en la red... ya saben cómo es Homobó..." (Calvino, 2004, pág. 341) ¿Qué lo causa? Para Salabert será muy claro que se da una pérdida de la función de ideología, pues ya no funciona como un elemento que pueda cohesionar socialmente por los valores prácticos, sino que se genera una pretensión formal, una determinada forma de mostrarse que supuestamente sirve como connotación ideológica, y de ahí que se realice un calco, una representación, una mascarada o simplemente ataviarse:

En el interior de este movimiento circular, la cohesión de los grupos, siempre precaria, se produce y se mantiene por su formalidad, que es tanto como decir por el *atavio*. Se diga lo que se diga, no hay una autentica ideología punk o rocker (por eso mismo tanto lo uno como lo otro puede manifestarse *ideológicamente*). Tampoco hay una ideología yuppie que sirva para aunar los individuos. Ni una ideología *skin head* o de “cabeza rapada”, por más que algunos utilicen símbolos nazis y digan comulgar con las ideas que ellos representan. Lo que existe es una necesidad adolescente de individualidad que curiosamente pasa por el colectivismo, legal o ilegal, a menudo cutre y marginal, y por un principio formalista de “distinción”, capaz sólo de apelar a las ideas como coartada. Existe la lógica representacional (estética) de un vestir señalizador buscando su justificación (práctica) en la acción. (Salabert P. , 1995, págs. 76-77)

Así pues llegamos a un momento de identificación, no de identidad. Las dinámicas sociales se multiplican y cada vez más se aceleran, no sólo por la influencia del mercado, que genera esperanzas de libertad, sino que los gadgets con los cuales nos interpelamos generan una fuerza gravitacional, pues alrededor de lo que consumimos, de lo que tenemos, de lo que mostramos, hacemos parte de nuestro sistema de mundo al construir un sistema de mundo simbólico, un estilo de vida en el cual comunicamos por medio de las cosas y las maneras de actuar ese lugar que nos damos o heredamos, consciente o inconscientemente. Pero por otra parte, está la capacidad de asumirnos con lo que nos identificamos, con los nombres y las etiquetas que representan una parte de las posibles identidades sociales. Así, el nombre identifica a quien lo posee en un ámbito, le da dirección a su estar identificado: “según los pueblos por los que pasa (...) y los ejércitos cristianos o infieles a los que se pega, le llaman Gurdulú o Gudi-Ussuf o Ben-Va-Ussuf o Ben-Stambul o Pestanzul o Bertinzul o Martinbón u Homobón u Homobestia, o bien el Adefesio del Valón o Gian Paciasso o Paciugo. Puede ocurrir que en una granja perdida le den un nombre completamente distinto de otros; también he observado que en todas partes sus nombres cambian de una estación a otra” (Calvino, 2004, pág. 343). Lo estético del objeto se convierte en un modo de sustentar valores, o dicho de otra manera la forma en la que nos relacionamos con las cosas está directamente relacionada con nuestra eticidad fáctica, con la que realmente actuamos, nos nombramos, (y cabe decir que no es una que debe estar pensando siempre a sí misma, puesto que en ciertas situaciones lo que hacemos es actuar con nociones ya previamente pensadas, en un automatismo de lo que consideramos correcto) y no con la axiología o la moral.

Esta es la estética vital, un conjunto de formas de presentarse en el mundo que, sustentadas bajo un discurso, preconfiguran el cómo sentir, el cómo actuar, el cómo interpelarse con la realidad, es decir, una preconfiguración entre lo estético y lo ético dado por un modelo. Estos sucesos privan de cierta manera la faceta ideológica o, en algunos casos, la convierten en un discurso en negativo del consumo. Pero entonces lo que surge es un nomadismo identitario, un trasegar por identificaciones dentro de un conjunto de opciones de consumo, de adaptación al espacio en donde habitamos. Así, Gurdulú ejemplifica un devenir de la identidad nómada asociada a las cosas y a los grupos, irreductible a la fuerza nominativa pues “se diría que los nombres le resbalan por encima

sin conseguir nunca pegársele. Para él, total, llamarle como se le llame le da igual. Llamadle a él y él cree que llamáis a una cabra; decid ‘queso’ o ‘torrente’ y él responde: ‘Aquí estoy’” (Calvino, 2004, pág. 343). De ahí la capacidad humana para significarse, para unirse a lógicas identificatorias que no corresponden con la pretendida normalidad estable de la identidad. Gurdulú es advenimiento constante de nuestra capacidad de mutar, en su accionar, que lo convierte de pato a rana, de rana a peral (pues se lo verá sosteniendo cual árbol peras y estando al sol), se da la opción de hacerse identidad siempre en relación con otros. Al individualizarnos nos hacemos colectivos y viceversa.

Así, la necesidad o la obsesión de estar-juntos deviene en algo objetual, pues se manifiesta como un más o menos común: el gusto sirve para identificarnos más o menos con los que comparten conmigo su gusto, con aquellos que más o menos son comunes a mí. Esto evidentemente es una tendencia, que en ningún momento impide las relaciones humanas fuera de lo que podríamos llamar una comunidad del gusto o de consumo. Lo que pasa es que a falta de un sistema político ideológico o cosmológico ideológico, el encuentro con el otro se hace más fácilmente en lo cotidiano de la acción del gusto. Además “Con la individuación exacerbada de nuestra época, las grandes instituciones han perdido su poder tradicional de regulación social. Las iglesias, los partidos políticos, los sindicatos enmarcan cada vez menos, ya lo hemos visto, las creencias y los comportamientos individuales. Esto comporta una inestabilidad, una gran indefensión psicológica, un individuo desorientado que podría buscar la integración comunitaria en grupos, en ‘sectas’, en redes a veces agresivas y radicales” (Lipovetsky, 2008, pág. 96). Siempre es un pretexto de encuentro poder discutir con alguien que escuche lo mismo o se deguste con aquello que nos encariña los sentidos y hasta aquellos quienes manifiestan ideas del mundo parecidas. ¿Qué pasa con la bondad del acto? Nuevamente vemos que el actuar ya no se estructura desde la reflexión teleológica, desde la autonomía de una razón consciente, sino desde la filiación sentimental y estética (qué tanto agrado me causa, que tanto me procuro ese agrado) que encontramos con el otro. ¿No sería esto una desestabilización ética y por tanto de la identidad?. Pretender una desestabilización irónicamente niega la otredad al afirmarla, puesto que implica sólo la pertenencia a un grupo, a un conjunto de identificación. La condición lábil, la lógica del desplazamiento implica una interdependencia social que no puede ser ignorada, especialmente porque es esa dinámica la que configura horizontes de acción moral y de manifestaciones estéticas:

Gurdulú arrastra un muerto y piensa: ‘te tiras unos pedos más apestosos que los míos cadáver. No sé por qué todos te compadecen. ¿Qué te falta? Antes te movías, ahora tu movimiento pasa a los gusanos que alimentas. Te crecían uñas y cabello; ahora chorrearás un líquido pútrido que hará crecer más altas las hierbas soleadas del prado. Te convertirás en hierba, luego en leche de vacas que coman la hierba, sangre de niño que beba la leche, y así sucesivamente. ¿Ves cómo eres mejor que yo en eso de vivir, cadáver? (Calvino, 2004, pág. 365)

Ser mejor en eso de vivir, es estar en relación con otros, en dinamis social, en permanente estado de relación, puesto que así al mismo tiempo somos causa y efecto de la construcción social permanente. De ahí que pensar el aparato de nuestro estar en el mundo, el constructo de nuestra subjetividad pase del fundamento de nuestra autonomía,

nuestro autoconocimiento, nuestra voluntad (nociones modernas de la autonomía del yo pensante) y comience a leerse desde las relaciones que existen interdependientemente con el mundo, con el entorno, con el lenguaje, con las dinámicas sociales, con el auto olvido. No se trata de una fragmentación ética, sino de una apertura de lo ético en nuevos campos de comprensión y de aplicación como lo es lo estético, pues recupera la posibilidad de dar cuenta de su presente en gerundio: estamos siendo al mismo tiempo actores y gustantes. De ahí que la identificación sea una estructura dinámica que se adecua a la vida del sujeto.

¿Puede esto sustentar entonces necesidades sociales como las anteriormente mencionadas? Para responderlo, debemos nuevamente dar cuenta no sólo del contexto discursivo del sujeto, sino de los espacios que lo posibilitan, de los diferentes territorios complejos en los cuales se sumerge y que le entregan la posibilidad de estar siendo algo.

Experiencia estética como forma de configuración de un orden de mundo.

La experiencia estética y su funcionamiento en un horizonte ampliado.

Las identificaciones, lo cotidiano, lo estético, todas estas formas son el sustento de esa noción de estar en el mundo, de efectivamente hacerse una forma de estar en el mundo que llamamos Estético-ética, para comprender cómo no sólo creamos para nosotros una estadía, sino cómo dicha estadía depende menos de la razón y de la voluntad ética, del voluntariado de la razón como de la importancia de la cultura en nosotros, de cómo asumimos el exterior y nos situamos en diferentes experiencias estéticas frente a la realidad. Hay un mecanismo que le da sentido a lo individual desde lo colectivo, pero que crea el campo social con las prácticas de individualidades, de ahí que dicha experiencia no sea la del espacio reflexionado, la de la demora y la gratuidad, sino una experiencia estética cotidiana, constante, configuradora de sentido.

Cabe insistir fuertemente en lo siguiente: experiencia estética y artística no son lo mismo, así anteriormente se hayan usado como sinónimos. Schaeffer, en *Adiós a la estética* (2005) nos mostrará como toda experiencia artística es estética, pero no al revés, puesto que nuestro estar en el mundo, lo que nos puede configurar una actitud estética depende de la percepción, de la misma manera que esta idea se convierte en uno de los paradigmas estéticos contemporáneos, como podemos ver en Mandoki, en Álvarez, Bordieu, entre otros. La estética entonces vuelve a mirar en la condición perceptiva, pero sumándole el elemento del lenguaje como estructura de signos y símbolos, preguntando por la condición cultural y cotidiana. Es decir, se insistirá en la condición perceptiva elemental bajo la cual nosotros comprendemos el mundo. Si la percepción sensible, la Aísthesis es connatural a nosotros, entonces todo comportamiento perceptivo es estético, y por tanto, nuestras experiencias de sentido en el mundo son configuradoras de nosotros. Evidentemente enunciado así aún está en el aire, así que sigamos la ruta que plantea Schaeffer siguiendo la construcción del comportamiento estético. Nuestros comportamientos son estéticos siempre por ser plenamente intencionales donde “la actividad de atención estética es autoteleológica, es decir, su finalidad no es de orden evaluativo, sino que reside en la reconducción de la atención cognitiva en sí misma.” (Schaeffer, 2005, págs. 101-102). La condición de autoteleología es que el fin de la experiencia está en sí misma. En esto sigue a Kant, cuando comprende que la experiencia estética es de gusto o disgusto, de placer o displacer, y que su función se cumple cuando aparece un sentimiento de este tipo. De ahí que su finalidad se cumpla en sí misma. Ahora bien, si se ha usado esta condición para un juicio evaluativo, es por una desviación cognitiva en lo estético, puesto que “es preciso recordar este hecho absolutamente primordial: cuando desarrollo un comportamiento estético (ver una película, escuchar un fragmento musical, contemplar un lienzo), mi objetivo no es el de llegar a formular un juicio evaluativo respecto a ese objeto, sino el de extraer de él una satisfacción ligada a la actividad atencional en sí misma” (Schaeffer, 2005, pág. 102).

La experiencia estética refiere así a lo que Mandoki llamará *estesis*, de la condición perceptiva, la condición de receptividad atencional que el sujeto tiene, y que le permite interpelarse con el mundo y darle sentido desde un estado de apertura. La razón está expuesta por la autora en coincidencia con Schaeffer, pues “planteo a un sujeto constituido por la espesa objetividad de lo social y por lo tanto, un sujeto objetivo o intersubjetivo y a un objeto constituido por la percepción del sujeto un objeto para un sujeto u objeto subjetivado. En otras palabras, parto de la *subjetividad objetiva*-la del sujeto constituido desde la objetividad de lo social- y de la *objetividad subjetiva* –el objeto que sólo existe en tanto que es subjetivado por el sujeto” (Mandoki, 2006, pág. 69)

Pero más allá de la naturalidad de nuestra actitud intencional, de nuestra constancia en los comportamientos estéticos, como parte de lo perceptivo, deberíamos hablar de la construcción y producción de ordenes simbólicos que afectivamente le sirven al ser humano para construir un sentido de vida, o a veces no para construir sino para heredar y continuar una forma específica de vida. Así, experiencia estética no sería solo la condición funcional de nuestra actitud, sino el acontecimiento significativo que nos caracteriza, que nos expresa, que manifiesta una comprensión vital, esa forma en que estamos y habitamos en el mundo, en tanto genera estrategias de comprensión y de expectativa. Estamos presignificando las cosas cuando nos interpelamos con ellas. Por eso se desconfía de esa condición de lectura en cero, como si frente a un objeto o a una situación acudiéramos descargados en busca de una supuesta objetividad, por lo que nuestra condición perceptiva se carga de significados y con ellos interpreta, de ahí su condición de autosatisfacción. De ahí que no pueda ser reducida a la ritualidad del arte clásico o a la espectacularidad del arte contemporáneo, puesto que esta experiencia si bien es intensamente significativa, no es la única. La experiencia artística es una de las tantas experiencias estética, tal vez la más trabajada por su visibilidad cultural. Entonces podríamos afirmar que:

Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria. Lo que intenta recibir en ella es justamente la experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas ceremonias, ritos y sustancias destinados a provocar el trance o traslado a ese ‘otro mundo’ ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria y de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de ‘este mundo’ (Echeverría, 1996, pág. 167)

La experiencia estética en el horizonte de configuración vital, en relación a la muerte.

Así, la condición de significativo funciona como el sentido de lo que vivimos: la experiencia estética no es una cosa que se dé con ciertos objetos, en ciertos rituales, condición de cumplir unas especificidades, sino que es parte de nuestro estar en el mundo, como una constante, de ahí que haga parte elemental de nuestro habitar. Así, al

hablar de lo bello de algo, de lo espiritual de algo, de lo kitsch, de lo vanguardista, de lo clásico, sea que se utilice bien o no la categoría, refiere a un universo de sentido consolidándose en la experiencia práctica y vital de las personas individuales siempre interactuantes entre ellas, potenciándose por el mundo cultural del cual se heredan múltiples presignificaciones y el cual nos pone a prueba constantemente nuestros horizontes comprensivos, pero también en la construcción de tradiciones que se están constantemente mezclando, creando sincretismos que se manifiestan como formas culturales nuevas.

Ya habíamos enunciado una breve escena de *Las intermitencias de la muerte* de Saramago (2006), en la que una familia entregaba un par de cuerpos a la tierra para que los recibiera en forma ritual. Esta imagen tan potente podría volver a abrirnos esa idea de la experiencia estética, pero recurriremos a otra, más extensa, que se desarrolla al final del texto. La razón es fundamental, porque la vida cobra sentido al ser vivida y al interpelarnos contra las cosas, es decir, cuando se pone en el plano de lo efectual, de lo que efectivamente sucede: generando ordenes morales, costumbres, preferencias y gustos, maneras de adaptarnos en lo cotidiano, de aceptar o no la fatalidad, en fin, de generar uno de los tantos registros de la condición humana. Así pues, el argumento del libro nos ha llevado a ver que en un país nadie está muriendo y sin explicación, pero que de un momento a otro, una carta color violeta aparece en la oficina del director de los medios de comunicación. Carta de la muerte explicando los motivos por los que ha dejado de reclamar las vidas de las personas, generando una nueva manera de la gente de vivir cuando la ausencia del descanso final llega. Nos interesa de esto que en ella la muerte⁶⁴, anuncia que “a partir de ahora todo el mundo estará prevenido de la misma manera, y tendrá un plazo de una semana para poner en orden lo que todavía le queda de vida, hacer testamento y decir adiós a la familia, pidiendo perdón por el mal hecho o haciendo las paces con el primo con el que estaba de relaciones cortadas desde hace veinte años” (Saramago, 2006, pp. 121-122). Hay una intención compasiva en ella, una que se manifiesta como un sobre violeta, una que permite la consciencia de los hombres sobre su propio destino; pero permitir no es hacer efectivo, y como sabemos, ante lo fatal y lo irreversible pocas veces aparece la cordura y la medida.

Lo que poco a poco se configura es una simbólica estética de las consecuencias humanas. “En pocos días el color violeta se iba a convertir en el más execrable de todos los colores, más todavía que el negro, pese a que éste signifique luto, lo que es fácilmente comprensible si pensamos que el luto se lo ponen los vivos y no los muertos, incluso cuando a éstos los entierren vestidos de traje negro” (Saramago, 2006, p. 149). Lo que nos lleva a pensar que frente a los códigos de la tradición estamos preconfigurados para actuar de determinada manera, es decir, toda tradición se presenta como una infinidad de posibles experiencias estéticas que ayudan a configurar un patrón de comportamiento humano. Pero por otra parte, está la posibilidad de tanto la ruptura, de reconfiguración, de consolidación de las tradiciones. La muerte debe consolidar su oficio, no puede caer

⁶⁴ Con minúscula, porque se explicita que es una muerte particular, una para humanos, y por lo tanto, no puede ser llamada La Muerte, final, definitiva, total que acabará de una vez por toda con la existencia, “sólo conocen esa pequeña muerte cotidiana que soy, esta que hasta en los peores desastres es incapaz de impedir que la vida continúe, un día llegarán a saber qué es la Muerte con letra mayúscula” (Saramago, 2006, p. 135). En el oficio de Tánatos hay también jerarquías.

presa de las modas, mucho menos de impulsos caprichosos y momentáneos, pues lo que hace lo hace por una meditación detallada (por lo menos hasta el momento). La idea de hacer algo, impulsa una estética de la acción, una decisión de cómo presentarse y hacerse presencia, por eso se reafirma, en un momento en el que piensa si debería usar nuevas tecnologías para informar a los hombres, si debería cambiar el esquema. Confirmación del prejuicio: “seguiré escribiendo con pluma, papel y tinta, tiene el encanto de la tradición, y la tradición pesa mucho en esto de morir” (Saramago, 2006, p. 164). La muerte escribe una a una cada carta; es necesario el ritual no solo para quien muere y quienes lo acompañan, sino para aquella que ejecuta la acción. Lo ritual configura el horizonte más palpable de la tradición cultural humana.

¿Tiene la muerte experiencias estéticas que nos permitan la empatía mutua con ella? La muerte es autorreflexiva, y se da a sí misma espacios de contemplación de lo que ella es. En esos espacios aparece una dimensión tanto ética como estética de su condición existencial, puesto que al tiempo descubre y se entrega a las consecuencias de su labor, y por otra parte, genera una poética sobre el significado de esa labor. Acherontia atropos, mariposa decorada con la calavera humana en su dorso, símbolo de unidad, de algo que nos hermana misteriosamente a todo, “probablemente, piensa la muerte, hubo un tiempo en que todos los seres vivos eran una cosa sola” (Saramago, 2006, p. 210). Al espiar en un libro de entomología que lee el violonchelista que ella tan cuidadosamente se ha dado a la tarea de conocer, la curiosa apropiación de un símbolo aparecerá. La experiencia estética es una experiencia de significación que lleva a la apropiación, a la identificación. Y en la muerte, la humanidad aparece con la capacidad de identificarse poéticamente, por generar una costumbre, un quehacer más apropiado que unas cartas violetas para anunciar su trabajo. Hay una práctica intención poética en el cómo llevar a cabo su trabajo, una que le suma dramatismo y potencia a la labor final de lo fatal: el cómo se presenta la cosa significa, es una forma de discurso: “Ahora está triste porque compara lo que habría sido utilizar las mariposas de la calavera como mensajeras de la muerte en lugar de esas estúpidas cartas color violeta que al principio le parecieron la más genial de las ideas. A mariposas de esas nunca se le habría ocurrido la idea de volver atrás, lleva marcada su obligación en la espalda, nació para esto” (p. 211) Y esa imagen de cómo presentar la situación, de cómo incrementar el impacto, no es un esteticismo, sino que conecta directamente a la muerte con su sensibilidad macabra... el acto en sí es discursividad que lleva a la interacción estético-ética, como presentarse adecuadamente hace parte de una responsabilidad de cómo hacer la labor correctamente, es decir, la división supuesta entre esencia y apariencia, nuevamente no se podría sustentar, puesto que ponemos nuestra identificación en totalidad, en eso que nos significa y nos conecta con lo perfectible de nuestro carácter y nuestras acciones:

“Además, el efecto espectacular sería totalmente diferente, en lugar de un vulgar cartero que nos entrega una carta, veríamos doce centímetros de mariposa revoloteando sobre nuestras cabezas, el ángel de la oscuridad exhibiendo sus alas negras y amarillas, y de repente después de rasar el suelo y trazar el círculo de donde ya no saldremos, ascender verticalmente ente nosotros y colocar su

calavera delante de la nuestra (...) por aquí se ve cómo la muerte que tiene a cargo a los seres humanos todavía tiene mucho que aprender.” (pp. 211-212)

En una experiencia de esta índole, potenciada por la simbólica de nuestras afinidades, configuramos nuestro presente, reafirmamos nuestro pasado, reflexionamos sobre nuestro potencial futuro.

Por otra parte, la otra gran experiencia estética no es la que lleva a la consolidación de las costumbres o las preferencias, es decir, a la identificación, sino al cambio y a la acción ética. A la decisión de un curso de acción. Nos ponemos de manifiesto por medio de la vida toda (pensamientos, valores, cosas, dinámicas sociales, cultura, tecnologías, técnicas y saberes, etc.) para actuar en la vida, para configurarnos un espacio en el mundo que compartimos con el otro. La muerte debe decidir también como actuar correctamente, y este cambio, producto de una profunda experiencia de contemplación (que es la de la propia existencia... sería ridículo decir de la propia vida, pues ¿qué vida tiene la muerte?) que resulta cuando una de sus cartas es devuelta, no logra llegar a su remitente. Como si el arte tuviera la capacidad de hacer perdurar la vida más allá de los poderes definitivos de quien consume el tiempo de los hombres, la carta violeta no le llega a un violonchelista, a un músico cualquiera, ni famoso ni virtuoso, pero entregado a su arte.

El camino que la diégesis cobra a partir de esta carta retornada despliega la profundidad de de la experiencia estética. Puesto que esta, “La experiencia estética no parece ser la crítica de la vida, ni su teoría, ni su promoción –términos propios de la moral, de la ciencia, de la higiene mental o física-, sino la contemplación simpática de sus delicias y de sus tragedias. *Humani nil a se alienum putat.*” (Carrit, 1951, pág. 168). Esa imagen final, que traduciría, soy hombre, nada humano me es ajeno, irónicamente, al ser leída, como experiencia de contemplación preeminentemente, centraliza todo en una imagen de sujeto como individuo, como eje central, casi que dándole un poder de expresar sus experiencias con plena certeza.

No obstante, tenemos que decir lo siguiente contrariando la idea de Carrit: la experiencia estética, entendida como uno de los elementos centrales de la relación entre estética y ética, no es que critique para validar, teorice para determinar o promocióne esquemas, como si fuera rectora o tuviera el poder de decidir sobre la realidad. Por el contrario lo que hace parte estructural de la vida, es uno de los modos centrales de habitar la existencia más que una acción específica que se lleva a cabo conscientemente (no puede ser elegida como lo ético, porque su finalidad está en sí misma, no en algo exterior). Autónoma y espontánea, se configura como una experiencia significativa que le da vía a lo que estamos siendo, a la identificación con la cual nos hacemos en el contexto, por tanto se difumina en nuestras experiencias cotidianas. El reducirla a una mera contemplación simpática (que toma en cuenta la experiencia del otro) aún establece esa lejanía intencional, esa condición sujeto cognoscente, objeto cognoscible, que la filosofía actual pone en duda, puesto que somos siempre conscientes de algo. Si nada humano me es ajeno, no es porque pueda pensarse o contemplarse, sino porque integra dentro de nuestras experiencias estéticas como proceso de estar siendo constantemente. De ahí

que afirmemos con Michaud que “ya es tiempo de reconocer que hemos entrado en otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en donde el arte se vuelve perfume o adorno” (Michaud, 2007, pág. 18)

Con la muerte y el violonchelista comprenderemos que no se puede establecer una distancia, que siempre que miramos en el abismo, como ya lo había dicho Nietzsche⁶⁵, el abismo nos devuelve la mirada. De esta manera, al recibir nuevamente la carta, la muerte, que está en todas partes decide ir a conocer a quien elude por algún motivo su fatídica misiva, su aviso perentorio. Lo que pasará entonces es que una curiosidad plenamente humana lleva a este ser a experimentar una doble empatía, a contemplar no sólo al músico que dormita, sino a comenzar a pensar qué se sentiría experimentar como él lo hace, pues acaba de beber un poco de agua. ¿Qué haría yo? Pregunta catártica vuelve a salirnos al paso “En el vaso había quedado un poco de agua. La muerte la miró, hizo un esfuerzo para imaginar qué sería la sed, pero no lo consiguió. Tampoco lo consiguió cuando tuvo que matar de sed en el desierto, pero entonces ni siquiera lo había intentado” (Saramago, 2006, p. 187). Es en ese pensar por medio del otro lo que permite la configuración de un orden ético por medio de la experiencia estética, porque pretendemos reflexionar sobre lo adecuado o inadecuado de nuestra existencia (¿qué vida tiene la muerte?) en la presencia de otro a quien pretendemos descubrirle el misterio de su lejanía con nuestra imaginación. “Sentada en su esquina, la muerte lo miraba. Mucho más tarde, el perro se levantó de la alfombra y se subió al sillón. Por primera vez en su vida la muerte supo lo que era tener un perro en el regazo” (Saramago, 2006, p. 185). La experiencia de un perro en el regazo, la experiencia de contemplar a quien no puede matar en justa razón es para la muerte el comienzo de una vida: tiene de vida una humanidad que le permite el momento empático, el hacerse capaz de comprender al otro, al músico que ya ha escuchado tocar.

Esta es la razón y la perspectiva por la que podemos leer que las categorías de la estética tradicional quedan un poco de lado en el uso tradicional de lo artístico y de la experiencia estética como momento ritual, porque su contenido hace parte de un contexto específico que funciona con una lógica de lo similar, es decir, ayuda a categorizar prácticas dentro de un registro cerrado y nosotros queremos ampliar esa condición a un momento significativo que puede ocurrir inesperadamente. Además, la condición de experiencia estética toma significado de la cultura, de los prejuicios de mundo y culturales en los cuales estamos inscritos, que no es otra cosa que decir que no existe una percepción pura, puesto que estamos convencionalmente adaptados a interpretar desde nuestros códigos culturales, que por lo demás, son horizontes contextuales específicos:

Aunque las disposiciones fundamentales del ser humano, las disposiciones de la naturaleza humana, como se decía en el siglo XVIII, no cambian, en este caso, la disposición humana muy general a realizar experiencias estéticas, las formas y los modos de la sensibilidad y del sentir, las formas y los modos de percepción sí

⁶⁵ Puntualmente, en el aforismo 146 de *Más allá del bien y del mal*, dice: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti” (2008, pág. 114)

cambian, y al mismo tiempo los objetos con los cuales se relacionan. Y han cambiado mucho y muchas veces a lo largo del tiempo, como lo demuestra cualquier historia o antropología del arte con un campo de visión un poco amplio. Y sin duda alguna seguirán cambiando. (Michaud, 2007, pág. 17)

De la misma manera que lo estético no es arte y que no puede ser reducido a la categoría de la belleza (tal vez la más mencionada), la experiencia estética no puede ser tomada solo en su actitud voluntaria, como parte de una ritualidad frente a una obra de arte, puesto que esta hace parte de la actitud intencional del ser humano, es decir, la manera en la cual constantemente está percibiendo la realidad, las cosas y las interpreta para obtener información y orden del mundo. Esa condición de la experiencia posibilita la construcción de un estilo de vida, es decir, abre la posibilidad a una eticidad en directa relación con lo estético, pues en lo particular se encuentra lo general. Por eso enunciamos anteriormente que es una experiencia que impele al acto, pero también, a una nueva identificación a una nueva manera de asumir la existencia. La muerte enamorada de un artista deja de matar. ¿Cómo llegamos a esto?

Pues la curiosidad abre la comprensión, abre la empatía, otorga nombre y dignidad a esos que nos despiertan el deseo de conocer. Aunque este violonchelista no sea famoso, se ha hecho de una admiradora que lo ha escuchado tocar. En una de sus visitas, el violonchelista tocará en el piano (músico versátil) un estudio de Chopín, opus veinticinco, número nueve, en sol bemol mayor. Pieza corta, pero con la potencia transformadora suficiente, pues

(...) lo que a la muerte le impresionaba era que le pareció oír en aquellos cincuenta y ocho segundos de música una transposición rítmica y melódica de todas y cada una de las vidas humanas, corrientes o extraordinarias, por su trágica brevedad, por su intensidad desesperada, y también a causa de ese acorde final que era como un punto de suspensión dejado en el aire, en el vacío, en cualquier parte, como si, irremediablemente, alguna cosa todavía hubiera quedado por decir (Saramago, 2006, p. 207)

La muerte entonces se da a sí misma carne y abandona a su guadaña compañera para ir a entregarle la carta al músico después de haberlo contemplado lo suficiente. No solo se presenta como una mujer bonita, sino que el misterio la sigue, puesto que acude a un primer concierto de la orquesta donde toca el hombre, y, una vez terminado se le presenta. Esta presentación antecede la tención, es momento del cambio, puesto que ella, después de tanto contemplarlo, de tanto escucharlo, ha aprendido a quererlo, como puede querer la muerte. Comparten un taxi después del concierto; se hace la promesa de que en el próximo concierto ella le entregará algo. Se despiden. “en su habitación del hotel, la muerte, desnuda, está delante del espejo. No sabe quién es” (Saramago, 2006, p. 242). La prolongada experiencia significativa la ha transformado, le ha abierto un espacio de humanidad, le ha enamorado del músico. La promesa no se cumple, y ella se le presentará unos días después del concierto, en su apartamento, donde la pasión los une, donde se entregan el uno al otro. Como si el arte nos salvara de la muerte, el libro, uróboros de la palabra, termina como comienza “al día siguiente no murió nadie”

(Saramago, 2006, p. 13). La contemplación del otro, transforma mi interior, me abre las puertas de la ética.

Dos condiciones de la experiencia estética como configuradora de mundo.

Hay entonces dos condiciones del Ethos que debemos revisar, que están hilvanadas en la experiencia estética y que posibilitan, canalizan la construcción social, además que, para poder explicitar el cómo es que comprendemos lo estético y lo ético en su relación de interdependencia, debemos desarrollar estas características: Primero, en su forma de forma de vida conscientemente elegida, en su forma de individualización, y segundo, en su forma de vida general, de modo de vida social. Inclinar la lectura hacia un lado u otro da resultados a profundidad, pero creemos firmemente que para poder constituir la relación estética y ética hay que tomarlos a los dos en balance: no uno estático, sino de algo que se está moviendo constantemente, de un trompo o una bicicleta o una moneda rodando, que una vez deja de moverse pierde el equilibrio y cae. Es en la dinámica vital, no en las proscripciones categoriales donde tiene sentido construirse un Ethos en lo estético, una concepción o mirada estética con elementos éticos.

El cuidado de sí y la estética de la existencia.

Comencemos por el elemento individual, que ha sido donde mayor cuidado se ha colocado al momento de hacer la revisión entre lo ético y lo estético, puesto que acude a la idea de vida bella, pero al mismo tiempo, a la idea tradicional de ética como consciencia plena de sí que guía la elección y la acción humana. Así pues, la idea de *la ética de sí* implica la idea de una auto-poiesis, de una construcción de sí mismo estéticamente, de vivir la vida como una obra de arte, y se manifiesta contemporáneamente con mayor intensidad en la idea de cuidado de sí y construcción de sí, de técnicas o tecnologías del yo. Foucault (2006) es tal vez quien con mayor fuerza es nombrado, pero a su lado están otros como Hadot (2006), o el mismo Nietzsche (2011) que fundamentan esta propuesta filosófico-vital. Esta noción, se forma en el ceno de un desplazamiento de la atención, de los problemas de la verdad y de la política como conjunto ordenado o contrato social, a un perspectivismo vital, en el cual el sujeto es puesto entre comillas, criticado como efecto de un conjunto de prácticas que recaen sobre él: la práctica moral explicitada por Nietzsche en la *Gaya Ciencia* (2011), ejemplifica muy bien esta idea, como lo mostrará a lo largo de *Más Allá Del Bien Y Del Mal* (2008), estamos sujetos a unos espíritus (de objetividad, de moral, de dominio) y unas voluntades (de saber) que nos configuran una forma de vida.

De ahí la condición descentrada del sujeto, su condición de deriva y de temor, puesto que no puede confiar plenamente en un piso sólido y estable elaborado con su razón y su voluntad desde la consciencia constante de sí mismo, que resulta un anhelo, una esperanza utópica, una imagen de lo que quiere ser, más no de lo que efectivamente está siendo. De ahí la necesidad de construir, porque estamos siendo algo en todo momento influenciados por fuerzas exteriores... Frente a la existencia hay que ser el artista de la propia vida, hay que construirla como obra de arte ¿pero en qué consiste una

vida como obra, como puede uno ser artista de sí mismo? Habría que comenzar por decir, con Foucault, que no se trata de la condición objetual, ni tampoco, con Mandoki (2006, pág. 23), de un objeto estético, de una cosa venerable o una en sí. “Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se ha convertido en algo que no concierne más que a los objetos, y no a los individuos ni a la vida. Que el arte es una especialidad hecha sólo por los expertos que son los artistas. Pero ¿por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara, esta casa sería un objeto de arte y no mi vida?” (Foucault, 2005, pág. 193). En ese sentido, la obra de arte que es la vida, depende no tanto de llegar a ser algo, como la práctica de preocuparse por embellecerla, que no es otra cosa que decir que no hay un modelo para dicha belleza, pues cada quien debe entrar en el proceso de concientizarse de sí para poder cuidarse.

El mismo Foucault propondrá retomar el conjunto de prácticas que configuraron el horizonte ético helenístico y cristiano, no porque en ellas haya una respuesta absoluta a los problemas de la vida, sino porque hay un trabajo constante que determina un modo de vida consciente. Es el estar en camino, el ejercer la práctica lo importante, más que el resultado, que podría tomarse como utilitario. Se practica, lo que él denominará tecnologías del yo, para cuidar de sí, para generar una *estética de la existencia*. El mismo reconoce sentir que su idea de crearse de uno mismo, de preocuparse por sí, por la construcción de un, se asemeja más a Nietzsche que a Sartre. No solo por la noción de la práctica constante sobre sí mismo, sino por la idea de tomar las riendas de la propia existencia desde la construcción interiorizada de una eticidad, lo explicitará de la siguiente manera “lejos de referir la actividad creadora de alguien a un género de relación que este tiene consigo mismo, se debería ligar el género de creación que tiene consigo mismo con una actividad creadora que estaría en el corazón de su actividad ética” (Foucault, 2005, pág. 194). Retomar la idea de hacerse en la práctica viene directamente atada a la certeza de que el hombre no está dado, que es móvil, que se puede estar haciendo. Esta noción actualiza la concepción de un nihilismo activo de Nietzsche, pues cada sujeto está en posibilidad de transformar su propio orden de valores, de hacerse una nueva moral, de transvalorar la cultura en la afirmación del cuidado de sí, de la preocupación que tiene por los actos concretos con los que se interpela en la existencia.

Dicho descentramiento del sujeto, que anteriormente mencionamos, se responde con la condición de la eticidad. Esa eticidad es un situarse en el mundo, que supera una opción de esteticismo de sí. No se trata de embellecer por embellecer la existencia (cosa en la que Nietzsche y Foucault coincidirán), pues el artista solo embellece su obra, que recordemos está mediado por la distancia donde termina el arte y comienza la vida: Hay que ser el poeta de la propia existencia. Esa condición implica una vida saludable, una vida que sea capaz de resistir a los avatares de la existencia, que sea capaz de afirmar la vida. De ahí Foucault, sin dejar a un lado el problema de la genealogía del poder, encontrará una resonancia para hacer resistencia a las constricciones normativas. De ahí que lance la afirmación: “por toda una serie de razones, la idea de una moral como obediencia a un código de reglas se halla ahora en vías de desaparecer, ha desaparecido ya. Y a esta ausencia de moral responde, debe responder, una búsqueda que es la de una estética de la existencia” (Foucault, citado en Lanceros, 2005, pág. 18). Esa condición lleva a Foucault a acercarse al pensamiento helenista. En el cuidado de sí, en la

construcción de una propia eticidad está la posibilidad de la libertad. La libertad creadora que embellece la existencia es la práctica de la libertad. Esa de un niño jugando, que recuerda Nietzsche, es la madurez.⁶⁶

Así, como si fuera una casa o un jardín, el embellecer debe tener en cuenta los condicionantes que hay alrededor y que pueden obstaculizar con el encuentro de uno. La condición de poder, la condición de interpretación en un lenguaje, en una tradición, la propia imagen que se tiene de uno mismo, así como los gustos propios y compartidos, de una manera insistente pueden funcionar como desvío de uno mismo si no se está atento, es decir, si no se reflexiona sobre sí. ¿Puede esta idea rayar con un intelectualismo? Evidentemente hay un uso de la razón para lograr una consciencia de la situación y del momento, pero no se trata de un saber por el saber, sino que persigue una finalidad que es la buena vida, la vida bella, la práctica de sí como construcción de plenitud. De ahí que la vida como obra de arte implique un situarse uno mismo en la existencia, una ética en el sentido de reflexión personal hacia el mundo, una eticidad que pretende darse una norma a sí mismo desde lo que se reconoce, es decir, posibilitada por la condición existencial, una eticidad que se hace a pesar de los posibles obstáculos y distracciones: su imperativo es entonces el estar a la altura de las circunstancias. Por lo tanto, aparece la condición de tener que pensarte a sí mismo: ¡conócete a ti mismo!

Herman Hesse (2008) hará de ese problema, el de encontrarse y darse a sí mismo un lugar, parte fundamental de *El juego de los Abalorios*, no solamente por la pertinencia del autodescubrimiento, sino por la fuerza con la que cada uno de nosotros aprende de dos maestros en la vida: un otro, y fundamentalmente de uno mismo. El maestro de otro, siempre es maestro de sí mismo. Resuena en él una paideia con el ideal del *bildung*. De ahí que afirme una búsqueda a la unidad, al centro de nuestra espiritualidad: “cualquiera de nosotros no es otra cosa que un hombre, un conato, alguien que está a mitad de su camino, pero debe estar a medio camino en la dirección y sentido de lo perfecto, debemos tender al centro, no a la periferia” (Hesse, 2008, pág. 88). Esta forma de eticidad con miras estéticas implicaría un doble desplazamiento de la imagen de la identidad como algo estable, primero porque si el sujeto está en posibilidad de hacerse, entonces su construcción es descubrimiento, no llegar a ser, no *entelequia*, sino *dínamis* constante, fuerza motora que se adapta a las fuerzas que constantemente se ejercen sobre su vida desde los espacios sociales, las prácticas de discurso y las prácticas de poder. Por otra parte, que este sujeto es resultado de una conjunción de dichas prácticas, es un efecto de constitución, en donde se conjugan diferentes formas, no sólo lo caótico, sino lo que el discurso determina como permitido o prohibido, tanto decir, como hacer. El cuerpo y el alma son sujetos a unas acciones que le limitan y lo llevan a buscar adecuarse al estatuto de lo normal. De ahí que ese doble desplazamiento reconozca la dinámica del hombre y su condición de efecto de constitución, de formación constante. Pero también, permite asumir los trabajos más elementales, la vida cotidiana: “El hombre que imaginamos y queremos, que es nuestra meta llegar a ser, debería ser capaz de mudar cada día su ciencia o su arte por otro cualquiera (...) Así tendríamos que ser, de tal suerte que se nos pudiera colocar a cada hora en distinto puesto, sin que nos opusiéramos o nos

⁶⁶Como bien lo explicita en el aforismo 94 de *Más allá del bien y del mal*: “Madurez del hombre adulto: significa haber reencontrado la seriedad que de niño tenía al jugar” (Nietzsche, 2008, pág. 104)

confundiéramos.” (Hesse, 2008, pág. 88) Así se pueden generar prácticas para situarse en el mundo, porque generan una resistencia ética y estética a los efectos constantes del poder, de las costumbres, de las tradiciones que gritan *ad témpora*, pasando primero por el reconocimiento de la situación personal frente al mundo y sus prácticas de control. El control que se ejerce sobre uno no es entonces una extensión del control político o moral, no es la extensión del poder soberano, sino que es una práctica de reinención de uno mismo en todo momento, en el día a día, lo cotidiano y lo constantemente móvil. No es habitar en el centro porque este sea lo mejor, es darse a sí mismo un centro, sin importar la periferia en la que se habite.

La experiencia estética como configuradora de modo de vida no sería, entonces, un detenimiento ritual, una contemplación muda y gratuita, sino un conjunto de experiencias vitales que cobran sentido constitutivo de uno mismo al posibilitar, al ser consciente de uno, una forma de cuidado: Se trata de procurar unas experiencias que ayuden a la conformación de sí. Así, sería mejor decir experiencias estéticas, siempre en fuga, siempre efímeras y en constante ebullición, pues la experiencia se hace con la circunstancia en la cual está el sujeto: en la relación entre el sujeto y el mundo, la experiencia configura, más aún si se desarrolla una técnica (como *techné*), un arte para dirigir su sentido. Por lo tanto, que la atención no esté tanto en el espacio social donde la persona acontece, en donde tiene relaciones con otros en común por medio de un conjunto regular de prácticas que se viven en conjunto, es decir, en la cultura y el modo de vida general, sino en las inversiones de tiempo y energía que hace una persona sobre sí misma. Es la cara de la moneda que significa lo individual, lo singular, lo particular, contraria a la otra que reza por lo común, lo colectivo, lo generalizado. Una y otras se interpelan, pero la práctica de sí busca hacia el interior, para significar lo exterior, para hacer resistencia de lo que desconfia y reafirmar aquello que es *su más apropiado*. Se trata de no separar el arte con la vida (ni la individual ni la colectiva), de no agotar o separar una de otra, sino de relacionarlas, como critica Nietzsche es *lo que se debe aprender de los artistas*: “pues en ellos esa sutil fuerza que poseen suele cesar allí donde cesa el arte y comienza la vida; pero *nosotros* queremos ser los poetas de nuestra propia vida, empezando por lo más pequeño y cotidiano” (2011, pág. 251). Así, en esa espacialidad de cada día, está la potencia para darse norma a uno, para hacer resistencia a lo exterior por lo exterior y convertirlo en posibilidad para lo interior.

Dicha resistencia no es ser reaccionario, no se trata de negarse a las experiencias comunes, de alejarse de las practicas de muchos y refinarse en la de pocos, sino, muy contrariamente, de situarse a sí mismo, de deliberar, de pensarse, de decidir. No se trata de no consumir, sino de ser consciente del tipo de consumo, de la intensidad, de decidir y plantearse cómo y qué vale la pena. De ahí que, el artista de sí tenga una búsqueda y que “su tarea, en una palabra, será la elaboración crítica de sí mismo que implica fugas de resistencia a los juegos de verdad y poder.” (Ceron, 2011, pág. 291). Por eso no se trata de escapar de la realidad circundante, o negar las modas, negar los contextos sociales, los acontecimientos o todo aquello que no esté de acuerdo con la manera en la que nos planteamos una forma de habitar, sino que el situarse conscientemente frente a ellas permite reafirmar una construcción de uno mismo en el momento presente. La belleza de la vida viene de una coherencia que se da no como esclavitud a unas prescripciones, sino

a la capacidad de estar a la altura de ellas, de reafirmarlas y de darles sentido conciente. Así lo ético tiene una dirección estética, puesto que la acción de uno sobre uno está constantemente posibilitada por el mundo circundante. Quien cuida de sí no es un mesías del otro, no es un salvador que otorga la consciencia, puesto que este sigue en búsqueda continua de sí, tal vez sólo pueda sugerir una forma de caminar, pero es tarea de cada persona encontrar su propio cielo y seguir sus propias estrellas. La experiencia estética es experiencia meditativa, y a ella nos convoca la consciencia de sí. “Los hombres realmente grandes de la Historia universal, o bien se aplicaron a la meditación, o bien acertaron a recorrer inconscientemente las vías por que nos conduce la meditación” (Hesse, 2008, pág. 112)

La meditación no es una herramienta utilitaria para eliminar los dolores; no se trata de una solución definitiva a la existencia. No es una técnica para la desaparición de los problemas, sino una forma de hacerlos más presentes como modo de darse un lugar en la existencia, de templar el espíritu para asumir la vida, para embellecerla a pesar de las circunstancias: pretende un despertar. “En el ‘despertar’ no se trataba, al parecer, de la verdad y del conocimiento, sino de la realidad y de la vivencia y continuidad de ésta. Al despertar no se adentraba uno más en la esencia de las cosas ni en la de la verdad; únicamente comprendía, lograba o padecía la orientación del propio ‘yo’ con respecto a la situación actual de las cosas. No se descubrían leyes sino decisiones, no se llega al centro del mundo, pero al centro de la propia persona” (Hesse, 2008, pág. 409) La práctica ética del cuidado necesita una estética, una condición de relación que conecte y haga nexos entre lo que uno conscientemente capta de sí y lo que exteriormente potencia transformaciones, reconfirmaciones, significaciones. La experiencia estética como forma de sentido estaría cuando alguien puede aprovechar las experiencias comunes como formas de sentido para la construcción de sí mismo, lo que podríamos denominar una gestión de los placeres, un trabajo de gestionarse a sí mismo lo que gusta y disgusta, de comenzar a ordenar las cosas con las que nos relacionamos sin pretender eliminar el azar de esos encuentros.

De ahí que el cuidado de sí implique una altísima capacidad de templanza, de prepararse para los acontecimientos de la vida. Esa templanza tiene una metáfora estética, que sirve para ilustrar que lo que se persigue es el punto medio, la simetría, la medida justa, y es la de la cítara, la del instrumento musical: hay que templar el instrumento, hacer una fuerza sobre las cuerdas, si no se hace, el instrumento no sonará bien, no logrará emitir una bella música, pero si se tiemplan mucho, por el contrario, las cuerdas se reventarán y se perderá todo sonido. Templanza es capacidad de resistir, de no dejarse llevar a la deriva, de ejercer una fuerza sobre sí mismo, un endurecimiento que prepara para la existencia, pero uno que debe ser en justeza, sino, acontece la pérdida de sí, ironía absoluta. La estética de la existencia implica encontrar esta proporción justa, que es vínculo entre lo ético, como decisión de sí mismo, y estético, como belleza en sí mismo. Se decide entonces para preparar el camino a la belleza, que puede acontecer en cualquier momento si los sentidos están preparados para captar. “En definitiva. Confíe de sí, gócese consigo, estime lo suyo, apártese cuanto pueda de lo ajeno, aplíquese a sí mismo, hágase insensible a los daños, interprete benignamente aun los hechos adversos” (Soto Posada, 2009, pág. 558)

Hablamos de las prácticas griegas del *Epimeleia heatou* y latinas de *Cura sui*. Ambas concepciones están ligadas al modo de vida filosófico, que no es teoría por teoría⁶⁷, sino a la aplicación de “ejercicios” (*askesis*, *meleté*), es decir, prácticas voluntarias y personales destinadas a producir una transformación del yo.” (Hadot, 1998, pág. 198) Por lo tanto se necesitan ejercicios, prácticas, entrenamientos para el alma, que Foucault llamará Tecnologías, en tanto generan la posibilidad de gestionar una forma de vida. Esa transformación de sí puede hacerse en cualquier espacio y tiempo, pues no estamos diciendo que hay que vivir a lo griego, ni rescatar las concepciones de austeridad y de contemplación de sí, especialmente en un mundo que tiene tendencia extrema por el entretenimiento y la disolución de sí mismo en experiencias telemáticas. Por el contrario, se trata de una construcción ética y estética, que integre el exterior con el interior para posibilitar nuestras relaciones entre los elementos. La experiencia entonces sería la de encuentro, la de revelación consciente de sí mismo, como haciendo una topografía de sí mismo que le permita sortear los acontecimientos vitales y experienciales.

Hay entonces tres elementos tradicionales⁶⁸, la *askesis*, la *ataraxia* y la *autarquía* que hilan el arte de vivir. La primera, *askesis* es el ejercicio espiritual como tal, la práctica por medio de la cual se hace una búsqueda de sí mismo. “conócete a ti mismo” reza la entrada del templo de Apolo, no porque el fin sea el saber, sino la sabiduría vital, para cuidarse hay que conocerse y viceversa. Esto implica que las prácticas de sí mediten sobre la propia experiencia vital. La *ataraxia* está asociada con la *catarsis*, con la tranquilidad del alma y la limpieza de la misma. Así, es la práctica por medio de la cual el alma se mantiene serena, mantiene su punto medio, su simétrica postura. La *ataraxia* “aplica la razón a las dificultades; las cosas duras pueden ablandarse, y ensancharse las angostas, y las pesadas oprimir menos a quien las sabe sobrellevar” (Soto Posada, 2009, pág. 557). Y por último, la *autarquía*, gobierno o navegación (la metáfora es la de ser el capitán de su propio barco, el timonel que dirige) de sí mismo, que es donde se da el énfasis de no perderse, de mantenerse centrado, de decidir por sí mismo. De ahí, que afirmemos, que estas prácticas no son un ejercicio que asegure la vida estética por sí solas, sino que necesitan de una actitud consciente que las configure como posibilidades de sentido vital.

Si la persona puede darse algo, no es más que una actitud vital. Entonces comprendemos que la experiencia estética dirigida a lo particular dependa de esa actitud, que no es la del refinamiento o de la superioridad ritual, sino una actitud que tiende a contemplar la vida en totalidad, no sólo uno de los elementos. No es el todo por la parte, es la perpetua interrelación entre partes y todo. El contemplar unos cangrejos le mostró el

⁶⁷ Como explica Gonzalo Soto: “el cuidado de sí no es solo el autoconocimiento socrático-platónico ni el cogito cartesiano; es un conjunto de prácticas de sí como tecnologías del yo: ritos de purificación, técnicas de concentración, técnicas de retiro (*anáchoresis*), ejercicios de resistencia, técnicas de meditación, técnicas de memorización del pasado, técnicas de estado de consciencia, técnicas de verificación de las representaciones para toda la vida: todo hombre se debe ocupar día y noche y a lo largo de toda su vida de su propia alma. Este proceso siempre en ebullición hace que el yo continuamente se descomponga, se libere, se convierta (*anastrophé- epistroph- conversio*), se corrija, se altere, se modifique, cambie constantemente, devenga un *facendum*, nunca un *factum*: es el mismo en el otro y lo otro desde el juego identidad-diferencia gracias a la libertad como ejercicio ético” (2009, pág. 570)

⁶⁸ Para mayor referencia Hadot (2006) hará una constante reflexión de estos elementos.

universo entero a Goethe, el contemplarse a sí mismo, el individualizarse, nos lleva al universo y a la comunión con el todo. Esa actitud vital implica estetizar la ética (no volverla artística, sino hacernos parte sensible del todo), o como recuerda Hadot, ampliando críticamente la lectura Foucaultiana: “Se identifica de este modo a un ‘Otro’, la naturaleza, la razón universal, presente en todos los individuos. Se produce una transformación radical de puntos de vista, una dimensión universalista y cósmica (...): la interiorización implica la superación del yo y la universalización” (2006, pág. 272). Es significativo entonces porque nos permite el desarrollo de nosotros mismos, pero también una manera de habitar en el todo, lo que superaría la distinción que hace Foucault limitada a un cuidado de sí y del otro, una vía social, pero aún no completamente holística. Individualizándonos nos colectivizamos.

La experiencia estética como ordenadora de mundo social.

Por otra parte, el foco social, que ha sido el que más hemos trabajado a lo largo de este trabajo, implica *la experiencia estética como ordenadora de mundo social* que enlaza eso que anteriormente habíamos mencionado como la posibilidad de al mismo tiempo individualizar al hacer colectivo y de colectivizar al realizarse una individualidad, es decir, la posibilidad de un construir una forma de vida como arte no dependería solamente de la consciencia personal, sino que está posibilitado por un Ethos social, ese que Maffesoli llamó lo estético de lo ético, y que implica un esquema previo social en el cual los individuos se encuentran sumergidos en una matriz epocal. Dicha matriz deja a un lado la separación sujeto-objeto en la medida de que quien crea algo lo vive, se manifiesta en él, no por una magia ontológica, sino porque construye en eso una forma de identificación. Los objetos no son de nadie, pero son apropiados por muchos, de ahí que el Guernica signifique a Picasso, pero también a la cultura española, también a la cultura artística de las vanguardias, también a lo que lo encuentran horrendo y amorfo, también a aquellos que se lo tatúan o lo tienen en una reproducción de quince por diez centímetros en su escritorio.

Por eso es que no se sustenta el sujeto lejano al objeto, porque el uno no está al servicio del otro, entre ellos dos, en relación cobran sentido, porque participan una de otra como objetos de significación, de experiencia vital que es experiencia estética, cultural, constructora constante de un estar en el mundo con el mundo y con los otros: “lo que está en juego es la disolución de la identidad en una exterioridad que me envuelve” (Maffesoli, 2007, pág. 258). No hay una significación o apropiación más fuerte que otra, sólo podríamos dividir entre algunas hechas más conscientemente que otras, unas realizadas sobre una técnica, como las tecnologías de uno mismo que se plantearon anteriormente.

Digamos entonces, la experiencia artística, cultural, estética, tiene una condición de *trascendencia inmanente*, de darle un sentido de significación vital y profundo al caos y al azar cotidiano. Es configurar lo contingente en encuentros experienciales, en la posibilidad de generar emociones e identificaciones que son compartidas con los otros en lo mundano, no sólo en el efecto causado por una obra o una experiencia cultural colectiva (concierto, obra, recital, cine, partido en vivo o televisado, reinado, fiesta, carnaval... etc.), posibilitado por una intensión simbólica (muy evidente en el arte y más

sutil en lo cultural cotidiano), que “actúa como un *vis a tergo* que nos introduce en la comunidad indiferenciada de las personas y las cosas” (2007, pág. 258), que ayuda a mover el significado del mundo y de las cosas, a crear nuevos espacios de visibilidad, a determinar condiciones teóricas y desarrollar teorías que dan cuenta de estos fenómenos. ¿Podríamos negar que la naturaleza cultural de lo humano implique una *eficacia simbólica*⁶⁹? Simbolizar es construir un orden de mundo y una explicación vivida de las cosas, es generar el Ethos social.

A fin de cuentas, es importante recordar que “la estética no está para nada individualizada sino que constituye una masa global donde, de una manera orgánica, todos los elementos materiales y espirituales del cuerpo social y natural entran en una sinergia perpetua” (Maffesoli, 2007, págs. 258-259), sinergia que interpela a las personas en su condición compleja, no solo en lo simbólico, sino en lo físico, en lo biológico, lo silencioso, lo ruidoso. Cuando nos damos en el mundo, lo hacemos por medio de un campo social, ya pre significados, ya en medio de algo, de ahí la característica de matriz que tiene la cultura, y, si a esto sumamos nuestra capacidad de agregarnos a conjuntos sociales, comprenderemos que la experiencia estética, que canaliza los gustos, las identificaciones, las significaciones, actúa como una condición de posibilidad en tanto crea significación en los fenómenos. De ahí que podamos ver grupos sociales que se agregan por medio de elementos estéticos comunes, es decir, que tienden a manifestar sus individualidades de formas más o menos comunes, y dentro de ese compartir, resignifican, reafirman, constituyen el modo de estar siendo, la dinámica de la identificación como modo de habitar. Hay un deseo de participación un deseo de uso, de manifestación como canalización de uno por medio de un elemento común que nos es caro. La vida como obra de arte implica que cada individuo es parte constitutiva de un todo que lo engloba y el cual se transforma con él.

Si seguimos ese deseo de participación, esa búsqueda de individualizarse con los otros, entonces comprenderemos que las construcciones elitistas responden a unas lógicas cerradas, pero que no necesariamente son las mejores (el término mejor o peor se relativiza al contexto específico de uso: para esta cultura hay mejor cosa que otra, es decir, deviene en una preferencia), y que toda manifestación cultural, cada relato humano, tiene como propósito canalizar algo de la condición humana (que no es la dignidad intrínseca, sino su capacidad de participar de algún aspecto comunicativo de la cultura) como algo efectivamente vivido. Las categorías peyorativas entonces son estrategias para separar nuestra construcción, pero no niegan el fenómeno participativo en el cual el otro le da sentido a su existencia. Insiste en esto Maffesoli, pues “que se trate de la facultad de admiración, en resumidas cuentas tan común, o bien lo que viene a ser lo mismo, las diferentes repulsiones o agresividades reportadas por los hechos diversos, todo esto,

⁶⁹ El orden simbólico tiene consecuencias en lo físico, puesto que el mito implica un cambio en lo orgánico. Levi-Straus le dará función en este modo: “se trataría, en cada caso, de inducir una transformación orgánica, consistente, en esencia, en una reorganización estructural, haciendo que el enfermo viva intensamente un mito -ya recibido, ya producido- y cuya estructura sería, en el plano del psiquismo inconsciente, análoga a aquella cuya formación se quiere obtener en el nivel del cuerpo. La eficacia simbólica consistiría precisamente en esta «propiedad inductora» que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente análogas capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente, pensamiento reflexivo.” (Antropología Estructural, 1968, págs. 182-183)

como un hilo rojo, permite reconocer que existe un vivo deseo, que sea por amor o por odio, de experimentar en común” (Maffesoli, 2007, pág. 259). Es por eso que la mascarada ya no es una forma de falsedad, sino una forma de estar a la altura de las circunstancias, de cómo el acto se adecúa al fenómeno en el cual se desarrolla. Es el proceso, lo que se mantiene sin importar las diferentes manifestaciones, el experimentar en común rituales, placeres, juegos, peleas que configuran las diferentes culturas como un motor muy móvil.

Por eso la cotidianidad es un campo de experiencias estéticas que ayudan a la socialización, generando un espacio común de patologías, de condicionamiento de nuestras pasiones en común. “es precisamente este *pathos* colectivo el que está en la base de la estética (Aísthesis) como dinámica social. Se vive día a día, a través de prácticas que como tales son de poca importancia, pero que juntas constituyen esta ‘aura’ que W. Benjamin atribuía a la obra de arte *strictu sensu*, y que ahora, gracias a la masificación de la cultura envuelve con varias capas al conjunto de lo cotidiano, bajo la forma de recapitulación” (Maffesoli, 2007, pág. 260). El concepto hermenéutico de tradición, que ya anteriormente trabajamos da cuenta de esto también, hacemos parte de una configuración de sentido que vivimos y que hemos heredado y que se dirige, más o menos homogéneamente (sin negar la pluralidad en su interior) hacia unas prácticas específicas. Recapitular es actualizar, y para esto, el papel de campo histórico, de horizonte de acontecimiento, que es ese presente continuo en el que vivimos y que continuamos desde los que nos hicieron posibles, funciona como dinamizador de la vida social. Si hay narcisismo contemporáneo, es porque manifiesta unos componentes éticos actuales que se hacen por medio de estar juntos, de hacer costumbres, producciones y consumos que nos ponen en común, que nos relacionan. Es por esto que las experiencias de la moda, de la manera en como la consumimos ayudan a manifestar eso que hemos estado siendo, puesto que le establece una comunicación al otro, le dice una perspectiva de mundo, le dirige la mirada a una estructura de cómo vivimos efectivamente esas prácticas (vestir, hablar, cocinar, festejar, comprender, sufrir, ocultarnos, revelarnos, etc.) comunes que nos hace parte de una comunidad de sentido. La estética es una ética en tanto ayuda a configurar unas prácticas comunes por medio de nuestro estar en el mundo (más allá de la estructura de los actos que puedo hacer), es decir, funciona como condicionante, posibilitador de la libertad, es su matriz.

Moda entonces es comunidad pragmática, conjunto de hablantes, de participantes. Leerla como frivolidad es negar la fuerza pragmática con la cual aceptamos ideas, actos, ropas, manifestaciones culturales, como rituales, juegos, celebraciones; es dejar a un lado eso que nos pone en estructura funcional, pues centraliza al hombre como dueño de sí mismo, poniéndolo en un abstracto, alejándolo de la vida, de las condiciones vitales que le permiten ser, adecuarse, constituirse. Moda es capacidad de identificarse bajo ciertas circunstancias con algo, de ahí que más que la autenticidad como elemento verdadero en contra de algo ilusorio, se la lee en la moda como un grado de intensidad, como el asociarse a algo y a través de eso, estar a la altura de las circunstancias. Lo auténtico es lo interiorizado, que no niega lo común, y que deviene como experiencia estética en el mundo en tanto que pone en relación elementos que supuestamente estaban alejados. Ese es el papel de configurador de un Ethos como modo de vida en común, la capacidad

de poner en relación (sea que se acepte algo o se lo niegue, como la televisión mediática o la televisión cultural, cada una con sus agregados y sus modas): cuando hay moda, hay construcciones sociales, un estar-juntos favorecido por el consumo que es hecho por los integrantes de un orden cultural. Es un acto de reproducción, de continuidad, de uso constante, pues solo usamos aquello que nos significa algo, lo que no se difumina en el olvido.

Ahora bien, si hay una experiencia estética común, como un Ethos, es porque hay teatralidad social, que cobra sentido al representarse, al hacerse, al desarrollarse. La persona es causa y efecto de la cultura y el contexto, por lo que se adecúa en cada circunstancia. Que no es otra cosa que decir, cuando se hace comunicable, cuando tiene espectadores, intérpretes, interpeladores. Condición mínima del lenguaje, sólo funciona en diálogo, así sea con uno mismo, y pretende encontrar sentido, no solamente significado gramatical y lógico. Hay sentido en lo que callamos, pero podemos representar el silencio al otro como parte de un *statement*, como parte de un discurso, como parte de una experiencia que nos reconfigura porque genera fenómeno de discurso, porque abre la posibilidad de comprender (¿sería mejor decir recomprender?) y comprendernos y al otro. Cualquier cosa vale, porque se teatraliza, es decir, cobra sentido para ciertas personas y grupos, de ahí que “al ponerse en relieve y ser valorizado, el ‘producto’ se convierte en un polo de referencia, y favorecerá la pérdida del individuo en el grupo de fans. De esta manera, uno va a identificarse con todos esos productos que son, por ejemplo, el liberalismo, el ecologismo, los círculos de calidad, la nueva cocina, el individualismo, los pañales Pampers y uno que otro mapache” (Maffesoli, 2007, pág. 261) Es que al consumir, al teatralizar, consumimos un estilo de vida, no solamente una cosa... no hay discurso que no se canalice en un orden de objetos que signifique para ciertas personas y grupos, y no hay objeto que no sea revestido de discursividad. Si tiene sentido, procura comunicar, establecer vínculo (que se cumpla o no, es otra cosa).

La teatralidad, la experiencia estética implica tanto reproducir como consumir, ser objeto y sujeto, hacerse productor y consumidor, artista y público con las cosas. ¿Eso explicaría que haya ciertas estéticas cargadas de valores de comportamiento, como en el caso de las tribus urbanas que propuso el mismo Maffesoli? Habría que comprender que toda construcción social emplea esteticidades como forma de identificarse y hacerse un lugar de legitimación, es decir, se usan símbolos que construyen un nosotros (donde la persona se individualiza en conjunto con otros), lo que explica la intrincada relación de interdependencia entre lo estético y lo ético, y la constante condición de supeditación que diferentes culturas han hecho de una a otra, dependiendo del orden y la importancia de sus valores. Es nuevamente recordar la pluralidad de manifestaciones estéticas que subyacen a la condición humana, como productora de formas polimorfas de significar y estar en el mundo, métodos o técnicas de habitar esa significación, ese sentido existencial. ¿Cómo? La experiencia en común transforma, reconfirma, niega, destruye, desliza, mezcla, reconstituye el significado, por lo tanto, hay una práctica de reformación de la capa que nos envuelve, de la estructura en la que estamos sumergidos, de nuestra forma de hacernos con los otros y los mundos: hay un acontecimiento que a la par, hace que se mueva el macro y el microcosmos humano. “El imaginario, en su sentido dinámico,

vuelve aquí a tener un rol primordial” (Maffesoli, 2007, pág. 262) La razón es que cada manifestación estética propone un modelo de ser, un estilo de vida a las personas que se interpelan con esta.

Esa es la potencia de la cultura popular, de las ficciones con las que se reproduce, que las persona se identifican con un modo de ser en el cual dejan correr una identificación, una manera de mostrarse y de consumir. La televisión “popular” es un campo de análisis profundo y riquísimo si se comprende que en él efectivamente las personas están haciendo una temporal forma de interpelarse con la existencia, y qué, el que se cree el personaje, ha encontrado en la ficción cultural, una forma de canalizar eso que está siendo, cosa que nos tiene que ayudar a replantear el concepto de normalidad (pues no se puede atar solamente a su función político pública, sino que se amplía a su condición ficcional comercial consumista) que ha imperado como construcción consciente de sí mismo. Si nos vinculamos con símbolos y con representantes, con héroes es por una condición afectiva, por esa patemización, ya no solo de la política, sino de esquemas de vida. El héroe televisivo manifiesta valores culturales, los hace patentes en el conjunto social y los visibiliza de manera intensa en el boca a boca de lo cotidiano.

“Hay que romper con esta visión mecánica que no ve en la televisión o el cine más que una influencia unívoca que idea del “grueso caldero”, activo, productor de ideología, al pasivo consumidor de esta misma ideología” (2007, pág. 263), insistirá Maffesoli, puesto que esa idea simplifica en un causalismo una dinámica que denomina *pluricausal*, que es contraria a este prejuicio intensamente repetido, en donde el receptor es alguien que no actúa, que recibe pasivamente. En el consumo hay también una fuerza de decisión (que tal vez nos recuerda los ejercicios de sí que anteriormente enunciamos) que ayuda a elegir, a representarse por medio de un productor emblemático. Se hace conjunto porque se elige con otros algo que nos emparenta, por eso la lectura tribal, de agrupaciones múltiples que identifican a personas con un conjunto de prácticas estéticas, es decir, de consumo y de producción cultural que intenta generar un piso común, una condición de localidad, un *territorio* simbólico en la cual se pueda habitar. La hermandad por medio de eso que nos gusta en común, de eso que hacemos en común, de eso que se consume como posibilidad de encuentro con otros que también hagan uso de esto. Así la experiencia estética no es una experiencia singular y única, sino una experiencia de encuentro, en la medida de que mis experiencias de significación se pueden poder en conjunto con las de los otros y formar comunidad. Aunque cabe decir que el grado de intensidad varía, por lo cual la condición de quien se asocia más o menos con un tipo de producto queda en segundo lugar: le damos importancia a que ayuda a juntar, así sea para la competencia o para la discordancia, como pasa con las luchas entre diferentes fanaticadas.

¿Qué tanto podemos sustentar una idea de autoconsciencia para el auto cuidado, para una auto-poiesis? Evidentemente hemos pasado por un largo camino que tendería a pensar que, si se fragmentan las ideas de autonomía, deber y libertad de la modernidad, como un caleidoscopio que nos vicia la realidad, entonces el ser individual está condenado a un determinismo exterior a sí mismo, como si estuviera preso en un soporífero sueño, en una realidad cruel o en una matrix. Pero debemos resistir esta

tentación y no atándonos a un mástil, sino lanzándonos hacia las sirenas, enfrentando la el riesgo apocalíptico de pensar que ya no hay espacio para el sujeto. El hacer consciente al hombre de su estar en el mundo como una identificación constante, dependiente de contextos múltiples (temporales, espaciales, espirituales, emocionales, discursivos, estéticos, etc.) en vez de dejarlo abandonado a la suerte cruel, lo hace responsable de sí mismo de manera profunda y radical, pues dicha responsabilidad debe escuchar, mirar, sentir e intuir las relaciones que teje constantemente con los otros. Cuando por fin rompemos el modelo, somos los plenos responsables de nuestra propia construcción, seguidores de ese Plotino que, a manera de cuidado de sí nos incitaba a hacer nuestra propia estatua.

La experiencia estética, entendida como Aísthesis, es la condición primera por la cual el hombre se relaciona con la realidad, puesto que está inmerso constantemente en un mundo sensible al cual le da sentido desde la semiótica de la cultura. Pero si la comprendemos como condición de construcción de la persona en la cultura y la cultura por medio de personas, veremos que las múltiples experiencias que tenemos nos acercan al otro en la medida en que nos individualizamos, de ahí que no haya una experiencia común, sino plurales formas de experimentar, de vivir y de dar sentido. Si a esto le sumamos la posibilidad que todo hombre tiene de encontrar su propio sentido, de ser un intérprete de sí, entonces la condición estética potencia a la ética, puesto que podría devenir en una búsqueda de experiencias significativas, de experiencias de sentido que permitan, a pesar de (más allá de la voluntad como motora de nuestro estar en el mundo, ella se adecúa, pero no tiene consciencia supra mundana, es parte de los acontecimientos y por tanto, actúa a pesar de lo que sucede, a pesar de los límites de la propia experiencia), ser conscientes de algunos elementos e irnos haciendo en ellos y en conjunto de aquellos que heredamos de los demás. Una nueva forma de ritualidad, una conjunción estética y ética que en vez de cimentar lo único, devenga adaptativa, móvil, nómada. A cada individuo le queda entonces la titánica tarea de sostener sus propios cielos y aprender a contemplar las estrellas que no deja hundir en el océano.

Conclusiones

La travesía que emprendimos nos ha mostrado diferentes geografías, diferentes modos de relacionar pensamiento y vida, diferentes configuraciones vitales. Evidentemente, todo recorrido necesita un volver para redescubrir y aquello que se visitó a la vez que se develan nuevas cosas que han quedado desapercibidas, enunciadas, aún por recorrer. Así, el trabajo no termina, pues en nuestro vagabundear hemos encontrado la posibilidad de dar cuenta de lo estético y de lo ético en una perspectiva particular, pero que no termina de responder los matices de su interacción.

Si nos permitimos algo fue explorar no un autor y su pensamiento, ni un conjunto de autores, sino hacer un recorrido por un problema filosófico, buscando un entramado conceptual más que afirmando la validez de una teoría sobre otra. El interés siempre estuvo persiguiendo la pregunta, puesto que ella es la que abre el diálogo, como lo diría Gadamer, y es a través de ella con la que podemos poner en juego nuestros prejuicios y realizar una fusión de horizontes de comprensión. El gran cometido de esta cartografía por el problema de la relación entre lo estético y lo ético se dirigió hacia la construcción de un paisaje general en el cual se pudieran identificar las lógicas que animan las diferentes disposiciones y respuestas, siempre bajo una condición hermenéutica explicitada por Gadamer, donde la pregunta es la constante, la respuesta siempre múltiple.

Pero para poder responder a esta pregunta hecha una y otra vez, fue necesario construir una estructura de análisis, que dio como resultado el proponer la noción o concepto de registro estético-ético. Este remite a una disposición, a un ordenamiento específico que se comprende para nosotros bajo dos formas: por la supeditación, que da cuenta de una mayor tendencia de una de las partes en la relación y que tuvo como efecto práctico más reconocido las nociones de educación estética, de proyecto político y de esquema social aceptado. En dicha noción, la estética cerrada sobre el problema de lo artístico ayuda a delimitar un orden de problemas y explicitar sus particularidades, como lo vimos en la construcción de una idea de lo artístico como religión que canaliza lo sagrado, o como constructora de un orden político que determina qué prácticas sociales son valoradas; En otra vía, la noción de Interacción-Apertura, que establece que cada una de las partes, lo estético y lo ético, tienen una autonomía relativa, puesto que si bien son independientes el uno del otro, se relacionan cuando interactúan sin perder cada uno su terreno y sus funciones. De ahí que podamos asociar esta idea con una noción de estética expandida, en donde se configura un espacio social cultural, en el cual los componentes no se jerarquizan, ni se disipan perdiendo sus límites, sino que interactúan y retroalimentan.

Por ello intentamos también establecer los alcances. La necesidad de plantear límites para lo ético y para lo estético es una condición que no se puede salvar, ni mucho menos ignorar. "Para el artista, la falta de límites puede ser la travesía al infierno. Sin reglas, sin otra tarea que expresar su "propio yo", el camino de la frustración está abierto. Enfila una ruta que se sabe sin destino. Quien no quiere otra cosa que "expresar su yo", no sabe lo que quiere." (Ovejero, 2010, pág. 72) No solo es necesario un horizonte que determine

tendencias y formas, sino que contextualice las prácticas. Así el límite no es otro que el de los esquemas de valores, tanto estéticos como éticos, que unas culturas y sujetos particulares viven. Pero no una colección de vidas petrificadas por una Medusa moralizante, un jardín inerte de recuerdos del pasado, sino una dinámica constante... El devenir es el que constituye el horizonte móvil de nuestros esquemas, puesto que seguimos haciendo esa vieja tarea evolutiva de adaptarnos al entorno, con aparatos más simbólicos como el lenguaje y la cultura, pero no menos adecuados a nuestra naturaleza humana.

Esquema de supeditación y esquema de interacción-apertura como herramientas metodológicas de lectura no pretenden tener una condición universal, puesto que estos sólo ayudan a determinar el tipo de relación y el alcance que tiene la misma. Por lo que dos polos se mantuvieron siempre presentes, el de el individuo y el de lo social; una supeditación es muy diferente a otra dependiendo de la cantidad de afectados que haya, por ejemplo la idea del artista como educador o sacerdote de la verdad tiene sentido en un horizonte aristocrático de pocos y en un alejamiento de lo popular, pero por otro lado, un horizonte como el de lo estético perceptual modificado por la técnica, como en Benjamin, tiene sentido si todos hacemos parte de la condición perceptiva, si es algo común a la experiencia humana. Así, para poder determinar registros estético-éticos, nos encontramos con una necesidad contextual, en la que la tarea siempre es la de determinar el cómo funciona. La condición histórica, que determina que estamos inmersos en un horizonte de comprensión determinado nos posibilita en la medida en que encontramos los límites de nuestra propia capacidad de ver. Así que podríamos decir, que este esquema dual, si bien nos ha funcionado para establecer un horizonte histórico que permite explicitar múltiples opciones entre lo estético y lo ético, en ningún momento resolvería el problema de la relación, puesto que no es capaz de determinar más que el tipo de interacción: o se supedita el uno al otro, dándole mayor importancia y peso en la balanza a uno de ellos y el otro está subordinado, o por otra parte, participan conjuntamente en la construcción del reparto de lo sensible y la cultura.

De ahí que todo el trabajo en nuestra propuesta haya intentado aclarar dinámicas históricas que funcionan como condiciones de posibilidad para el surgimiento de los diferentes registros estético-éticos. Pero como se evidenció, la condición limítrofe nos impone siempre lo finito, por más extenso que se pretenda andar, los recorridos siempre se adecúan a necesidades, intereses, desvíos y escayos, que hemos podido sortear, no sin dificultades, para dar una mirada, para levantar eso que nos propusimos al principio, una cartografía de las múltiples formas de esta relación que, actualmente vemos, permea las manifestaciones humanas y permite abrir la comprensión de parte de la condición humana. Lo literario nos acompañó durante el desarrollo de este texto, no como un elemento para ser analizado, sino como posibilidad de pensamiento, pues es a partir de su capacidad textual de contar diferentes tramas y de contener una base estilística que surge la intuición de diferentes registros para abordar el problema de la relación entre lo estético y ético. Así, una imagen o un concepto dado en la literatura abre un mundo de interpretación textual, potenciando al pensamiento a dar cuenta y a interactúa con formas discursivas teóricas. Lo literario es contenedor de registros de realidad. Así pues, aceptamos que todo trabajo es incompleto, especialmente si la pregunta antecede a la

respuesta, y si lo que queremos es lograr no solo extensión sino profundidad y altura, que creemos es el ideal de lo completo y de lo complejo para el entendimiento humano.

Lo literario funcionó para nuestra comprensión como ese elemento vinculante entre la cotidianidad y la disposición o el juego que se da entre lo ético y lo estético. La razón es que manifiesta un esquema de tradición, es decir, hace evidente un esquema de valores tanto para lo ético como para lo estético que dan paso a la interpretación sobre cómo están dispuestos los elementos. Así, cada una de las referencias que expusimos contienen una explicitación teórica, un hacer visible opciones del pensamiento, pues cada una de ellas mantiene una relación directa con uno o varios registros estético-éticos; no olvidemos que todo discurso es múltiple y complejo y siempre se exponen en esos mismos términos. De ahí que la elección de textos antecedió el desarrollo argumentativo en algunas ocasiones (como en el problema de la identidad), mientras que en otras funcionó como una manera de donar otros matices no vistos (como en el caso de la cotidianidad y la explicitación de prácticas laborales). Lo literario nos ayuda a realizar la delimitación de las relaciones, así como dar cuenta de los alcances de dichas relaciones, en la medida en que puntualiza en situaciones concretas la posibilidad de enfocar el discurso. Es el discurso lo que se potencia en lo literario, intentando evitar que sea este supeditado a hacer coincidir la teoría con un horizonte práctico. Así, en esa delimitación y dar cuenta, la vinculación entre los diferentes registros que encontramos no necesita de la extensión detallada de la diégesis literaria, sino de la especificación. Una razón más es que nuestro propósito no era en ningún momento hacer una crítica literaria, ni un análisis metacrítico de la literatura, sino el de pensar con ella el problema de nuestras relaciones humanas en un horizonte que relaciona ética y estética. Por esta misma razón, la enunciación iba dirigida a puntualizar, no a demostrar o ejemplificar. Dejamos a lo literario pensar como parte de nuestro aparato crítico, no como objeto de estudio. Partiendo de estos presupuestos metodológicos nos quedan varias directrices, varias comprensiones elementales sobre la relación entre lo ético y lo estético, que a manera de síntesis nos parece necesario explicitar.

En primer lugar que los registros estético-éticos no son un esquema fijo de valores, no es una tautología moral. Estos no responden a lo fijo, en términos temporales, sino a lo móvil, es decir, sus procesos pueden ser similares, pero las respuestas cambian en diferentes disposiciones de morales y de éticas. No es universal, ni pretende serlo, sino que es una composición de elementos complejos, donde intervienen los discursos, las condiciones materiales, la cultura imperante, la moral, los individuos, el horizonte de comprensión y de aplicación. Es decir, que muestra una especificidad en cada momento de aplicación, en cada matiz, así se comparta ciertas lógicas. Como lo vimos con la idea de enseñanza, que después se convertirá en proyecto político, en cada autor hay matices únicos que multiplican la aparición de registros, no porque el teórico los haga surgir, sino porque se compenetran con la realidad fáctica para dar cuenta de los fenómenos de una época y lugar. Hablar del paso de una concepción como la de la lógica de la identidad a una lógica de la identificación para mostrar un cambio epocal, es explicitar cómo se alteran las lógicas que constituyen diferentes registros. Pero no sólo mostramos este

cambio, sino el paso de la concepción artística a la concepción cultural de lo estético. Hemos intentado defendernos de nuestros propios engaños y no caer en la tentación de decir que la nuestra es una mejor respuesta o que sea la esencial.

Ahora bien, aunque el problema de la moral acompaña el arte y las prácticas estéticas, puesto que se ha tendido a justificar, extraestéticamente, una razón de ser para ellas, lo estético-ético que encontramos se adecúa a las condiciones de moralidad (entendida como universo de costumbres), de un Ethos cultural. Así, lo que buscamos no fue justificar ciertos discursos tradicionales que dictaminan usos como lo educativo para mejorar al hombre o para garantizarle un puesto aristocrático en la sociedad estetizada en rituales artísticos, sino intentar comprender cómo lo ético permea y se relaciona no sólo con las prácticas artísticas, donde“(…) el mejor arte es el desprendido de consideraciones morales y otras que el mejor arte es el arte inmoral –transgresor, dirán otros más tarde–, lo que, se mire como se mire, no deja de ser un arte comprometido, con punto de vista moral.” (Ovejero, 2010, pág. 72), sino con las diferentes manifestaciones estéticas en las culturas, en la construcción de modos de vida.

El problema de la moralidad está atado a un problema político, pues eligiendo ciertas prácticas estéticas para ser validadas socialmente, estamos eligiendo un tipo de humanidad sobre otro, es decir, se ejerce esa tarea de elegir qué vale la pena a nuestros intereses, a nuestra situación moral. Esa elección simple tiene consecuencias que atraviesa toda cultura, pues implica la construcción de esquemas sociales, de clases, de quehaceres y de dinámicas, manifestaciones estéticas que son apreciadas por ciertos sectores. Es decir, engendra la multiplicidad estética, pero la jerarquiza éticamente. Todos saben que del cielo llueven huesos y no ratones, dice el perro sacerdote después de escuchar el discurso del sabio gato a los suyos. Estamos en el terreno de las perspectivas, pero también el de la validación por uso, por costumbre social que engendra la tradición.

En segundo lugar, nos preocupamos por mostrar registros que dieran cuenta de la relación entre lo estético y lo ético como forma de hablar de la cultura (desde la concepción de una estética expandida): una estructura que dependiendo de qué orden o disposición tenga, así como el alcance del mismo, es capaz de aportar y revelar la pluralidad de modos de disponer y hacer funcionar la relación entre ambos. En la condición de cultura abierta hay un alcance más intenso que en la de lo artístico, no sólo porque lo estético no se limita al arte, sino porque el fenómeno contemporáneo de la estetización plantea un horizonte de consecuencias que supera las eticidades anteriores. Esto quiere decir que nos enfrentamos a un relativismo vital, así como a una concepción anestésica de lo contemporáneo y una transformación del estatuto de normalidad que anteriormente se tenía. Esas tres consecuencias nos permiten poner en perspectiva parte del universo histórico del cual estamos teniendo consecuencias actualmente y que se manifiesta como veloz y cambiante.

Así llegamos a la tercera directriz, que implica un traslado de la noción de arte y buscando las prácticas estéticas. Esta es una de las más importantes consecuencias de la relación,

puesto que el horizonte estético ha estado dominado durante largo tiempo por la noción cerrada de lo artístico. De ahí que el recorrido nos ayude a delimitar dos conceptos fundamentales, uno el de lo artístico (en donde caben las manifestaciones artísticas, las producciones técnicas y el sistema Arte) y otro de manifestaciones estéticas (en las cuales el ser humano manifiesta su estar habitando y se comprende bajo una lógica de simbolización cultural que se hace constantemente y en lo cotidiano). El horizonte de la relación entre estética y ética ha tendido fuertemente a ser leído desde lo artístico, pero no es su único horizonte. Las razones son la importancia histórica que ha tenido este elemento, puesto que a sus prácticas, a sus productos, a sus partícipes se les han asignado un conjunto de cualidades (como lo extático y lo ritual) que configuran un horizonte de comprensión para el problema (la obra, el artista y el arte son puestos en cuestionamiento para intentar dar cuenta de cómo son entendidos y bajo qué función se los lleva a actuar.

Así, la idea de que lo artístico ayuda a la socialización ha atravesado la relación a lo largo de los tiempos, pues no sólo la veremos en el mundo griego, sino en autores como Schiller, como Benjamin o como Sánchez Vásquez. Dicha idea implica que lo artístico tiene una capacidad liberadora. Primero, porque es capaz de liberar nuestras pasiones, y con esa liberación se genera un acto de purificación, con el cual calmamos el alma por un lado, y por el otro, entramos en la capacidad de comprender a otros, de sentir empáticamente en una condición de humanidad. Esa idea catártica asegura el vínculo social y fue utilizada como estrategia en el mundo griego. Pero también, de ahí parte otra idea, y que es posible educar al pueblo para que se libere de la tiranía política, por lo tanto, la idea revolucionaria, que fuertemente vamos a ver en Schiller, propone una revolución en lo estético, como modo de preparar la revolución política. Esa idea necesita una educación estética. Pero en un tercer momento, mostramos como hay una posibilidad liberadora y emancipadora de lo político a través del cambio técnico que atravesó lo artístico con la llegada de la condición técnica, que vuelve a mostrar la idea de que en lo estético, entendido como artístico, hay una posibilidad para configurar la sensibilidad humana y ayudar a construir formas de socialización.

Así podemos ubicar que existe una multiplicidad de esquemas de valores que se refleja en las tradiciones y los diálogos. Y en esto el mayor interés estaba en mostrar un horizonte histórico en donde lo que se mantiene y lo que cambia interactúan constantemente generando tradiciones. Estas son formas en cómo los horizontes de comprensión y de aplicación (de como se entiende y como se vive concretamente) se institucionaliza, es decir, adquieren condición de uso y se mantienen en el tiempo como esquemas para comprender y actuar. Así, dando un salto de una lectura estética restringida a una ampliada, abordamos el problema de lo estético como matriz para la construcción de un universo de significaciones, es decir, tradiciones significativas. De esta manera el registro estético-ético se adecúa siempre a un esquema de valores históricos, culturales, prácticos específicos, que no podemos universalizar, sino que son resultado directo de un contexto que hay que mostrar para poder caracterizar el cómo está dispuesta la relación.

Es por eso que intentamos leer estas diferencias en un esquema múltiple. No sólo así se evita una moralización que afirme categóricamente que lo ético y lo estético deben

tener una forma específica, sino que dan cuenta de los procesos de construcción bajo los cuales se hace nuestro estar en el mundo. No solo lo vimos al mostrar el papel histórico que ha tenido la relación para el papel de lo artístico, sino que también intentamos abordar las transformaciones culturales que ha tenido la contemporaneidad, ubicando nuevas dinámicas, como las del comercio, las de las identificaciones, las de la construcción social de experiencias estéticas que conforman estilos vitales.

Así pues, lo estético se hace al tiempo entre la capacidad de percibir la realidad y la configuración social de la que nosotros hacemos parte... Es al mismo tiempo parte de nuestro aparato perceptivo de la realidad, implicando como logramos tener percepciones, estesis de las cosas, pero por otra parte, nos ayuda a configurar un entorno simbólico y perceptivo particular, es decir, nos hace estar inmersos siempre en una configuración particular, según nuestro contexto específico y las condiciones históricas, culturales, sociales, políticas, geográficas, artísticas, técnicas, etc., en las cuales nos desarrollemos. De ahí que el carácter de lo estético-ético sea siempre lábil, siempre contingente y en construcción constante.

Si hacemos caso de tanto la propuesta de Calabrese como la de Maffesoli, en nuestra época hay una mayor tendencia a una forma hedonista de valor general. Lo que explica el crecimiento que ha tenido el mundo de lo sensible para nuestra cultura: no sólo la experiencia artística se vuelve masiva y popular, sino que lo sensual se establece como un panorama con tendencia generalizada, que contrasta con un ideal ascético que dominó el horizonte epocal de la modernidad. Así nuevamente estamos frente a la condición contextual para determinar las directrices de la relación. Nunca salimos de ellas.

Una última directriz fue la explicitación de que lo estético-ético genera formas políticas y se direcciona sobre lo político, no sólo como proyecto social, sino como espacio de construcción de sí mismo. Una de las consecuencias más grandes que encontramos a lo largo de esta exploración por diferentes territorios, tanto en la supeditación como en la apertura estético-ética, fue la posibilidad de mantener, adecuar, generar, transformar construcciones políticas. En nuestra relación directa con los otros y el poder, el horizonte de cómo nos es permitido (no porque se imponga una prohibición, sino porque se valora adecuadamente en lo social) actuar y qué prácticas realizar ha formado registros específicos. La condición de lo catártico en la tragedia griega, leída desde una concepción Platónica o Aristotélica, se dirige a la consolidación de la ciudad y del bien común. Pero también, lo cotidiano está atravesado de política, como veremos en la propuesta de De Certeau de realizar unas formas de hacer que permiten hacer resistencia a lo político. Ahora, hay dos formas de entender este término. Como la relación directa con el poder, como lo mostramos en la lectura de la función que tiene la estetización de la política en Walter Benjamin, la cual, implica un uso directo de las transformaciones de nuestras condiciones perceptivas para la construcción de un esquema que permita distraer por exceso de estética la actitud ético-política de las masas. Frente a esa opción, Benjamin propone una política estética, es decir, la capacidad de usar las transformaciones del mundo actual, específicamente en lo artístico y en lo técnico, para lograr opciones emancipadoras, que desalienen el embotamiento sensorial en el que vive la

modernidad, como afrenta a los que detentan el poder. Así, hay opciones colectivas en lo artístico técnico que van dirigidas a una política con responsabilidad de lucha social.

Por otra parte, lo político aparece como lo enuncia Rancière, como un conjunto de relaciones sociales que ayudan a construir un conjunto social. Validamos, invalidamos no sólo prácticas y quehaceres dentro de una sociedad específica, sino que este admitir termina configurando un orden de cómo percibimos la realidad, de cómo establecemos el orden de las personas en un conjunto social: por eso se eligen humanidades cuando se validan ciertas prácticas o no.

Pero hay unas consecuencias elementales de lo político: por una parte, la desresponsabilización que puede aparecer por medio del espectáculo estético. Esta será una insistencia no solo en Rancière, sino en Salabert, pero que ya el mismo Benjamin enunció. Cuando la experiencia estética es muy intensa, hay un desplazamiento de la ética hacia el espectáculo, y por lo tanto, una experiencia de goce allá donde está ocurriendo la tragedia humana: Somos testigos de nuestra propia destrucción y sentimos fruición frente a ella. Es la aparición de un sesgo anestésico, que no tiene que ver con la intelectualización de lo estético (como se entendía en Platón) sino con la posibilidad de dar espacio a situaciones límite como parte del goce estético. De ahí que esta condición que priva la sensibilidad tenga fuerte influencia ética, al dar apertura a unas estéticas de lo horrendo, de lo efímero, de lo corporal explícito, no sólo en lo artístico, sino en lo cultural, pues la mediación tecnológica permite la posibilidad de ser espectador del horror humano. Ese sesgo ideológico potencia que lo estético devenga en una estetización ideológica, que sustenta ciertas prácticas deshumanizadas en nombre de un bien común político, y utiliza a lo estético como medio de incidencia, en tanto este es capaz de transformar las experiencias comunes, de influir en la cotidianidad y las formas directas en cómo construimos el mundo. Lo vimos en el fascismo que critica Benjamin, pero lo vemos en la cotidianidad con la sucesión trágica de noticias y eventos. El ser humano por la vía anestésica está en constante proceso de alienación sensible.

Así, tal y como Rancière lo menciona, lo político terminaría validando una humanidad sobre otra. Ahora, aquí hay un matiz, mientras que este pensador argelino lo explicita como la selección de ciertas prácticas validadas socialmente dentro de un imaginario de lo que es importante y necesario para la comunidad, veremos que lo que realmente aparece es un estatuto de validación social, una jerarquía simbólica que valora a quienes practican ciertas técnicas sobre otros que realizan otras. Eso va de la mano con una moral de lo estético, que a la larga configura una política. Recordemos que la moral implica un estatuto no solo axiológico, sino que remite a un universo de costumbres sociales, de esquemas prácticos con los cuales se ordena una sociedad, y que esta, no sólo está influenciada por las prácticas estéticas y artísticas, sino que preconfigura el mundo legal. Esa idea de moralidad es el sustrato de lo político comunitario.

Frente a lo político y el sistema de poder, aparece una opción directa de resistencia, que se hace por medio de estilos de vida. Los estético-ético en relación a estilos de vida y prácticas de sí muestran como a partir de una determinada disposición se puede individualizar a las personas particulares dentro de un conjunto no homogéneo, siempre cambiante y en construcción como lo es la cultura. Lo político entonces tiene dos formas,

una como forma colectiva de socialización y otra como definición personal, como aparato de individualización. La resistencia a los aparatos del poder, a la política de normalización se da en ambas. En lo público, como configuración de un sistema de tácticas cotidianas (como lo plantea De Certeau) que recombinan, transforman, adaptan, desvían las prácticas aceptadas, no solo de comportamiento sino de producción buscando los intersticios en los cuales el poder no puede centrar su mirada; en lo personal, el cuidado de sí se plantea como una posibilidad de generar resistencias a las formas del poder, no porque se luche contra ellas, sino porque la autopoiesis, la construcción constante de uno mismo en tanto esquema vital, lleva a una disolución del poder. Séneca resiste al poder al envenenarse y cumplir con la orden de suicidio: en el cumplimiento está la resistencia, puesto que le quita el poder de coacción al poder, cuando se elige voluntariamente. Lo ético y lo estético potencian no sólo individualidades y esquemas vitales, sino sistemas culturales, y en esa medida, desarrollan una nueva visión de nuestro día a día. No solo se altera la manera de estar quieto, de hacer ocio, sino que el trabajo se estetiza en la contemporaneidad, implicando un cambio de los esquemas rectores de lo productivo. Me identifico con mi trabajo, pero no dirigido hacia una escala social, sino hacia la autosatisfacción. Así pues, la resistencia está en la capacidad de ser dueño de la propia vida, de ser constructor de sí mismo y llevar las riendas gruesas de la propia vida, siempre templadas y listas a la resistencia y el jalón con el que pretende hacernos ceder el azar, la contingencia y el poder político.

Así como el paso de una experiencia de la identidad fija a una identidad lábil, en construcción constante y en relación a otros. Se implanta un cambio elemental en la sociedad, en la cual, el discurso de lo uno como proyecto moderno dio paso a un discurso de lo múltiple y lo plural (como Vattimo definirá el paso de la modernidad a la posmodernidad). Eso implica que las viejas definiciones del individuo entraron en conflicto, dando paso a lo que Maffesoli denominó la persona, que está en movimiento definitorio constante. En este punto lo estético-ético puede dar cuenta del alcance de su relación cuando establece la directa interdependencia entre el individualizarse y el asociarse como parte constitutiva de lo que somos.

Así pues cerramos el recorrido, ya con los pies agotados y los ojos que aspiran volver a una Ítaca que es idéntica en el corazón pero cambiada en los ojos. Lo estético-ético y sus registros, más que ser respuesta final, es un conjunto orgánico, que respira contrayéndose y expandiéndose en los intercambios y los diálogos, por lo tanto, estos son sintomatológicos, dan cuenta de un estado de cosas. En este intentamos hacer un acompañamiento entre la teoría y la literatura, dejando que ellas hablaran como pares, puesto que si el registro estético-ético pretende dar cuenta de unas particularidades en medio de contextos y tradiciones específicos, entonces la literatura proporciona la intuición sobre estos registros. En cada texto hay un universo de registros múltiples que se forman entre las personas, las prácticas, el lenguaje y el mundo. Habla de personas específicas en contextos específicos que se alimentan de una multiplicidad compleja de esquemas de valores, y que por lo tanto se construyen consciente y heredadamente, inconscientemente, una forma de comprender el problema del día a día, de cómo afrontar lo que les pasa, desde amar, perder algo, obtener algo a medias, ganar la gloria, morir o

ver morir a alguien más. Implica comprender la lógica de eso que nos dice que algo pretende ser de dicha manera, no solo por la acción sino por la forma en que la acción es presentada, por medio de qué es realizada, además de lo que se espera. Nuevamente Wakefield, paria del universo, expuesto a perder su universo por las acciones que realiza en bruto, en el pleno acto de realizarlas.

Así pues, dichos registros, al buscar lo particular, presuponen no una inducción, con vistas a lo universal, sino dar cuenta de lo que efectivamente sucede en un límite explícito. La cultura es causa y efecto de los sujetos, por tanto debemos explicitarlos a ambos, y el registro que hemos buscado, es un pequeño libro que encontramos y donde exploramos una de las tantas diégesis del mundo, una de sus tantas posibles formas de ser narrado. Es en las vidas y las bocas de las personas concretas donde acontece el pensamiento, donde se lanza a los otros para comenzar el diálogo inacabable y siempre en construcción o exploración (ya sea para construir catedrales o para explorar océanos, la sabiduría humana aprende, camaleónica, a dar cuenta de su entorno). A la larga reconocemos, que somos tan plenamente lenguaje que nuestra existencia común está en la narración, de ahí la naciente necesidad de intentar ordenar lo que se abre constantemente, lo que se resiste a nuestras comprensiones. En la pasajera y finita condición de la existencia, la tarea de comprender se hace, como ya lo había dicho Foucault, conjugándose en plural, o no podremos sumar nuestra voz a la conversación humana, a la gran narración de eso que llamamos “humanidad” en sus múltiples dimensiones, en sus mutables configuraciones. Una vuelta más del reloj, una historia posible de ser contada.

Bibliografía

- Acosta López, M. d. (2008). ¿UNA SUPERACIÓN ESTÉTICA DEL DEBER? LA CRÍTICA DE SCHILLER A KANT. *EPISTEMENS*, 1-24.
- Adorno, T. (1962). *Prismas I*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Altamirano, C., & Sarlo, B. (1980). *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: Centro editor de America Latina.
- Álvarez, L. X. (2006). *Estética de la Confianza*. Barcelona: Herder.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México: FCE.
- Apel, K.-O. (1991). *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Barcelona: Paidós.
- Arenas, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta.
- Arenas, L. (2011). *Líneas de [Inter]sección. Materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- Argullol, R. (2008). *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1995). *Ética nicomáquea*. Buenos aires: Planeta de Agostini.
- Aristóteles. (1999). *Sobre la interpretación*. Madrid: Tecnos.
- Badiou, A. (2008). *Teoría del sujeto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Badiou, A., & Zizek, S. (2011). *Filosofía y actualidad: El debate*. Buenos Aires : Amorrortu.
- Baricco, A. (2008). *Los Bárbaros: Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Baudrillard, J. (1996 enero). Ilusión y desilusión estética. *Revista Foro -- no. 28*, p. 95-104.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del Arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUMAN, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Madrid: Paidós.
- Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI.

- Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1999). *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires : Taurus.
- Biemel, W. (31 de 10 de 2013). *La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán*.
Obtenido de Revistes Catalanes amb accés obert:
<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/viewFile/76228/99002>
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y artísticas contemporáneas II*. Madrid: Balsa de Medusa.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas y las ideas artísticas contemporáneas I*. Madrid: Balsa de Medusa.
- Brea, J. L. (1 de 12 de 2013). *La estetización difusa de las sociedades actuales -y la muerte tecnológica del arte*. Obtenido de Aleph: <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de meduza*, 55-99.
- Bueno, G. (1996). *El sentido de la Vida*. Oviedo: Pentalfa.
- Bueno, G. (2004). *El Mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Cabot, M. (2008). Nuestra época en clave estética: estetización generalizada y nuevas artes. *Contrastes. Revista internacional de Filosofía*, 29-40.
- Calabrese, O. (2008). *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calvino, Í. (2004). El Caballero inexistente. En Í. Calvino, *Nuestros Antepasados* (págs. 321-429). Madrid: Siruela.
- Camps, V. (1989). *Historia de la Ética: 3 La ética contemporánea*. Barcelona: Editoria Crítica.
- Carey, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Mondadori.
- Carona Restrepo, P., & Solorzano Ariza, A. (2011). *Recepción y apreciación del arte y la estética*. Medellín: UPB.
- Carrit, E. F. (1951). *Introducción a la Estética* (Primera 1951 ed.). (O. G. Barreda, Trad.) México DF: Fondo Cultura.
- Castro Rodríguez, S. J. (2012). Ética y Estética: una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 62-69.
- Castro Rodríguez, S. J. (2012). Ética y Estética: una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 62-69.

- Ceron, W. (2011). La vida como obra de arte. En P. Cardona Restrepo, & A. Sloórzano, *Recepción y apreciación del arte y la estética* (págs. 279-304). Medellín: UPB.
- Colli, G. (2009). *El nacimiento de la Filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Compte-Sponville, A. (2001). *La felicidad, desesperadamente*. Madrid: Paidós.
- Compte-Sponville, A. (2008). *La feliz desesperanza*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (1989). *Historia y Narración*. Barcelona: Paidos.
- De Certeau, M. (2001). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la Experiencia Estética*. Valencia: Fernando Torres.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría Literaria*. México: FCE.
- Eagleton, T. (2006). *La Estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echeverría, B. (1996). El ethos barroco y la estetización de la vida cotidiana. *Escritos*, 161-188.
- Elias, N. (1996). *La sociedad Cortesana*. Mexico: Fondo cultura económica.
- Fajardo Fajardo, C. (13 de 11 de 2000). *Estetización de la cultura* . Obtenido de Espéculo Revista de Estudios Literarios: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/estetiz.html>
- Fajardo Fajardo, C. (2001 marzo). Hacia una estética de la cibercultura. *Revista Javeriana* - Vol. 136, no. 672, p. 239-253.
- Fajardo Fajardo, C. (2003). El gusto estético en la sociedad posindustrial. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* -- no. 36, p. 17-28.
- Fajardo Fajardo, C. (2004 septiembre). La representación estética en la era global y el " Nuevo Espectador ". *Logos: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* -- no. 7, p. 83-100.

- Fernández Uribe, C. A. (2015 йил 2015-5). El sistema del Arte. *Vivir en el Poblado*.
- Foucault, M. (1982). *Historia de la sexualidad: 1- La voluntad de saber*. México DF: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1985). *Las palabras y las Cosas*. (C. F. Elsa, Trad.) Barcelona: Planeta-Agostini.
- Foucault, M. (1999). *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2005). *Saber y Verdad*. Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (2006). *Hermenéutica del Sujeto*. México DF: Fondo cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *El Orden del Discurso* (Primera 2004 ed.). (A. González, Trad.) Buenos Aires: Tusquets.
- Fuentes, C. (2001). *Diana o la cazadora solitaria*. México: Alfaguara.
- Gadamer, H. G. (1996). Estética y Hermenéutica. *Daimón*, 5-10.
- Gadamer, H. G. (1996). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1996). *Verdad y Método I y II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica, verdad novelesca*. Anagrama: Barcelona.
- Givone, S. (1999). *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos.
- González, T. (2006). *La historia de Horacio*. Bogotá: Norma.
- González, T. (2006). *Primero estaba el mar*. Bogotá : Norma.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Balsa de Medusa.
- Habermas, J. (2002). *Verdad y Justificación*. Madrid: Trotta.
- Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofí antigua?* México: FCE.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Hall, S. (1994). Estudios Culturales: Dos paradigmas. “*Causas y azares*”, 27-44.
- Hawthorne, N. (07 de 05 de 2015). *Wakefield*. Obtenido de [http://www.ciudadseva.com/:
http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hawthor/wakefiel.htm](http://www.ciudadseva.com/:http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hawthor/wakefiel.htm)
- Heinz Holz, H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. (J. Valls i Royo, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Hesse, H. (2008). *El juego de los Abalorios*. Madrid: Alianza.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.

- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Huysmans, J. (1977). *Al revés*. Buenos Aires: Librerías Fausto.
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Kant, E. (1987). *Ideas para una historia en clave cosmopolita*. Madrid: Tecnos.
- Kant, I. (2004). *Lo bello y lo sublime/ Fundamentación de la metafísica de las Costumbres*. (L. Rutiaga, Trad.) México DF: Tomo.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- La rubia de Prado, L. (1 de 12 de 2013). *Lo estético, lo mercantil y lo patológico (La estetización del mundo...)*. Obtenido de Universidad de Murcia: <http://www.um.es/vmca/download/docs/leopoldo-la-rubia.pdf>
- Lanceros, P. (2005). *Verdades frágiles, mentiras útiles*. Medellín: Posgrado en estética - Universidad Nacional de Colombia.
- Leroi - Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Levi-Strauss, C. (1968). *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2007). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2008). *La sociedad de la decepción*. Barcelona : Anagrama.
- Lisón Tolosana, C. (2010). *Antropología: Horizontes estéticos*. Barcelona: Anthropos.
- López, C. (15 de 09 de 2012). Reflexiones sobre la verdad en la Filosofía hermenéutica de G.H. Gadamer. Madrid.
- López, R. (2005). *La Respuesta Ética: una necesidad impostergable*. Medellín: UPB.
- Lotman, I. (2 de 11 de 2003). *Semiótica de la cultura y el concepto de texto*. Obtenido de Revista electronica semestral de estudios semioticos de la cultura: www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm
- Lotman, I. (02 de 11 de 2003). *Sobre el concepto contemporáneo de texto*. Obtenido de Revista Electrónica semestral de estudios Semioticos de la Cultura: www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm
- Lyotard, J. (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones cátedra.

- Maffesoli, M. (2005). *El nomadismo, Vagabundeos iniciáticos*. Mexico: Fondo cultura Económica.
- Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura : prosaica I*. México : Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales : prosaica II* . México : Siglo XXI .
- Mann, T. (1983). *La muerte en Venecia*. Bogotá: Seix Barral.
- Menke, C. (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires: FCE.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Mexico: FCE.
- Montenegro Vargas, G. P. (2008). Multiplicidad e imposibilidad en Deleuze. *CUADRANTEPHI*, 1-17. Obtenido de <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.17/2.%20Deleuze.pdf>
- Morawski, S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana: Criterios.
- Morin, E. (2011). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Madrid: Paidós.
- Nancy, J.-L. (2003). *El olvido de la Filosofía*. Madrid: Arena.
- Nicolás, J. A., & Frápolli, M. J. (2012). *Teorías contemporáneas de la verdad*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (1986). *Así Hablaba Zaratustra*. Bogotá: Bedout.
- Nietzsche, F. (2005). *El ocaso de los Ídolos*. Buenos Aires: TusQuets.
- Nietzsche, F. (2008). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2011). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.
- Niño Amieva, A. (2010). Estéticas contemporáneas: Aproximaciones y perspectivas. *AdVersus*, 64-80.
- Ortiz-Osés, A. (1999). *Cuestiones fronterizas. una filosofía simbólica*. Barcelona : Anthropos.
- Ovejero, F. (2010). Cuando la estética es ética. *Claves de razón practica*, 66-72.
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética . *Estudios Sociales. Universidad de los Andes*, 91-98.

- Peñuela, V. (2011). *De la genealogía del poder a la estética de la existencia*. Medellín: UPB.
- Putnam, H. (. (1988). *Razón, verdad e historia*. Madrid: Tecnos.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rebok, M. G. (1 de 12 de 2007). *¿Muerte del arte o estetización de la cultura?* Obtenido de Tópicos n.15 : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1666-485X2007000100003&script=sci_arttext
- Restrepo Arango, L. A. (2007). *Lecciones de historia cultural*. Medellín: Fundacion LAR.
- Restrepo, J. C. (2011). Teoría de la responsabilidad como imperativo ético. Hans Jonas y el principio axiológico para la tecnociencia. *Escritos* , 19(42), 79- 121.
- Ricoeur, P. (2001). *Tiempo y Narración II: Configuración del tiempo en el relato de Ficción*. Mexico DF: Siglo XXI.
- Rojas, S. (27 de Mayo de 2004). *SOBRE EL CONCEPTO DE “NEOBARROCO”*. Obtenido de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.: <http://philosophia.cl/articulos/antiguos0405/Neobarroco.pdf>
- Rojo Bentancur, F. A. (2009). *Obra de Arte como fetiche contemporáneo*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Rorty, R. (1990). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (1996). *Objetividad, relativismo y verdad*. Buenos Aires: Paidós.
- Rorty, R. (2008). *Filosofía y Futuro*. Barcelona: Gedisa.
- Rorty, R. (2009). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Catedra.
- Rorty, R. (2011). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Rosset, C. (1974). *La Antinaturalidad*. Madrid: Taurus.
- Rosset, C. (1994). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos.
- Rosset, C. (2004). *Lo real*. Valencia: Pre-textos.
- Rosset, C. (2007). *El Objeto Singular*. (S. Espinoza, Trad.) México DF: Sexto Piso.

- Rossi, M. J. (1 de 11 de 2007). *El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo*. Obtenido de A parte Rei. Revista de Filosofía: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rossi54.pdf>
- Ruiz G., M. Á. (1995). La Naturaleza social del hombre. *Pensamiento Humanista*, 7-20.
- Sábato, E. (1985). *Hombres y engranajes*. Madrid: Alianza.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: TusQuets.
- Salabert, P. (1991). Lo moderno y sus postrimerías : figuras conceptuales de la estética moderna. *Ciencias Humanas -- no. 16*, 7-162.
- Salabert, P. (1995). *Declives éticos, apogeo estético y un ensayo más*. Valle: Universidad del Valle.
- Sánchez Medina, M. (29 de 11 de 2013). PENSAR LA ESTETIZACIÓN DEL MUNDO ACTUAL. *Complexus*, 75-82. Obtenido de COMPLEXUS Revista de Complejidad, Ciencia y Estética: <http://www.sintesys.cl/complexus/revista/pdf/Mayra%20Sanchez.pdf>
- Sánchez Vázquez, A. (1972). *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas contemporáneas*. Mexico: Fondo cultura económica.
- Saramago, J. (2006). *Las intermitencias de la muerte*. Madrid: Punto de lectura.
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: Machado libros.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género Literario?* Madrid: Akal.
- Schaeffer, J.-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Schiller, F. (2005). *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Serres, M. (1991). *El paso del Noroeste*. Madrid: Debate.
- Shiner, L. (2010). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Soto Posada, G. (2009). La Filosofía como forma de vida. *Escritos*, 542-576.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética: I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis ideas*. Madrid: Tecnos.

- Todorov, T. (1988). El origen de los Géneros. En M. Garrido Gallardo, *Teoría de los Géneros Literarios* (págs. 31-48). Madrid: Arco.
- Todorov, T. (1990). El cruce de las culturas. *Criterios*, 3-19.
- Todorov, T. (1995). *La vida en común*. Madrid: Taurus.
- Todorov, T. (2009). *Nosotros y los otros*. Mexico: Siglo XXI.
- Trías, E. (2001). Ética y Estética. *Isegoría* , 147-175.
- Uribe López, I. R. (2011). Ética urbana. La construcción de un Ethos ciudadano. *Escritos*, 19(42), 123-142.
- Vattimo, G. (1999). *Filosofía y Poesía: Dos aproximaciones a la verdad*. (G. Vattimo, Ed.) Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (2007). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (2010). *Adiós a la Verdad*. Madrid: Gedisa.
- Venezuela, G. B. (15 de 12 de 2014). *Sistema nacional de orquestas y coros infantiles de Venezuela*. Obtenido de El Sistema: <http://fundamusical.org.ve/el-sistema/>
- Vespucci, G. (2010). Despertar del sueño: Walter Benjamin y el problema del shock. *Tábula Rasa*, 253-272.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Whitman, W. (1978). *Whitman poesía completa tomo I*. Barcelona: Ediciones 29.
- Whitman, W. (1978). *Whitman poesía completa tomo II*. Barcelona: Ediciones 29.
- Xirau, R. (2003). Poesía y Conocimiento. En R. y. Xirau, *Estética. EIAF 25* (págs. 331-344). Madrid: Trotta.
- Yourcenar, M. (2005). *Cuentos Orientales*. Bogotá: Punto de lectura.
- Yvars, J. F. (2006). *El momento estético*. Barcelona: Mondadori.