



[pp. 1-19]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.01>

## **PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE UN ARTE POSTHUMANISTA**

### **AESTHETIC PRINCIPLES OF A POSTHUMANIST ART**

**Jordano Hernández**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Resumen:** Este estudio plantea si es posible enunciar un arte posthumanista. Para lograr una respuesta, se realizó un análisis de un determinado conjunto de obras y artistas que actúan con esta temática, lo que permite afirmar que se trata de un arte que manifiesta estéticamente las teorías de las doctrinas posthumanas. Se constata en estas prácticas artísticas la existencia de algunos principios estéticos, a saber, el principio de la autoescultura (libertad para proyectarse) y el principio de la pluralización de perspectivas (existencia de perspectivas no-humanas de la realidad y que se pueden expresar artísticamente). Son estos principios que sustentan la elección de determinadas formas artísticas y el uso de ciertas tecnologías con fines estéticos.

**Palabras clave:** arte contemporánea; posthumano; principios; autoescultura; perspectiva.

**Abstract:** This study starts from an initial question, which is the possibility of enunciating a post-humanist art. In order to reach an answer, an analysis was carried out of a certain set of works and artists who work with this theme and which allows us to assert that it is an art that aesthetically manifests the theories of post-human doctrines. It was verified in these artistic practices the existence of some aesthetic principles, namely, the principle of self-sculpture (freedom to project oneself) and the principle of pluralization of perspectives (non-human perspectives of reality and that one can express them artistically). These principles underlie the choice of certain artistic forms and the use of certain technologies for aesthetic purposes.

**Keywords:** contemporary art; post-human; principles; auto-sculpture; perspective

## 1. Introducción

El objeto de este estudio es reflexionar la obra de arte posthumanista en las artes visuales, lo que a su vez conduce pensar en un arte posthumanista. Como se demostrará a lo largo del texto, habrá artistas que, aún en diferentes lugares, estarán en sus prácticas artísticas trabajando con la problemática posthumanista en concomitancia con los teóricos de esta doctrina que aún están desarrollando sus bases teóricas.

No es fácil conceptualizar el posthumanismo. Existe un consenso entre los expertos de que el posthumanismo y el transhumanismo son teorías difíciles de detallar. Es común encontrar en los diversos autores que investigan este tema (tales como A. Miah, R. Braidot y S. Sorgner), la necesidad de explicar cada matiz del posthumanismo. Esto prueba que aún no es un tema consensuado entre los teóricos. El posthumanismo es una doctrina amplia y ambigua que se divide en varias vertientes. Quizás, el elemento de convergencia que se aprecia entre ellos es una voluntad de ruptura con el humanismo tradicional y una crítica al antropocentrismo (Hernández, 2021: 159). Se presentan como un intento de una descripción no dualista sobre el hombre.

Este estudio no se dedicará a describir las características de cada vertiente. Sólo se mencionarán lo que son, con base en la categorización establecida por Andy Miah (2008), quien la realizó a partir de un análisis histórico del término. A saber: *posthumanismo cultural* (crítica posmoderna filosófica y cultural del humanismo); *posthumanismo filosófico* (además de la crítica filosófica del humanismo, un rechazo del proyecto de la Ilustración en general); *posthumanismo tecnológico* (*transhumanismo*, afirma la transformación radical de las capacidades biológicas y las condiciones sociales humanas a través de la tecnología). Además de estos tres mencionados por Miah, están: el *metahumanismo* (postura intermedia entre el posthumanismo y el transhumanismo); y el *posthumanismo existencial*.

Como resulta, las doctrinas sobre el posthumanismo son variadas. Entonces, para este estudio, se decidió adoptar “posthumanista” como el término que englobaría todos: posthumanismo crítico; posthumanismo filosófico; transhumanismo; metahumanismo; y el posthumanismo existencial. Aquí se está consciente de ser una elección generalizadora. Lo que termina sacrificando la particularidad de cada vertiente. Sin embargo, permite analizar en términos generales un arte inspirado en estas doctrinas, sin perderse en minucias y que permitirá un discurso textual más fluido.

El presente estudio propone manejar las obras de arte posthumanistas desde una óptica diferente a las relaciones entre arte y tecnología, arte y ética, o arte e identidad, aspectos que acostumbra ser analizados por la literatura especializada. Así, aquí se busca analizarlos desde un punto de vista de sus postulados estéticos. Cómo el arte contemporáneo representa con sensibilidad las doctrinas posthumanistas. Para lograr este alcance, a semejanza de un estudio etnográfico, se analizó, estudió y visualizó diversas prácticas artísticas posthumanistas. Se leyó y vio varias

entrevistas a artistas para comprender mejor y fielmente la propuesta estética poshumanista. A partir de la información recogida, se prosiguió una reflexión filosófica y se observó que surgían algunos principios como fundamento de tales prácticas artísticas: principio de autoescultura y pluralización de perspectivas.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: las dos primeras partes investigan las condiciones de posibilidad de afirmación de un arte poshumanista, no como movimiento artístico sino como práctica artística contemporánea que manifiesta doctrinas poshumanistas. La tercera y cuarta parte están dedicadas a los postulados estéticos del arte poshumanista: la autoescultura y la pluralización de perspectivas. En estas secciones se presentarán algunos artistas, sus ideas y obras de arte, no como ilustración o validación del argumento, sino como punto de partida para la reflexión y el debate aquí propuestos.

## **2. Las condiciones para el advenimiento de un arte posthumanista**

La primera pregunta es si existe la posibilidad de hablar de un arte posthumanista. Este estudio asume una respuesta positiva a dicha pregunta, es decir, existe un arte posthumanista con sus propios valores e ideales, éticos y estéticos. En *Culturas e artes do pós-humano* (2003), Lucia Santaella discute el proceso por el que ha pasado el Arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días, y que corrobora para la génesis de la realización de un arte posthumanista. De este proceso, se destaca tres aspectos señalados por la autora: la hibridación (una especie de bricolaje) de las artes; la exploración de las tecnologías contemporáneas con fines artísticos; y la emergencia del cuerpo en el arte.

La hibridación es el uso de diversos soportes, materiales y técnicas, como el collage, para producir una obra. Como explica la autora:

“Hay muchas artes que son híbridas por su propia naturaleza: el teatro, la ópera, la performance son las más obvias. Híbridos, en este contexto, significa lenguajes y medios que se mezclan, componiendo un todo mezclado e interconectado de sistemas de signos que se unen para formar una sintaxis integrada. [...] En este territorio, los procesos de intersemiosis se iniciaron en las vanguardias estéticas de principios del siglo XX. Desde entonces, estos procedimientos se fueron acentuando hasta alcanzar niveles tan intrincados como para pulverizar y poner en cuestión el propio concepto de artes plásticas. (Santaella, 2003: 135)

El segundo punto es la asimilación de las nuevas tecnologías en el quehacer artístico. Ahora bien, recuerda la autora que siempre ha existido la técnica para producir arte. Sin embargo, debido a la Revolución Industrial, Santaella entiende el fin de la exclusividad de la artesanía en las artes y el surgimiento de las artes tecnológicas, como en el caso de la cámara fotográfica – la máquina –, que supondrá una ruptura de la premisa humana de reproducir imágenes. El arte tecnológico surge como aquel en el que el artista produce su obra mediante dispositivos

maquínicos. Aunque en los años 50 y 60 del siglo XX, movimientos como Fluxus y otros adoptaron una postura crítica y satírica hacia la máquina, induciendo a la sociedad de la época a reflexionar su actual estado *high tech*. El hecho es que surge ingenieros-artistas que revelan el potencial creativo en el uso de la tecnología de vanguardia con la aplicación de modelos matemáticos y científicos.

El uso de herramientas tecnológicas más recientes como: digital; realidad virtual; ingeniería genética; computacional abrió nuevos horizontes para la creación artística e hizo posible el surgimiento del ciberarte, el bioarte, el arte robótico y otras formas de expresión artística. La alianza entre arte y tecnología, con fines artísticos, permitió explorar nuevas formas de experimentar la sensorialidad y la sensibilidad. Como explica Santaella “lejos de apropiarse de los dispositivos tecnológicos como simples medios o incluso como extensiones sensoriales, los artistas llevan hasta sus últimas consecuencias su carácter de prótesis corporales y mentales expansivas, capaces incluso de transmutar nuestro sistema nervioso, sensorial y cognitivo”. (2003: 180)

El tercer, y último punto, que pone de relieve *Culturas a arte do pós-humano* es el movimiento del Arte de volverse hacia el cuerpo, es decir, el propio cuerpo del artista se ha convertido en el soporte de la obra de arte. En el arte, toda la tradición hasta el siglo XIX, miraba el cuerpo como el contenido de la representación visual. Inicialmente objeto de su obra, el cuerpo del artista pasó a ser el sujeto, la fuente primaria de sus obras (Santaella, 2003: 251). De representación mimética, el cuerpo humano pasó a ser torcido, deconstruido con el arte de vanguardia. El marco del cuadro era un límite que había que romper, porque los lienzos ya no podían con él. Se emancipa de él y pasa al propio cuerpo del artista, es decir, su piel se transforma en un lienzo sobre el que trabajar. Si antes los sentidos más utilizados por un artista en su obra eran la vista y el tacto, ahora interviene todo el conjunto somático.

El arte visual del siglo XX está señalado por el arte de la performance, en el que su objeto era el cuerpo en acción, convirtiéndose más tarde el propio cuerpo en objeto en el arte. Pero no se detuvo aquí. Se produce otro movimiento: de volver al cuerpo biológico. Se sigue explorando el cuerpo, en adelante en una dirección hacia el interior, sin ninguna connotación espiritual o moral. A fin de alcanzar al núcleo de la subjetividad y la identidad del hombre, que se comprende como vinculado al cuerpo, o no. Al igual que el cuerpo, la subjetividad y la identidad también pueden ser subyugadas, modificadas, reconstruidas por el acto de la voluntad del sujeto. Este es el busilis, la subjetividad se ha convertido en un objeto manejable. La postura de volverse hacia el cuerpo somático es la exploración y manipulación del cuerpo como parte visible y tocable de la identidad y la subjetividad. Modificar y reconstruir el cuerpo es, de hecho, modificar y reconstruir el “yo” y su identidad. Se transforma en un proceso orgánico, o sea, una humanidad que muere y otra se rehace. Conduce a la inexorable pregunta antropológica: ¿qué significa ser humano?

Lo que se ha pretendido hasta aquí ha sido mostrar un panorama en el que se inscribe y se realiza el arte posthumanista. Además, estos tres puntos forman un escenario que permite comprender la afirmación de un arte posthumanista y sus principios.

### **3. El arte como manifestación de las doctrinas posthumanistas**

La pregunta presentada es: ¿qué significa un arte posthumanista? Es algo difícil de conceptualizar, como bien han expuesto Kordic et al. (2016) “definir el arte posthumanista es definir el posthumanismo que, como puede verse, no tiene un significado único y cohesionado”<sup>1</sup>. El arte posthumanista está intrínsecamente relacionado con las doctrinas posthumanistas que pretenden reescribir la definición misma de ser humano, ya sea a través de una reconstrucción orgánico-máquica del cuerpo físico, ya sea a través de la conformación del yo-psicológico y la expansión de la identidad. Según Ardenne (2004: 28), “lo ‘*posthumano*’, entendido así, es el futuro de lo humano sin lo humano, más bien, con él en términos de mutación realizada”.

De ese modo, se entiende por arte posthumanista, en esta investigación, todas aquellas manifestaciones artísticas que expresan, a través de la sensibilidad, las doctrinas posthumanistas de rechazo al pensamiento humanista tradicional, superando las certezas metafísicas y sus universales antropológicos, en el que el cuerpo es una realidad dúctil, susceptible de ser transformada y reconstruida, y así ampliar el concepto de individuo, o hacerlo fluido, a nuevas y diferentes identidades. El arte posthumanista es la propuesta de otra sensibilidad relacional, en la que los seres humanos ya no se ven a sí mismos como una especie exclusiva, sino que son invitados a una nueva relación consigo mismos; con otras especies; con el medioambiente; con las máquinas; y con el cosmos. Esta sensibilidad sólo puede alcanzarse con la transformación de la naturaleza biológica heredada (visión postdarwinista) o con la superación del restringido concepto ilustrado del Hombre (visión no antropocéntrica). Se trata de una propuesta estética que se caracteriza más por el aspecto instructivo, educativo, que por la contemplación de una belleza, ya sea humana o natural.

La finalidad de todo concepto es dar forma, concebir una idea y termina por organizar y fijar las directrices de un pensamiento. Sin embargo, la variedad de artistas, formas, obras y temas hace que el arte posthumanista no sea homogéneo, por lo que se presenta como un desafío al concepto anteriormente planteado. Aún así, ayuda a orientar en este estudio. En cierto sentido, esto es lo que Andy Miah (2012) ha logrado en *Bioarte: actuación transhumana y posthumana*. Él parte de una definición de bioarte para identificar temas comunes entre el arte transhumanista y el posthumano. A continuación, interpreta algunas obras que le llevan a rechazar la definición colectiva de bioarte para llamar la atención sobre su contexto sociopolítico y bioético. Su proyecto consiste en interpretar el bioarte desde la perspectiva del pensamiento transhumanista y posthumanista.

---

1. En original: To define posthumanist art is to define posthumanism which, as it may, does not have a single, cohesive meaning.

Miah propone distinguir el arte transhumanista como aquel relacionado con las obras de arte que abogan por la transgresión de los límites biológicos a través de la ciencia y la tecnología; y el arte posthumano serían las prácticas artísticas que pretenden examinar las implicaciones sociopolíticas de tales modificaciones y las nuevas relaciones biopolíticas. Según entiende el autor inglés, el bioarte se situaría en la intersección de estas dos artes (2012: 88). Este punto en común que justificaría una obra de arte bajo la denominación de bioarte. La intersección entre el arte transhumanista y el arte posthumano sería considerar lo que puede cambiar en la humanidad, por consiguiente en la biósfera en la que habitan las personas.

La cita a la investigación de Miah está justificada porque señala dos cosas importantes. La primera es la observación de que la diversidad de artistas, temas, medios y obras hace difícil llegar a una definición colectiva, por lo que es necesario examinar a cada artista y obra. La segunda es que sería un error afirmar que los artistas cuya obra puede interpretarse como arte posthumanista pretendían explícitamente establecer una conexión con los conceptos de transhumano y posthumano. Ahora bien, muchos de los teóricos pioneros de la doctrina posthumanista (como F. M. Esfandiary; N. Vita-More; M. Minsk; Ihab Hassan; Donna Haraway; y N. K. Hayles.) fueron coetáneos de los artistas que comenzaban sus experimentos con el uso de la ciencia y la tecnología, como en el caso de Sterlac y ORLAN. El autor inglés recuerda la dificultad de afirmar que estos artistas pueden describirse como típicos del pensamiento posthumanista.

Más adelante se verá que algunos artistas no se perciben como posthumanos, a pesar de ser conscientes de actuar con una estética posthumanista. Por otro lado, hay artistas que se sienten pertenecientes a una especie no-humana, como el caso del músico español Kai Landre que se entiende a sí mismo como cyborg, o Manel Àguas (Manel Muñoz) que prefiere el término transespecie porque connota una visión más amplia, que alcanza otras percepciones de la realidad. No obstante, el objetivo de esta reflexión no es categorizar obras y artistas por grupos *trans*, *meta* o *posthumanos*, ni por aquellos que se autoafirman ni por otros que, aunque no renieguen de su carácter de humanidad, pueden tener su obra clasificada en la temática posthumanista. De hecho, a partir del establecimiento de un diálogo con artistas y obras que abordan el tema posthumanista en el arte, fue posible comprender el pensamiento que lo impregna. El presente estudio, en lugar de tratar a cada artista u obra de manera particular, aborda varias obras de arte contemporáneo como un todo, y al ponerlas en diálogo fue posible percibir la presencia de algunos principios que subyacen en ellas. Aquí se plantea dos de ellos: el principio de la autoescultura y el principio de la pluralización de perspectivas.

#### **4. Principio de la autoescultura**

En 2018, en la ciudad de Barcelona, el joven artista Joe Dekni realizó una performance en la que implantó un dispositivo tecnológico en sus pómulos. Este dispositivo le permite desarrollar la

capacidad de ecolocalización<sup>2</sup>, es decir, sentir las vibraciones de su entorno. La performance en forma de cirugía contó con la presencia de invitados, música e instalación audiovisual. Según Fénix Binário, el ingeniero mecatrónico y director de *Cyborg Foundation Labs* que ayudó a implantar el nuevo órgano en Dekni, el gran objetivo es el poder de diseñarse a sí mismo. La propia carne del joven artista se transforma en la materia prima de su actuación. Esto demuestra la mentalidad moderna de la carne humana como objeto experimentable y modificable<sup>3</sup>.

La performance de Dekni es una ilustración viva de lo que Paul Ardenne nombró de principio de la autoescultura. Es decir, un medio de recreación, de adecuación del cuerpo (2004, p.26). Desafortunadamente, el pensador francés no profundiza demasiado en este principio, pero se observa que desde el punto de vista del artista hay un nuevo gesto que apunta a la reconstrucción del cuerpo. En virtud de ello, se entiende el papel de instrumento que la ciencia y la tecnología desempeñan para varios artistas (tales como Moon Ribas, Neil Harbisson, Kai Landre y otros), como posibilidad de autoesculpirse.

Para comprender el principio de la autoescultura, es interesante analizar esta forma artística (la escultura) que es recurrente en el arte posthumanista. El origen de esculpir procede del latín *scalpĕre* (cortar, tallar) y con el paso de los años el lenguaje coloquial la ha transformado en *sculpĕre*. Al principio ambas palabras coexisten hasta que poco a poco *sculpĕre* empieza a denotar esculpir, mientras que *scalpĕre* mantiene su significado original de cortar, hacer una incisión. En definitiva, lo que resulta evidente es que esculpir es un acto de cortar algo, de hacer una incisión. Tanto es así que Plinio el Viejo distinguía la escultura en tres categorías: la escultura en sentido estricto (esculpir mármol y piedra); el arte de cincelar metales, como el bronce; y la plástica, entendida como el arte de modelar arcilla o yeso. Así, según la distinción de Plinio el Viejo, la escultura, a excepción del modelado, contiene intrínsecamente la acción de tallar. La sensación que se tiene es que el acto de esculpir tiene una cualidad destructiva, que es necesario tallar algo, sustraer su exceso para construir, para transformar.

Medio siglo antes que Dekni, la artista plástica francesa ORLAN (Mireille Suzanne Francette Porte) utilizaba la cirugía plástica como experimento estético. Una de las pioneras en esculpir su propia carne. Contemporánea el arte corporal (*bodyart*), ORLAN define su obra artística como Arte Carnal, es también la creadora del Manifiesto del Arte Carnal (*L'Art Charnel*) que define

---

2. La ecolocalización es un sentido existente en algunos animales, como murciélagos, delfines, ballenas y otros, que permite reconocer el entorno sin ayuda de la vista. El animal emite una onda sonora que choca contra un objeto, produciendo un eco que proporciona información sobre la distancia y el tamaño de ese objeto.

3. Un ejemplo es el *bodyhacking*, un tipo de grupo que cree que puede cambiar activamente el cuerpo o la mente de una persona para que refleje mejor su creencia sobre cuál sería su “yo ideal”. Sus adeptos se identifican como *body-hackers* (*biohacker* o *grinders*), insertándose bajo la piel desde dispositivos de seguimiento e imanes hasta baterías y etiquetas de transmisión por radio.



como “una obra de autorretrato en el sentido clásico, pero con medios tecnológicos propios de su época. Oscila entre la desfiguración y la refiguración”<sup>4</sup> (ORLAN, [s.d.]). El objetivo de Arte Carnal no es el resultado quirúrgico plástico final, al contrario, es una crítica de los cánones de belleza. ORLAN hace un arte provocador, una invitación a reflexionar sobre el estatus del cuerpo, en especial del cuerpo femenino, que fue y es idealizado por diferentes grupos sociales.

ORLAN define su práctica artística como un autorretrato. Tanto es así que en *La reencarnación de Sainte ORLAN* (1971) su serie de nueve cirugías-performance (cirugías plásticas) a las que se sometió, tuvo como paradigma el rostro de la joven de *El nacimiento de Venus* (1483), la *Gioconda* y Nefertiti. ORLAN puede mirarla pintura, pero su práctica es semejante al de una escultora. Puesto que ella esculpe su propio rostro, sustraerlo, transformarlo, algo inherente de la escultura. Incluso porque la idea de carne está presente en el propio nombre de la obra. La obra *Cuerpo en cuarentena* está compuesta por cuarenta autorretratos que revelan los resultados de las cirugías desde el primer hasta el cuadragésimo día. Esta obra muestra que el material de su propia obra de arte es su cuerpo/carne, un cuerpo esculpido, deformado, subyugado. Es posible seguir su proceso de curación, ver las hinchazones y hematomas, las huellas del bisturí. *Cuerpo en cuarentena* presenta el lado omitido por la industria de la belleza.

Hay una razón para todo esto, ORLAN está lejos de ser sadomasoquista, al revés, uno de sus lemas es: *à bas la douleur!* (¡abajo el dolor!), ya que el dolor es anacrónico en su opinión. Otra performance, *Le Drapé-le Baroque* (1979), es muy representativa de las ideas de la artista francesa. En esta performance, ORLAN se cubre por entera con una voluminosa indumentaria blanca, repleto de drapeados. ORLAN es transportada por cuatro hombres en un tipo de paso, en una evidente referencia a las procesiones con estatuas de santos. Luego la bajan y poco a poco ella se va desnudando, primero la cabeza, dejando al descubierto su pelo, a continuación uno de sus pechos queda al descubierto. Las performances *Vierge noire manipulant la croix blanche et la croire noire* n° 24 (1983) y *Vierge blanche aux deux croix et regard en coin* (1983), retoman la misma idea que la anterior, en un contraste entre el exceso de ropa y la desnudez. ¿Estaría la artista realizando algún tipo de profanación? Según ORLAN, el cristianismo sacralizó el cuerpo y, a su vez, negó la existencia de un cuerpo-placer sustituyéndolo por un cuerpo-culpa, condenado al sufrimiento. La dramatización en *Le Drapé-le Baroque* expresa la profanación del cuerpo, una profanación en el término de Agamben. Según ese filósofo, profanar es restituir al libre uso de los hombres, al uso común, lo que había sido sacralizado, es decir, separado a lo divino (Agamben, 2009: 45). El interés de la artista francesa es el placer corporal. Sus palabras son: “Creo que no soy más que un cuerpo. Totalmente un cuerpo” (Grigg Edo, 2017) y convirtió el cuerpo en su arte, o como aseveró Markarian (2017), dramatizó su cuerpo transformándolo en una estatua de sí misma.

---

4. En original: L’Art Charnel est un travail d’autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration.

Otros artistas que representan el principio de la autoescultura son los pertenecientes a la *Transpecies Society*, como Neil Harbisson, Moon Ribas y Manel De Águas. Estos tres artistas tienen la peculiaridad de identificarse como cyborg, o transespecies, es decir, no se perciben a sí mismos como humanos. La *Transpecies Society* forma parte de la Fundación Cyborg, que reivindica el derecho a “diseñarse a sí mismo”, o sea, la soberanía corporal para implantarse tecnología en el cuerpo sin ninguna razón médica que lo justifique. Dibujarse a sí mismo es una metáfora del principio de la autoescultura. Sólo que ahora con otra acepción del término escultura: el arte de modelar.

En principio, el arte ciborg, entendido aquí como una rama del arte posthumanista, no sustrae nada de la materia (en este caso el cuerpo humano), el único corte sería el quirúrgico para añadir algo. En este punto se hace necesario volver una vez más a la teoría de la escultura y recordar el breve tratado de Leon Battista Alberti, *Della statua* (1462). Alberti distingue tres tipos de escultores, aquí sólo se comentará el tercero: los artistas que crean sólo añadiendo materia, por ejemplo, los que trabajan la plata. Verosímil a los artistas transespecies en los que lo que se añade es un artificio técnico. De este modo, el arte ciborg es el movimiento artístico en el que, mediante la tecnología, los artistas esculpen la extensión de sus sentidos más allá de sus propios límites físicos.

Neil Harbisson, artista anglo-catalán, incorpora en sí un dispositivo llamado *eyeborg*. El *eyeborg* es un sensor en forma de antena que reproduce en sonidos los colores directamente frente a sus ojos; es decir, le permite oír los colores, llegando a distinguir hasta 60 tonalidades de un mismo color. Harbisson entiende el ciborgismo como el arte de crear tus propios sentidos transformando todo lo perceptible en arte: la “antena es una obra de arte y modificar tus sentidos es un movimiento artístico. Es tratar tu propio cuerpo como la escultura” (Barbato, 2014)<sup>5</sup>. Las palabras de Harbisson no son simples analogías, sino que hace patente la idea del cuerpo como objeto escultórico, modelable y, por qué no, que se puede manipular. Volverá a repetir esta idea en otro momento, añadiendo nuevos elementos:

Crear tus propios órganos cibernéticos es una forma de esculpir tu propio cuerpo. La diferencia es que en vez de esculpir con piedra, latón o madera, ahora esculpimos con hueso, titanio y alambres. Otra diferencia es que la escultura es viva e interactiva. El artista es al mismo tiempo la obra de arte, y la vida cotidiana se convierte en la representación. No tengo partes del cuerpo artificiales, sino artísticas. (Harbisson, 2015).<sup>6</sup>

---

5. En original: The antenna is an art work and modifying your senses is an art movement. It's treating your own body as the sculpture.

6. En original: The creation of one own's cybernetic organs is a form of sculpturing one's own body. The difference is that instead of sculpturing with stone, brass or wood, we are now sculpturing with bones, titanium and wires. Another difference is that the sculpture is alive and interactive. The artist is at the same time the artwork, and daily life becomes the performance. I don't have artificial body parts, I have artistic body parts.

Este juicio, de esculpir el cuerpo con la implantación de tecnología para trascender los sentidos, por parte de Harbisson se basa en el supuesto darwiniano de la evolución de la humanidad, en el que el hombre estaría en constante evolución. Así, justificaría la expansión de los sentidos y, consecuentemente, de la percepción. Es importante destacar que, para Neil Harbisson, se trata de una declaración artística, el *eyeborg* es un dispositivo que expande sus sentidos y le permite expresarse artísticamente de una manera diferente.

La distinción de esculpirse, entre el artista anglo-catalán y la artista francesa, es que para esta última se trataba de una mimesis de los iconos de la belleza femenina en el arte occidental, mientras que para el primero esculpir el cuerpo es el medio de esculpir la mente. La creación de nuevos sentidos permite al sujeto nuevas percepciones y la remodelación de su mente. Cada vez que el hombre anhela cambiar algo que le es interno lo hace siempre por medio de alguna alteración visiblemente externa, y nótese que lo hace por necesidad existencial. Así, para provocar una transformación interna en la forma de percibir la realidad, Harbisson defiende una modificación corporal en nuevas formas de trascender los sentidos.

Manel De Aguas (o Manel Muñoz), artista transespecie catalán, es otro que comparte la misma idea que Neil Harbisson, que la creación de órganos cibernéticos es unamaneira de crear una nueva percepción y modificar la mente. A través de su perspectiva de fotógrafo, asemeja el cerebro a una cámara. Al igual que en la fotografía, que literalmente significa escritura de la luz, la nueva percepción desempeñaría el papel de la luz en el cuarto oscuro, creando una nueva grafía en el cerebro. De Aguas, por ejemplo, tiene en su cuerpo un órgano sensorial barométrico que le permite percibir los cambios de presión atmosférica en su cuerpo, precisamente en su cráneo. La razón que le hizo añadir un dispositivo cibernético a su cuerpo es una razón volitiva, por elección de vida. Según De Aguas, la unión entre biología y tecnología se da en el hombre como un proceso casi natural, porque la sociedad contemporánea ya la utiliza como una extensión del cuerpo. Es un estilo de vida en el que se tendría la libertad de elegir o no incorporarla. Para él, no se trata sólo de agregar tecnología, lo hizo, principalmente por voluntad artística: “crear una nueva percepción como forma de arte: fue y es una curiosidad artística” (Ferrera, 2018). De Aguas está acentuando ser un acto voluntario, que el sujeto se provoca a sí mismo.

Al igual que Harbisson y Manel De Águas, la coreógrafa catalana Moon Ribas también ha instalado un dispositivo cibernético como parte orgánica de su cuerpo. Se trata de un sensor sísmico, al principio insertado en el codo y más tarde en los pies. Se llama Sentido Sísmico y, como su nombre indica, le permite percibir en tiempo real todos los terremotos que se producen en la Tierra mediante vibraciones. Para Ribas dibujarse a sí mismo, autoesculpirse, nunca estuvo basado en un anhelo de mejorar las capacidades, de ser mejor, ni por una necesidad epistemológica de saber cosas. Pero en sentir, ésta es la palabra clave en Ribas. La alternativa de crear o añadir nuevos sentidos al cuerpo a través de la tecnología está relacionada con la exploración de nuevas experiencias.

En Ribas esta opción artística es evidente. La danza es el arte del movimiento. El deseo de modificar su cuerpo es fruto de la fascinación por el movimiento y sus espectáculos son el resultado directo de la interacción entre el movimiento de las placas tectónicas. Ribas, al igual que sus colegas antes mencionados, tiene la convicción de que esculpiendo su propio cuerpo logrará la modificación de la mente, su motivación es artística: como un arte en sí mismo.

Por último, el artista de performance Sterlac (Stelios Arcadiou) que en 2007 ha creado, mediante cultivo celular, una prótesis de oreja humana y que posteriormente se la implantó en el brazo izquierdo. Conocido como *Extraear*, el proyecto estaba conectado a un módem y un ordenador, capaz de transmitir sonidos de audio. Según el artista, el oído no es sólo un órgano de la audición, sino también del equilibrio, y una tercera oreja apuntaría a excesos visuales y anatómicos, así como a una reorientación del cuerpo. Sterlac no se entiende ni como cyborg ni como transespecie. Se rige por el interés del uso del cuerpo como medio directo de expresión. Tiene una interpretación del cuerpo como estructura sistémica, una máquina. No se trata de comparar el cuerpo del hombre con una máquina, él lo entiende como un sistema operativo ampliado, no sólo como una entidad psicobiológica. El cuerpo es una mera “criatura química de carbono”, que se vuelve obsoleta y condiciona el comportamiento agresivo. La razón por la que Sterlac recurre a la tecnología es obtener una mejora, un análisis del diseño evolutivo del cuerpo humano.

El anhelo de Sterlac por esculpir el cuerpo humano está impulsado por el deseo de deconstruir la arquitectura evolutiva (nombrado así por él), para modificar, ampliar, mejorar y aumentar las capacidades del cuerpo con el acoplamiento de la tecnología. También quiere proyectar su presencia física en otros lugares. Sus ideas transmiten la sensación de la existencia de alguna carencia corporal que puede resolverse mediante la autoescultura. En resumen, para Sterlac el cuerpo es un sistema vivo que puede esculpirse.

El elenco de estos artistas, con su diversidad de trabajos, permite identificar la práctica del principio de la autoescultura. En efecto, si esculpir es cortar algo, moldearlo, ¿qué es lo que se talla en la obra de arte posthumanista? Sea cual sea el anhelo o la razón artística, lo cierto es que el arte posthumanista propone la ductilidad corporal del hombre. Esculpe literalmente al hombre con un cuerpo reconstituido, reinventado. Se ha convertido en un material como la piedra, el metal, la madera o cualquier otro material. Como ha sintetizado Rodolfo Wenger (2011), en estas manifestaciones artísticas el cuerpo pasa de una realidad estable a un proyecto maleable en el que el cuerpo posthumano es el término medio entre lo orgánico y la máquina.

## **5. Principio de la pluralización de perspectivas**

Las obras de arte posthumanistas, así como las doctrinas posthumanistas, postulan la descentralización del hombre del centro del universo. Kordric et al. (2016) comentan que la teoría posthumanista contemporánea adopta una visión objetivada y post-antropocéntrica del avance humano, defendiendo el papel activo de los agentes no-humanos. A pesar de utilizar el

recurso de una conceptualización negativa, es decir, afirma al otro desde lo que no es, en este caso no-humano, se refiere a animales, vegetales, máquinas, robots entre otros. El tema del debate es que ya no habría distinción entre lo humano y lo animal, lo artificial y lo natural.

Antes de desarrollar el significado de este postulado para el arte posthumanista, se hará algunas consideraciones de la teología de Narsai. Narsai fue un teólogo sirio-cristiano perteneciente a la tradición antioquena. Él pronunció una serie de homilías durante el siglo V en las que considera el estatus del hombre en el orden de la creación, especialmente el aspecto de ser imagen de Dios. En la Antigüedad era común que las ciudades tuvieran una estatua o algún otro símbolo que representara la presencia del soberano en ese lugar. Era el vínculo del lugar con el soberano. Narsai interpretará el texto de Génesis 1:26, del hombre creado a imagen y semejanza de su Creador a partir de la óptica de que el hombre fue puesto en el mundo por el Creador como imagen visible de su divinidad trascendente. Toda la creación, de esta forma, miraría al hombre e identificaría en él el camino para conocer, amar y servir a Dios (McLeod, 1995: 39). El ser humano como imagen sería el vínculo entre el universo y el Creador.

Es evidente que las teorías posthumanistas discreparían de la concepción de Narsai, no por razones teológicas o ateológicas. Lo que se postula hoy en día es que el hombre no es el centro del universo, es más, no es el centro de nada. Tampoco es la imagen de nadie, salvo quizá de sí mismo. La filosofía, la Teología y, en cierta medida, las Bellas Artes, son cuestionadas por el pensamiento posthumanista por haber propagado una imagen soberana y antropocéntrica del hombre. Ciertos artistas, como el peruano Luis Enrique Zela-Koort Accinelli, sostiene que la cultura humana es un culto al hombre y su relación con el mundo se caracteriza por la dominación. La propuesta artística de Zela-Koort es deconstruir las dinámicas conceptuales del Antropoceno entre cultura y naturaleza, natural y artificial. Su obra *Singularidades* (2018), por ejemplo, mediante herramientas de inteligencia artificial e impresión 3D, viene a indagar si la creación artística es una exclusividad humana, si se puede pensar en la posibilidad de una estética de un artista no-humano.

En general, la sentencia de Protágoras “el hombre es la medida de todas las cosas” será rechazada por los adeptos del posthumanismo. Porque, al fin, lo que quiere el hombre es darse aires de grandeza. Se trata de una creencia humanista que hoy estaría en descrédito, o mejor dicho, en crisis (Raniseh y Sorgner, 2014: 16). La verdadera crítica se dirige a toda la tradición de pensamiento occidental. Sin embargo, no es Protágoras el blanco de las críticas de los teóricos posthumanistas, sino el filósofo moderno René Descartes, responsable de la razón moderna. Razón que escindió la realidad en sujeto/objeto, en la que la Naturaleza se convirtió en un simple objeto de análisis, a investigar, a describir, un juguete en manos humanas. Además, Descartes es visto, junto con Kant, como uno de los principales representantes de una antropología dualista en la que el ser humano es descrito como poseedor de un cuerpo material con un alma inmaterial y la razón, perteneciente al dominio del alma, gana relevancia sobre lo sensual. (Sorgner, 2014: 33). Esta filosofía estaría en el origen del Humanismo de los tiempos modernos.

Como ya se dijo, las teorías posthumanistas propagan una postura anti-anropocéntrica, en la que es necesario desplazar el hombre del centro del universo, que él mismo se situó. Es asumir la diversidad de especies y, en consecuencia, de perspectivas sobre la realidad.

¿Cómo se demuestra artísticamente esta actitud de descentralización de lo humano? La obra *The Lizard Gaze* (2016), de la artista multimedia Kristina Pulejkova, puede ser útil como representación de lo que aquí se argumenta. *The Lizard Gaze* es una videoinstalación que une infografía, objetos de impresoras 3D, presentados en un tono serio y un poco de humor. La obra de Pulejkova comienza con la interrogación: “¿Te has preguntado alguna vez dónde está el placer de la forma?(*you asked where is the pleasure in form?*). De fondo se oye el sonido del mar. Pulejkova hace referencia al mito del nacimiento de Afrodita y, por tanto, a toda la cultura clásica grecorromana, pilar fundamental de la cultura occidental. El cuestionamiento inicial de *The Lizard Gaze* trae el antiguo debate sobre la cuestión de la forma. A continuación, la videoinstalación presenta cabezas de esculturas femeninas griegas, realizadas mediante impresoras 3D y otras en piedra. Continúa con la reflexión de que el ser humano ha visto la belleza de la forma dispuesta en proporción. Después aparecen los protagonistas de la obra, dos lagartos, al principio como modelos mecánicos, semejantes a un juguete, y después en animación en 3D. Están dialogando y deciden explorar, entrar en la cabeza de Afrodita para inspeccionarla por dentro. Entrar en Afrodita es entrar en la realidad de la forma. Los lagartos están dentro de la forma para juzgar la belleza, pero no hay belleza: “a veces una forma puede ser sólo una cáscara y muy transparente” (*sometimes a shape can be just a husk and ful transparent*) dirá el lagarto. Están en una especie de trabajo de investigación, analizan, buscan internamente. Pulejkova acentúa que el lagarto conoce táctilmente, conoce caminando. Son lagartos exploradores.

La exploración de los lagartos en *The Lizard Gaze* concluye con ellos en la playa junto a una cabeza de mujer y una réplica de la Venus de Milo tendida en la arena, con la cámara alejándose de ellos hacia el mar. En ese momento, uno de los lagartos declara: “Inspeccionen el interior. Encuentren la belleza en el terreno” (*Inspect their sides. Find beauty in terrain*). Se podría decir mucho sobre la obra, pero la cuestión es que para Pulejkova el mundo está hecho de múltiples realidades, no sólo de las que pertenecen al punto de vista del hombre y su interpretación. Los lagartos, según la artista, son la representación simbólica del otro, de una mirada no-humana sobre el arte. Hay que tener en cuenta que para la estética clásica, los sentidos para captar la belleza son el oído y la vista, en *The Lizard Gaze* los protagonistas conocen y sienten la belleza táctilmente. Por eso el caminar de los lagartos, en un acto peripatético, refuerza la idea de que la percepción de la belleza también puede ser distinta porque el sentido utilizado es distinto.

En *The Lizard Gaze*, los lagartos son animales, pero también son presentados como máquinas. La obra juega precisamente con lo natural/artificial, lo no-humano, y con que cada uno tiene una visión del mundo. Pretende presentar que existe una pluralidad de perspectivas y que la humana es una entre muchas. Las obras de Kristina Pulejkova, en general, demuestran una preocupación por la cuestión medioambiental, por lo que propone una “tecnología inmersiva”. Estar dentro

de la cabeza de la escultura femenina, así como de los lagartos, es proponer que el público también lo esté, que experimente una visión diferente de la suya. Por eso, la artista utiliza la tecnología como herramienta, ofrece nuevas formas de percibir las cosas, una especie de trascender la percepción humana con el fin de provocar un cambio en la visión del mundo. Una visión distinta de la antropocéntrica y, quizá lo más importante, para permitir la aproximación y el reconocimiento del otro.

El arte posthumanista entiende que existe otro, un otro no-humano, que a su vez tiene su propia perspectiva del mundo y de la realidad, distinta de la percepción humana. La propia naturaleza, a veces llamada universo o cosmos, también sería un Otro, es decir, un *alterego*. La tecnología también es un Otro. Es la diversidad de las especies. Kordic et al. lo llaman “pluralización de la perspectiva” en las estructuras de la subjetividad y del conocimiento. No se trata de rechazar o erradicar la visión del mundo del hombre, sino de ampliarla, en la que la perspectiva humana sería una más entre muchas. En palabras de estos autores, los artistas están borrando las fronteras entre arte, ciencia y filosofía y ampliando la comprensión y percepción del mundo (Kordic et al. 2016). Y a su vez, con la integración de la tecnología en sus prácticas artísticas, estos producen nuevas percepciones y expanden la subjetividad posthumana. Dicho de otro modo, es un proyecto de sensibilidad estética que permite al público otra percepción, incluso múltiple, de la vida/realidad, distinta de la tradicional y naturalmente humana. Es la propuesta de una nueva conexión con el mundo para crear una nueva conciencia y empatía, sobre todo, con el medio ambiente.

No es inédito en el ámbito artístico que las obras de arte propongan formas diferentes de mirar el mundo, que asimilen otras perspectivas más allá de la visión tradicional establecida. En otras épocas el arte visual logró tal hazaña. Como en la Ilustración, se puede citar a Roger Fry, que promovió el llamado arte primitivo de Oceanía y el África subsahariana. Otro fue Gauguin con sus pinturas inspiradas en la cultura oceánica. La diferencia, sin embargo, como señala Ivan Gaskell (2019), con la apropiación y la arrogancia. No obstante, la distinción de las obras de arte posthumanistas de las prácticas artísticas anteriores es que éstas tienen más que ver con un perspectivismo cultural, con el objetivo de presentar visiones de otros pueblos y lugares para establecer una conexión social y cultural. Otras culturas, diferentes relaciones con el mundo, pero siguen siendo perspectivas humanas. El arte posthumanista propone la diversidad de especies que se traduce, en consecuencia, en diversidad y multiplicidad de perspectivas sobre el mundo.

Hay que tener en cuenta que cuando se afirma la multiplicidad de la percepción, lo que se postula es que esas percepciones no-humanas son inteligibles para el entendimiento humano. Y que atributos como la conciencia y la voluntad no son exclusivos del hombre, sino que se extienden a otras especies no-humanas. El hecho es que para los artistas, en especial los de la *Transpecies Society*, ellos serían una especie de vínculo, traductores del universo al hombre. Como ejemplo, se toma a Pau Prats, un artista cyborg con un sensor de radiación ultravioleta

como órgano, que se lo implantó por dos motivos: el artístico, para estar conectado al sol y crear así su propia percepción de la realidad; y el activista, para concienciar sobre el peligro de la radiación ultravioleta ante el que la gente es indiferente. Lo que Prats busca al ampliar su percepción de la realidad, más allá de lo humano, es tomar un mayor grado de conciencia del mundo y comunicárselo a los humanos, que por limitación biológica no pueden darse cuenta.

Artistas como Moon Ribas y Kai Landre son conscientes de esta función de eslabón, casi sacerdotal, entre la Naturaleza y el hombre. El trabajo de Landre, en su comprensión, se asemeja al de un traductor, pues junto a su sentido cósmico permite experimentar los rayos cósmicos y transformar la frecuencia en una nota musical, llegando a una melodía del Cosmos – aunque Landre dice que el universo es disonante y no melódico – comprensible para los habitantes de la Tierra.

El caso de Ribas es singular, al principio su órgano sensor sísmico estaba implantado en el brazo, pero como coreógrafa y bailarina vio que tenía más sentido que estuviera en sus pies. El arte de Ribas consiste en transformar las vibraciones que recibe, es decir, los temblores del planeta, y expresarlos en música y danza. La obra *Waiting for Earthquakes* se caracteriza por la espontaneidad y la incertidumbre, ya que Ribas baila según las vibraciones que recibe su órgano sísmico en tiempo real. Si no hay terremoto, no hay espectáculo, no hay nada que presentar al espectador. Ribas es la intérprete de la Tierra, que a su vez es la auténtica autora de *Waiting for Earthquakes*. *Percusión Sísmica* es otra obra interpretativa, una performance en la que Ribas expresa los terremotos ocurridos en un determinado sitio, o en el planeta, hasta la fecha de la respectiva performance (México 1966-2016; Viena 1967-2017; São Paulo 1969-2019), utilizando un instrumento de percusión (tambor y gong). Ribas ejecuta la percusión según la intensidad y los ritmos de los temblores que siente en su cuerpo y, una vez más, ella no es la autora sino el vehículo de la composición de la Tierra. *Percusión Sísmica* transmite el mensaje de la Tierra como un ser vivo que late. El arte de Ribas busca descentrar al ser humano. Debido a su limitación sensorial, el hombre no percibiría la existencia de muchas cosas, que uno no es el único en existir: “deberíamos conocer mejor nuestro planeta, para convivir mejor con él” (Ribas, 2021).

En cierto aspecto, la forma de entender el arte posthumanista, especialmente por parte de los artistas ciborg, se aproxima a la interpretación del teólogo Narsai sobre el rol del hombre en el orden de la creación. Sólo que desprovista de cualquier elemento teológico. La Divinidad deja paso a la Naturaleza. La humanidad ocupa el papel que antaño perteneció al resto de la creación, pues debido a su limitación impuesta por los cinco sentidos es incapaz de comprender todos los aspectos del cosmos. El artista ciborg, o el individuo posthumano, ejercerá la función de enlace, de mediador entre la Naturaleza y la humanidad. El arte posthumanista seculariza la función de vínculo e invierte los roles al asumir la pluralización de las perspectivas y la descentralización del hombre.



## 6. Conclusión

El presente estudio tuvo como objetivo reflexionar sobre la posibilidad de enunciar un arte poshumanista y lo que eso significa. Responder positivamente a esta afirmación es al mismo tiempo afirmar la existencia de una propuesta de experiencia sensible de los ideales posthumanos. Puesto que toda expresión artística es un proyecto de experiencia estética para un público que es invitado a vivirla. Esta investigación se orientó por la directriz de dejar que los propios artistas y las obras de arte hablen por sí mismos, que expongan sus perspectivas sobre el tema, ya sea en entrevistas, conferencias y, sobre todo, en exposiciones de obras de arte. Con base en esta directriz, fue posible identificar la existencia de dos principios que subyacen a una sensibilidad estética poshumanista<sup>7</sup>. El principio de autoescultura (como la libertad de proyectarse) y el principio de pluralización de perspectivas (la libertad y experiencia de la capacidad de otros sentidos, para expandir los sentidos más allá de los cinco sentidos humanos).

Los principios de la autoescultura y la pluralización de perspectivas pueden no ser mencionados explícitamente en la literatura especializada. Sin embargo, esto no invalida su existencia. De hecho, el principio de la autoescultura, como se mencionó anteriormente, es señalado por Paul Ardenne (2004) y esta investigación buscó profundizar en lo que significa y expresa. A su vez, el principio de pluralización de perspectivas, en el que se deriva de un deseo de descentralización del hombre de discurso, es identificable en varios teóricos, como Francesca Ferrando, R. Braidot, S. Sorgner, que estudian las doctrinas poshumanistas. Por tanto, es asumido por el arte contemporáneo en su conjunto, no solo por los artistas que actúan con la temática poshumanista, como demuestra el esteta Nicolas Bourriaud en su última obra *Inclusiones* (2021). Lo que se agrega a este principio, desde un punto de vista artístico, es la afirmación de que las perspectivas de la realidad de los no-humanos son inteligibles a los humanos y pueden manifestarse artísticamente. Y el rol del artista es ser un nexo entre humanos y no-humanos.

Lo cierto es que las prácticas artísticas posthumanistas, así como las doctrinas posthumanistas, pretenden reescribir la definición misma del ser humano. Son bastantes los críticos con la postura antropocéntrica y de fuerte rechazo al pensamiento humanista tradicional. Otro elemento que se agrega, como bien destacan Kordic et al. (2016), es su carácter interdisciplinario, tanto en la teoría como en la práctica artística, lo que refuerza una apertura al diálogo desde diferentes perspectivas. La apertura a la diversidad de perspectivas se presenta como un valor de este arte. Por otro lado, siempre según estos autores, conduce a una fragmentación estética, con multitud de lenguajes artísticos, especialmente la performance. Ahora bien, la elección de artistas que trabajan en temas poshumanistas –como los aquí examinados– para el uso de performances

---

7. Este artículo es el resultado de una investigación más amplia que identificó, tanto en las obras de arte como en los artistas, la existencia de cuatro principios que subyacen en las expresiones artísticas poshumanistas. Además de los ya analizados aquí, están el principio de heterosubjetividad y el principio relacional. El objetivo es que esos principios sean analizados en otra oportunidad.

tiene una razón estética. Expresaría los valores de construirse uno mismo y que hay diversidad de miradas sobre la realidad, más allá de lo humano. Quieren despertar en el público empatía por otros seres no-humanos. Dado que el arte poshumanista es el eslabón en la relación entre los humanos y otras especies.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Ardenne, P. (2004). El arte bajo el prisma del poshumano. En *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. CENDEAC.

Barbato, M. (2014). *The art of cybernetic union into the blue with contemporary artist Neil Harbisson*. [Web]. Disponible en: <http://seriouswonder.com/art-cybernetic-union/>

Bourriaud, N. (2021). *Inclusions: Esthétique du capitalocène*. PUF.

Ferrera, J. S. (2018). *Manel Muñoz trascenderlo humano*. Metal Magazine. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/manel-munoz-trascender-lo-humano>

Gaskell, I. (2019). A Role for Empathy in Decolonizing Aesthetics: Unlikely Lessons from Roger Fry. *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive), vol. 17, 17. [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol17/iss1/17](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol17/iss1/17).

Grigg Edo, C. (2017). *Orlan: This Is My Body, This Is My Software*. Berlin Art Link. Disponible en: <https://www.berlinartlink.com/2017/07/05/interview-orlan-this-is-my-body-this-is-my-software/>. Acceso em: 14 dez. 2020.

Harbisson, N. (2015). *I Don't Have Artificial Body Parts, I Have Artistic Body Parts*. [Web]. Disponible en: [https://www.huffpost.com/entry/i-dont-have-artificial-bo\\_b\\_6804306](https://www.huffpost.com/entry/i-dont-have-artificial-bo_b_6804306)

Hernández, J. (2021). Anseio escatológico do transumanismo. *Numen revista de estudos e pesquisa da religião*. vol. 24, 4, 158-170.

Kordic, A et al. (2016). *Posthumanismo y arte contemporáneo*. Widewalls Editorial. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/posthumanism-contemporary-art/>

Markarian, D. (2017). *Orlan – Corps-Sculptures*. Jeunes Critiques d'art. Disponible en: <https://jeunescritiquesdart.org/2017/05/31/orlan-corps-sculptures/>

McLeod, F G. (1995). The Antiochene tradition regarding the role or the body within the 'Image of God'. En M. Tilley y S. Ross (Ed), *Broken and Whole: Essays on religion and the body*. (23-53). University Press of America.

Miah, A. (2008). A Critical History of Posthumanism. En B Gordijn y R. Chadwick. *Medical Enhancement and Posthumanity*. (71-94). Oxford University.

Miah, A. (2012). Bioarte: actuación transhumana y posthumana. *Revista Teknokultura*. vol. 9, 1, 85-104.

ORLAN (S.F.). *L'art Charnel*. [Web]. Disponible en : <https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>

Ranisch, R. y Sorgner, S. L. (2014). *Post- and Transhumanism: an introduction*. Peter Lang Edition.

Ribas, Moon. (2021). *In conversation with cyborg choreographer Moon Ribas*. Next Nature Magazine. Disponible en: <https://nextnature.net/magazine/story/2020/moon-ribas>

Santaella, L. (2023). *Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura*. Paulus.

Sorgner, S. L. (2014). Pedigrees. En R. Ranisch y S. L. Sorgner (Ed.), *Post- and Transhumanism: an introduction*. (29-47). Peter Lang Edition.

Wenger, R. (2011). *Lo posthumano en el arte y la dualidad cuerpo/mente*. Perspectivas Estéticas. Disponible en: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/07/lo-posthumano-en-el-arte-y-la-dualidad.html>.

[pp. 20-39]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.02>

## **COGNICIÓN DE LA REALIDAD ANTE LA CIENCIA DEL CONTROL. PROBLEMAS DE ONTOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA DESPUÉS DE LA CIBERNÉTICA**

**COGNITION OF REALITY BEFORE THE SCIENCE OF CONTROL. ONTOLOGY PROBLEMS OF PHOTOGRAPHY AFTER CYBERNETICS**

**Leonardo de Rezende C. Fares**

**Universidad de Salamanca**

### **Resumen**

Este ensayo propone apreciar la evolución de los problemas acerca de la comprensión ontológica de la imagen fotográfica y su derivada, la película, frente a la sofisticación de los aparatos de su producción. La libertad creacional en la confección de las imágenes hechas en máquinas ópticas es inversamente proporcional a su credibilidad como documentos. Desde su aparición en el paisaje humano, en cuanto objeto cultural, la tecnología de grabar imagen con luce ha traído consigo un complejo de aporías sobre cuál sería la naturaleza de la imagen producida por cámaras: ¿documento o objeto artístico, intencionalmente producido y con significado fabricado? Consecuentemente: ¿ellas son denotativas o, obligatoriamente, connotativas? El desarrollo de la captura automática de imágenes, en los años 1980 representó la primera actualización de la cuestión: ¿En qué medida, y hasta cuándo, será posible confiar en la fotografía y en la película como documentos por los cuales el hombre pretende acceder a la realidad? La cuestión ahora parece estar establecida, definitivamente, frente a la invención de la fotografía artificial confeccionada por algoritmos.

**Palabras Clave:** Realidad; Cognición; Cibernética; Fotografía; Ontología.

## Abstract

This essay aims to appreciate the evolution of the problems regarding the ontological understanding of the photographic image and its derivative, the film, in the face of the sophistication of the apparatus of its production. The creative freedom in making images through optical machines is inversely proportional to their credibility as documents. Since its appearance in the human landscape, as a cultural object, the technology of recording images with lights has brought with it a complex of *aporias* about what would be the nature of the image produced by cameras: a document or an artistic object, intentionally produced and with created meaning? Consequently: are they denotative or, necessarily, connotative? The development of automatic image capture in the 1980s represented the first update of the question. To what extent, and for how long, will it be possible to trust photography and film as documents through which man aims to access reality? The question now seems to be settled, definitively, in the face of the invention of artificial photography made by algorithms.

**Key-words:** Reality; Perception; Cybernetics; Photography; Ontology.

### 1. Prolegómenos: definición y localización del problema

De modo general, la constante reducción de las dimensiones de los aparatos electrónicos en nuestra época ha sido compensada con la disminución de los textos, en número de palabras y tamaño de las letras, de modo que se adecuen al campo visual del usuario. Esa reducción cuenta también con un otro recurso de comunicación, que es producible y compatible más fácil y rápidamente cuando comparado a la redacción: la imagen. Desde su invención, la fotografía y su derivada – la película cine grafiada – trajeron inmediatamente una nueva dificultad acerca de la comprensión de su significado ontológico. Dificultad esa que se organiza en la forma del siguiente dilema: ¿Es la fotografía un *documento* o una *representación* de la realidad? En otras palabras, ¿Qué contenido la fotografía entrega al observador: la captura de un hecho, o un discurso sobre él?

Esta aporía definió y posicionó como problema inicial descubrir si la fotografía tiene o no una validez objetiva. No es un debate reciente, y el rayo de alcance de la respuesta a esta cuestión tiene amplitud indefinida, considerando el nivel de dependencia de la vida práctica contemporánea de las imágenes producidas en máquinas ópticas.

La cuestión impacta el derecho, que es un medio de solucionar y apaciguar conflictos de intereses que son inherentes a la convivencia humana. Y si el derecho falla en garantizar justicia, el resultado ya es conocido. Cuanto al campo forense, la estabilidad ontológica de la imagen fotográfica significa decidir si una fotografía o una película podrán continuar a ser admitidos

como medios de prueba judicial. Desde los departamentos investigativos hasta la instancia jurisdiccional, la formación del juicio de cognición se vale considerablemente de las imágenes, de modo que hoy difícilmente se puede concebir la actividad forense sin el recurso a ellas. La imagen producida por máquinas ópticas se ha tornado una especie de *regina probatorum* en el proceso judicial contemporáneo; y definir su credibilidad documental afectará la capacidad de los tribunales en dar respuestas jurisdiccionales con precisión y justeza a las contiendas sometidas a su autoridad.

La cuestión igualmente afecta a la difusión de noticias, a niveles variados de alcance. El periodismo, las actividades de reportaje, y, con efecto, las políticas públicas locales e internacionales, las medidas económicas, los pleitos electorales – todo esto se vale de la imagen como principal instrumento a través de lo cual se pretende conocer realidades que no están inmediatamente al alcance de los sentidos, por distancia geográfica.

De una eventual pérdida de la pretensión de objetividad y equidistancia de la fotografía también no podrá quedarse ileso la historiografía contemporánea. También no se quedará libre la historiografía contemporánea, otra vez como consecuencia de una pérdida de su pretensión de objetividad y equidistancia de los hechos registrados. Para el historiador, así como para el periodista, habrá el riesgo del descrédito, ya que su narrativa será la única fuente de transmisión de los acontecimientos.

De modo general: si quedar concluído que la fotografía no muestra objetivamente una ocurrencia “*grabada con la luce*” – de φως (*phos*: “luz”) + γράφω (*gráfo*: “escribir”) –, entonces seremos obligados a admitir que el contenido que ella entrega al observador no es la captura objetiva de un hecho, sino un discurso sobre él.

Con el desarrollo de la hipermedia como recurso lógico de procesamiento y exhibición visual de datos en las pantallas electrificadas de las máquinas computadoras, la comprensión ontológica de la fotografía adquiere nuevas obstrucciones, especialmente si consideramos las aplicaciones de confección algorítmica de imágenes, i.e., las herramientas que han sido difundidas como *softwares* de “inteligencia” artificial. ¿Después de ellos, podrán las fotografías ser aún admitidas como documentos?

La percepción sensorial (facultad sensitiva), el intelecto (facultad cognitiva) y el deseo (facultad volitiva), como identificó Aristóteles de Stáigeros <sup>1</sup>, son los tres factores condicionantes de la acción del hombre. Por esto la conclusión de este dilema afectará directamente a toda la hermenéutica del paisaje humano, lo que exige minucia y atención especulativa a respeto. Si eventualmente se concluye que está definitivamente sustraída al instrumento fotográfico la propiedad de entregar objetivamente el registro de hechos a quien observa una imagen, entonces la fotografía pierde su credibilidad en cuanto documento. ¿Qué podrá restar del periodismo, de los instrumentos forenses de búsqueda por la verdad para hacer justicia, y de la propia

1. Ηθικά Νικομάχεια (*Ethiká Nikomácheia*), 1139a1, 20.



Imagen 1. El *Daguerrotipo*, de 1839, fue el primer equipo fotográfico fabricado a escala comercial de la historia, inventado por Louis Daguerre. (Fuente: <<https://www.resumofotografico.com/2012/03/maquina-do-tempo-cronologia.html>>)

## 2. Masas, inteligencia preverbal y comportamiento mimético: el poder de la imagen

De todos los sentidos, la visión es el más estimado, ya destacaba Aristóteles, hace veinte y cuatro siglos. Una de las evidencias a respecto es que nos volvemos para mirar siempre en la dirección cuando los demás sentidos nos entregan informaciones sobre alguna cosa, cuando escuchamos un sonido o cuando sentimos un olor en particular. Esto ocurre pues la cantidad de información que se puede aprehender a través del sentido de la visión es mayor y más completa que la que nos pueden entregar los demás. Más elocuente que eso, es que el pensamiento simbólico precede el lenguaje y la razón discursiva: “la parte a-histórica del ser humano no se pierde en el reino animal” (Eliade, 1991: 9).

En la década de 1940, en medio a la euforia causada por la novedad de la imagen electrónica, ya se había comprendido que cuanto más sofisticada la técnica de la producción del espectáculo tras de las pantallas, más el espectador tiende a confundir vida real y vida enseñada. Entre 1939 y 1944, los estudios cinematográficos concentrados en el distrito de Hollywood produjeron decenas de películas en el contexto de movilización contra el régimen de Adolf Hitler, ante la



necesidad de motivar a la población americana con su actuación en la Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>.

Veinte años antes, en Rusia, el Partido Bolchevik ya se había valido de la tecnología del cine para inculcar en la sociedad los sentimientos básicos que eran necesarios para la aceptación de su programa de futuro. En 1925, Sergei Eisenstein lanzaba *Bronenosets Potyomkin* (Броненосец Потёмкин: El Acorazado Potemkin), y, en 1928, *Oktyabr* (Октябрь: Octubre), ambos celebrando los diversos asaltos y campañas de la Revolución Comunista.

Es en la década siguiente que el Partido Nacional-Socialista de los Trabajadores Alemanes (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* – NSDAP) utilizará las cámaras para dar forma estética a su sueño político: “¡Necesitamos crear un nuevo hombre!” – decía Hitler – “¡Y una nueva forma de vida debe surgir<sup>3</sup>!”.

Tan pronto que alcanzó a la cancillería de Alemania, en 1933, Hitler inició la operación que había elaborado años antes: conferir apariencia visible a su proyecto de poder político, inspirado en su utopía pangermana. Y la manipulación de la estética para impulsar su proyecto político demostró una eficacia impresionante. El cineasta sueco Peter Cohen documentó minuciosamente el experimento de propaganda del NSDAP en el documental *Architektur des Untergangs* (Arquitectura de la Destrucción, 1989).

Como admirador nostálgico del mundo clásico, Hitler conocía profundamente el potencial único de las artes para concretar ideales a través de la plástica y de la imagen. Él sabía que sólo la expresión artística puede ser, a un sólo tiempo, un registro del estado de las cosas y un instrumento de la imaginación sobre una nueva forma de vivir. Hitler sabía que el arte puede ser, al mismo tiempo, el registro del real y la fantasía del ideal: puede ser un retrato como también una proyección.

---

2. V.g., *Confessions of a Nazi Spy* (1939), de Anatole Litvak; *Reunion in France* (1942), de Jules Dassin; *The Mortal Storm* (1940), de Frank Borzage; *Watch on the Rhine* (1943), de Herman Shumlin; *The Seventh Cross* (1944), de Fred Zinnemann; *Hitler's Children* (1943), de Edward Dmytryk y *The Battle of Russia* (1943), de Anatole Litvak e Frank Capra.

3. Šnore, 2008.



Imagen 2. Gerenciamiento de impresión: fuertemente inspirado en personajes de la ópera de Richard Wagner, Adolf Hitler recurrió a la dramaturgia y a la producción de imágenes para predicar nobleza a su persona. Fotografía de Heinrich Hoffman, fotógrafo oficial del NSDAP, tomada en 1925. (Fuente: <http://mashable.com/2015/07/23/hitler-embarrassing-photos/>).

Durante milenios, la opulencia de los ornamentos ha fascinado espectadores de variadas culturas. Palacios, templos, podios: el refinamiento de las civilizaciones helénica y latina entusiasmó a incontables generaciones de artistas de todo el mundo, y la explotación política de las dotes artísticas ha inmortalizado, desde entonces, a arquitectos, dramaturgos, compositores, pintores y escultores de variados orígenes y contextos.

Experto en ópera, Hitler conocía la relación entre el ejercicio del poder y las artes, de la estética como expresión simbólica. Cómo esclarece Mircea Eliade, la inteligencia humana, en su primera

manifestación, se organiza en el aspecto pre-verbal, asociando unidades de sentido imagéticas – el pensamiento simbólico. El intelecto produce el concepto a través del acto de abstracción, y la imaginación es el área de encuentro entre los sentidos y el intelecto (Joseph, 2008).

Como efecto, el símbolo permite aglutinar y actualizar elementos que están distanciados en espacio y tiempo, sirviendo de instrumento para la gestión emocional de los contingentes en él absorbidos. Es en la manifestación estética que se puede proyectar v.g., la grandiosidad del desarrollo civilizatorio soñado por un pueblo, pero es también en ella que se hace el registro del *status quo*.

Considerando este doble carácter de las artes, Hitler organizó una serie de reformas paradigmáticas en diversos segmentos sociales, como en la salud pública y en la administración productiva: los hombres y mujeres “arios” deberían ser bellos, elegantes y altivos – y al artista cabía ser capaz de representarlos magníficamente. Esta estrategia permitió a Hitler resolver otro asunto que le inquietaba profundamente: afastar las vanguardias y corrientes artísticas que desagradaban su aprecio o amenazaban el proyecto de administración nacional que él ponía en ejecución.

En 1928, bajo la dirección de Alfred Rosenberg – ideólogo del NSDAP –, fue creada la primera institución nacional-socialista en el campo de la cultura, la *Nationalsozialistische Gesellschaft Für Deutsche Kultur* (Sociedad Nacional-Socialista para la Cultura Alemana). Ella estaba basada en una idea que, desde una perspectiva lógica, parecía incorregible: un arte degenerado era el retrato – y la promesa – de una sociedad degenerada <sup>4</sup>. Uno de los miembros intelectuales más destacados de este grupo, Paul Schultze-Naumburg, inició una serie de conferencias en 1931. Autor del libro *Kunst und Rasse* (Arte y Raza), él pretendió movilizar la masa de ciudadanos a rechazar las artes de vanguardia. Para esto, empleó una estrategia infalible: exhibió paneles con registros fotográficos de casos clínicos de deformación fisiológica, al lado de algunas pinturas vanguardistas. Comunicando haber una correspondencia entre degeneración artística y la depravación, Naumburg produjo un inevitable impacto emocional en el público.

La fantasía escénica que había inspirado a Adolf Hitler desde su juventud obtuvo en poco tiempo la eufórica respuesta de las inmensas multitudes que se unieron al *Führer*, ansiosas de transformaciones profundas en las varias regiones de idioma tedesco. El fracaso de Alemania en la Primera Guerra Mundial había sido causa de humillantes consecuencias para los ciudadanos, que comenzaban a cultivar un fuerte sentimiento de venganza ante las sanciones impuestas por las naciones vencedoras. La atmósfera de resentimiento popular es siempre un oportunidad para tomar el para tomar el poder, y ninguna resistencia parecía capaz de igualar o superar la obsesionada inteligencia de Hitler.

La principal producción cinematográfica que Hitler concibió para ese momento fue “*Triumph des Willens*” (El Triunfo de la Voluntad), producida por la joven cineasta Leni Riefenstahl.

---

4. Cohen, 1989.

Con el objetivo de ennoblecer al pueblo alemán, la producción exploró las dos tecnologías más impresionantes de la época: el avión y el cine.

La película fue proyectada durante el VI Congreso del Partido Nacional-Socialista, en Nuremberg, para promover la ideología partidaria a través de la conmoción mediática de los espectadores. Por su fuerza persuasiva, hasta nuestros días es considerada una obra única en el arte de la publicidad, y tomada como caso de análisis en los cursos de comunicación. Hitler también aprovechó con habilidad la ocasión de las Olimpiadas de 1936, celebradas en Berlín, explorando no sólo la arquitectura sino también el rigor escenográfico de los actos públicos: la interpretación. Probablemente el ejemplo más destacado fue la inauguración de la ruta de la antorcha olímpica, que hasta hoy es repetida en cada edición de los juegos, a cada cuatro años.

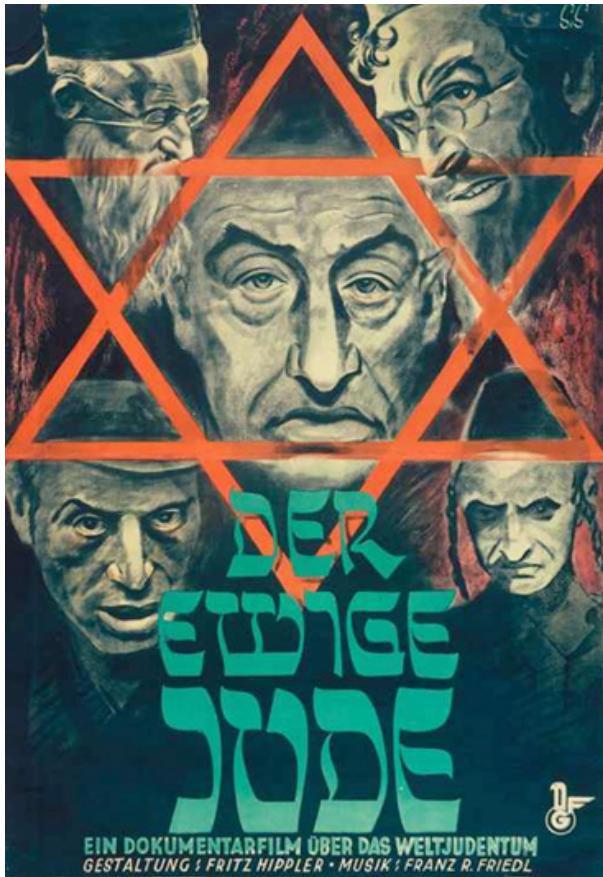
Señalamos aquí la explotación del recurso mimético: una comitiva de atletas llevó una antorcha encendida en el antiguo Templo de Hera (Athenas, Grecia) hasta el Estadio Olímpico de Berlín, sede del evento. La jornada del fuego olímpico fue registrada por Riefenstahl para dejar un claro mensaje a las delegaciones visitantes: la continuidad de la grandeza de las civilizaciones pasadas pertenecía al pueblo alemán.

Otra película, esta vez de autoría de Eberhard Täubert, llamada *Der Ewige Jude* (El Judío Eterno, 1940), fue también solicitada por el NSDAP, ahora con una fuerte función depreciativa. Significó el esfuerzo del partido nacional-socialista alemán para deprimir moral y socialmente las familias judías en territorio alemán, inyectando el antisemitismo<sup>5</sup> en el tejido de la sociedad. La película fue exhibida en los principales cines de Alemania, y había sido grabada durante la campaña en Polonia.

La exhibición del estado miserable de los guetos erguidos por tropas alemanas para confinar contingentes indeseados fue invertida con un tipo de narración pretensamente documental: los ciudadanos de etnia hebrea habían sido reducidos a la condición de prisioneros bajo el yugo alemán, pero la narrativa cine grafiada de Täubert (1940) los presentaba como si fuera ese su modo natural, espontáneo y voluntario de vivir, comparándolos con “insectos que transmiten enfermedades”. Recursos retóricos y pictóricos fueron codificados en la superficie de la imagen electrónica, ambientando la normalización de un proyecto del partido, que más adelante, sucedería con apoyo normativo. Así, difundieron la noticia de que un “saneamiento antropológico” era inevitable. Erradicar a los judíos fue una “cuestión de higiene” (Cohen, 1989).

---

5. Acerca del antisemitismo, una palabra de prudencia es conveniente. Diferente de lo que es costume pensar exclusivamente como un odio enderezado a los judíos, el antisemitismo atinge un espectro más amplio de etnias que también integran el linaje descendiente de Shem. La designación etnónima *semita* procede de la versión griega de su nombre, Σεμ (*Sem*), habiendo así llegado hasta nuestros días. Es relevante tener en consideración que entre los grupos semíticos están también incluidos los árabes, en sentido estricto – i.e., los pueblos provenientes de la Península Arábiga.



Imágenes 3 y 4: A la derecha, material publicitario de “*Triumph des Willens*” (1936), y a la izquierda, de “*Der Ewige Jude*” (1940). Una breve lectura semiológica de las dos pinturas evidencia los mensajes que se transmiten en las películas.

En la primera, se trata de una promoción de valor: la mirada de frente de los rostros iluminados proyecta el futuro, reforzada por la rusticidad y minucia evocada en el símbolo animal del águila. Ella representa esfuerzo y excelencia. La presencia de dos hombres, siendo un joven y el otro mayor, hombro con hombro y al frente de la numerosa tropa perfilada con las banderas del partido nacional socialista promete un compromiso intergeneracional y totalizador como principio del proyecto político. El estilo gótico de la escrita finaliza la composición del mensaje de atribución de valor: este proyecto de futuro tiene a su retaguardia la tradición, y toma para sí la tarea de continuidad, marchar rumbo a la fuente de la luce.

En la segunda imagen, la composición figurativa proporciona una connotación extremadamente contraria, con función peyorativa. Los rostros retratados con expresiones ceñudas, con mirada rabiosa, cínica, de enfado y ojos evasivos, sugieren mentes débiles y personalidades sin carácter. La apelación cromática de fondo, con tonalidad oscura, depara la idea de intenciones ocultas, de cosas que no están reveladas, de deseos y planos secretos. Y, aunque las dos películas

sean producciones de autores diferentes, otra vez el recurso estilístico de las letras se muestra presente, en esta vez con el título central del cartel utilizando aspectos de caligrafía hebrea.

Veinte años después, en plena Francia del *glamour* de la moda, Guy Debord (1969) advertía sobre la falsa imparcialidad de las imágenes: a través de técnicas fotográficas y cinematográficas es posible hacer más que documentar, provocando un efecto psicológico de percepción “espectacular” de la vida. En el campo de la producción óptica, una vez que los espectadores identifican en ellas su vida cotidiana, pierden mágicamente la barrera entre lo que se vive y lo que se observa. Cuando la visión del mundo se confunde con una concepción espectacular, se vuelve rehén de las soluciones de vida propuestas en el espectáculo – no raramente inclinadas al consumo estéril de bienes materiales para satisfacer necesidades inventadas. “La realidad aparece en el espectáculo y el espectáculo es [tomado como] real” (Debord, 1967: 15).

Milenios después de los días en que vivió Aristóteles, los efectos imitativos sistematizados por él en *Περὶ ποιητικῆς* (*Peri Poiesis*: Sobre la Poiesis) se transponen de los libros y del escenario a la pantalla electrificada. Y han de debatirse ya no sólo en términos de anfiteatros y máscaras, como en su tiempo, sino ahora también en las superficies de vidrio, que maximizan el campo escénico y el poder mimético de los montajes.



Imagen 5. Escena del documental “*La Société du Spectacle*” (1973), de Guy Debord.

### 3. Ontología de la imagen fotográfica: problemas originales

La imagen fotográfica sólo puede proporcionar una porción de la realidad, ya que es la captura de un instante representado sobre una superficie plana. Este fragmento de la realidad, que es llevado hasta la cognición gracias al sentido de la visión, no puede combinarse con ningún otro que nos proporcionen nuestros demás sentidos: aunque tocamos la imagen, no tocamos lo que hay en ella, tampoco podemos oír ni oler. Vemos, exclusivamente, lo que ella exhibe.

Las imágenes producidas por aparatos ópticos son esencialmente instrumentos que hacen incesantemente la mediación entre hombre y mundo, de ahí la palabra *media* – i.e., de *mediación*. Vilém Flusser (2011) llamó la atención sobre el hecho de que aunque las personas reconozcan que una pintura es obra de la subjetividad (hecha por la mano humana), ellas *creen* – este es el verbo que él utiliza – que las imágenes producidas por las cámaras las muestran el mundo tal como es. Todavía, sucede que cuando se exhibe una fotografía, es solamente su *apariencia* que está siendo afirmada como realidad. La fotografía – el papel – es la única cosa seguramente real.

El filósofo checo destaca que esas imágenes no retratan una escena – sino representan, exactamente como las hechas con pincel. Para él, la comprensión ontológica de las imágenes de la pintura, de la fotografía y de la cinegrafía implica darse cuenta de que ellas no son más que superficies a través de las cuales se pretende narrar algo, y por eso ellas todas son “esencialmente connotativas” (Flusser, 2011; 21). Una fotografía no puede ser más que una mirada del mundo real y sensible. Y lo que motiva este modo de mirar es la idea que tiene el fotógrafo en el momento en que se posiciona para fotografiar. Fue en este sentido que Flusser afirmó que la idea – la intención – es, fatalmente, un elemento constitutivo de todas las imágenes fotográficas.



Imagen 6 (página anterior). *Pegasus, the flying bull: An Indian Saras Crane - the tallest flying bird in the world - attacking a Blue bull from behind.* Keoladeo National Park, India. Photo: Jagdeep Rajput, India. The Comedy Sildlife Photography Awards 2022. Fuente: <<https://www.forbes.com/sites/ceciliarodriguez/2022/10/20/the-funniest-animal-photos-20-finalists-of-comedy-wildlife-photography-awards-2022/?sh=4c3994a15295>>.



Imagen 7. *Optical illusion photography.* (Fuente: <<https://fixthephoto.com/photo-tips/optical-illusion-photography.html>>).

A partir de la credibilidad casi automática que es comúnmente atribuída a la fotografía es posible orientar las opiniones que se forman sobre lo que ella ostenta. Y cuanto mayor es el número de espectadores, mayor tiende a ser la absorción inconsciente del mensaje transmitido, que se desvanece en la convicción compartida de que las imágenes estarían inmunes a la subjetivación, ya que son producidas por dispositivos y no por la mano directa del hombre (v.g., la pintura; las artes plásticas). La gente cree en una objetividad de la fotografía y de la película, y esto permite la apropiación y entificación de conceptos abstractos, para después representarlos en las propagandas: hablar en nombre de la “Nación”, en nombre del “Pueblo” o de la “Justicia”, imprimiendo apariencia visual al discurso metonímico que está subyacente (de la parte por el todo).

Las imágenes, afirma Flusser (2011: 23), sirven para “representar el mundo al hombre” cuando no se los puede acceder de forma inmediata: su propósito es “servir como mapas, pero terminan transformándose en biombos” (*ibidem*).



### 3.1. Aspectos subjetivos de la fotografía y la pretensión de su objetividad

Los caracteres comportamentales de las sociedades de nuestros días no están apartados de una circunstancia paradigmática, que es la primacía de las imágenes sobre el texto en los dispositivos de hipermedia. Esto maximiza la posibilidad de extravío de cognición de la realidad que surge cuando se toma acríticamente una representación estética de un cierto estado de cosas como si fuera su retrato objetivo, con la expectativa de denotación cuánto al instrumento.

A esta distorsión de la función de las imágenes Flusser llamó de “idolatría”. La “idolatría” es para Vilém Flusser lo que la “percepción espectacular” de la vida es para Guy Debord. Ambos se empeñaron en demostrar que las imágenes fotográficas son esencialmente un *discurso* — un medio para exteriorizar una intención. Todavía es recomendable precaución acerca del empleo de la palabra “idolatría” en la calidad de concepto operacional, una vez que esta expresión procede de las ciencias teológicas y tiene un significado estabilizado, así como también un círculo de latencia ya definido. Utilizarla fuera de contexto importa el riesgo de una impostura intelectual frecuente en nuestra época, que es emplear términos científicos y filosóficos sin compromiso con sus significados originales y, consecuentemente, con la propia inteligibilidad del asunto tratado<sup>6</sup>.

En todo caso, lo que interesa para la presente discusión es que desde los primordios de la imagen fotográfica ya se había atentado para la confusión que se hace entre la experiencia sensible y su mero relato imagístico.

Siguiendo a estos autores, entonces, ¿es posible decir que una foto no puede demostrar una realidad objetiva? Una respuesta afirmativa significa que detrás de toda imagen hay algo escenificado, y esto obligaría desconsiderar de inmediato de las fotografías y videos como documentos históricos y periodísticos. En consecuencia, también serían invalidados para instrucción probatoria en juicio, v.g., imágenes de las cámaras de seguridad.

Pero la respuesta es negativa, y es el contexto en que escribieron estos autores lo que nos permite entender exactamente a qué iban dirigidas sus advertencias.

Guy Debord escribía en el inicio de la sociedad de masas, y criticaba la “alienación” ocurrida a través del consumo compulsivo, en plena efervescencia de la moda en París de los años 1960. Era un ambiente y una época caracterizados por la afición a la fotografía y al cine, cuyas circunstancias comerciales y políticas competían arduamente por la atención de las masas, capturadas en las pantallas del cine. Flusser, en el mismo sentido, se inquietaba con el protagonismo del aparato “en función de lo cuál” – decía él – “la sociedad vive hoy” (Flusser, 2011: 14).

---

6. Acerca del problema, SOKAL A. & BRICMONT, J. *Impostures intellectuelles* (1992).

Estos autores no estaban interesados en discutir las imágenes en sí mismas, aunque las hayan cuestionado como prueba inmediata de la existencia de aquello que muestran. En verdad, ellos se referían a una misma constatación problemática detectada por Álvaro Vieira Pinto, al cual llamó en su monumental tratado *O Conceito de Tecnologia* (El Concepto de Tecnología) de una “idealización de la técnica”: el drama permanente del maravillamiento del hombre ante sus propios artefactos. De hecho, es una inversión que ocurre con frecuencia: después de inventar el reloj, el hombre pasó a decir que el divino sería un relojero, y la galaxia una especie de reloj sideral; recientemente, después de inventar el computador, pasó a decir que él propio es una “máquina humana” de computación.

Tanto Debord como Flusser tomaron el análisis ontológico de la imagen para advertir sobre la sofisticación del discurso en el mundo moderno – a través de la tecnología de imagen –, que permite confundirlo con la realidad misma. Con el aumento de los dispositivos (especialmente los automáticos, que son inmediatamente impersonales), las personas pierden gradualmente la capacidad de distinguir lo que es objetivo de lo que es subjetivo. O sea: a través de medios impersonales, se puede insinuar la objetivación del subjetivo.

El lector perspicaz podrá objetar, indagando sobre las imágenes producidas por las cámaras de seguridad.

Pero en el tiempo de los autores citados aún no existía la captura automática de imágenes. Es importante darse cuenta de que Debord escribió y filmó en las décadas de 1960 y 1970, y que Flusser terminó su ensayo filosófico sobre la fotografía en 1985. Ambos sólo podían referirse a la imagen producida intencionalmente, pues las máquinas dependían del disparo manual de la tecla, por acción deliberada del fotógrafo o cinegrafista. Es sólo por eso que Flusser insistía que detrás de cada captura de escena tiene que existir una intención: la producción fotográfica y cinematográfica en su época tenía, de hecho, que ser obligatoriamente consciente e intencional.

#### **4. La sofisticación de la cámara y la captura automática de la imagen: primera actualización del problema**

Todavía, el advenimiento del automatismo en los dispositivos de lentes es precisamente lo que presenta, por primera vez, un nuevo problema ontológico de las imágenes fotográficas: el registro fortuito de un instante. Y, con esto, el automatismo representa la primera actualización de los problemas filosóficos definidos por Flusser y Debord, trayendo el imperativo de evaluarlos sobre un nuevo punto de observación, para verificar si aquellos permanecen válidos para las imágenes que ahora pueden ser producidas – todas – a través de dispositivos “impersonales”.

La única propiedad que se parece poder predicar a la esencia de la fotografía con seguridad es que ella abstrae ópticamente las dimensiones reales de un objeto para reproducirlo sobre una superficie plana. Hasta ahora estamos con Flusser: la imagen creada intencionalmente (fotografía o video) puede ser producida por juegos de luces y sombras, enfoque y yuxtaposición

de objetos y técnicas de foco, como efecto de ilusión óptica.

Sucede, por otro lado, que en nuestro tiempo hay también una especie de imagen producida que no es siempre connotativa: la cámara de seguridad de un establecimiento comercial o la entrada a un edificio, por ejemplo, captará cualquier acontecimiento que ocurra ante su lente. Acá no hay la posibilidad de formar un discurso – ella no es connotativa. Esa cámara está programada para registrar, indiscriminadamente, todo lo que está por venir: sea una entrega de correo, un casal que se despide o un evento delictivo que pueda suceder, la cámara no establece previamente una diferencia sobre lo que va capturar. Consecuentemente, no hay una producción intencional de significado en el contenido de la imagen. Aquí, la imagen muestra simplemente un hecho real independiente de la voluntad del usuario de la cámara. En la imagen automática, las asertivas de Flusser y de Debord no pueden ser aplicadas: ninguna idea está presente en la imagen fortuitamente registrada.

Entonces, la idea sólo puede estar presente en la imagen que es producida con intención: el posicionamiento del fotógrafo, el ángulo, la mirada, el momento de accionar la tecla de captura.

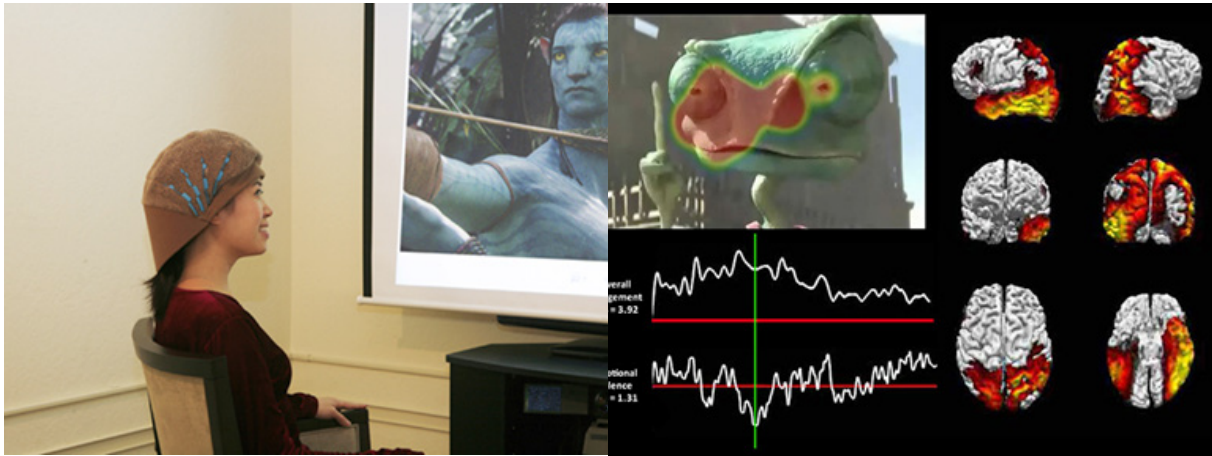
### **5. La fotografía después de la Cibernética: confección algorítmica de la imagen y su pérdida definitiva de credibilidad documental**

En los años de 1950, la Cibernética fue públicamente presentada como la ciencia del control – i. e., la “ciencia del comando y de la comunicación en el animal y en la máquina, interesada especialmente en formas de comportamiento” (Ashby, 1957: 01). Desde su aparecimiento, una serie de promesas han recibido destaque, pues, como afirmó un proeminente cientista del nuevo campo en la época, la Cibernética tendría “sus propias fundaciones, y “sus verdades no son condicionadas por ningún otro campo de la ciencia” (*ibidem*).

La transmisión intencional de significado a través de la elaboración técnica de la imagen alcanzó un grado de desarrollo incomparable después del desarrollo de las máquinas computadoras digitales, especialmente con la sofisticación de la superficie vítrea de la pantalla electrificada. Un ejemplo es el llamado *Neurocinema*, que aplica datos obtenidos por herramientas biométricas para garantizar, mediante la acción psicológica, la consecución de las expectativas comportamentales previamente establecidas, y para transmitir los mensajes intencionados. Aquí sí, la intención antecede, condiciona y informa la morfología de la imagen.

Hace una década que estudios de cine están recurriendo al *Cinematic*, por mapeo cerebral (*brain mapping*), para elaborar *trailers* dotados de elevado poder emocional. El *neuromarketing* observa y valora el comportamiento de los consumidores para adaptar los productos a sus preferencias, motivaciones e impulsos – bien como inducir sus preferencias, motivaciones e impulsos. La aplicación del procesamiento computarizado de las señales eléctricas del cerebro permite cuantificar las informaciones de su dinámica que corresponden a los procesos fisiológicos dentro de la caja craneana. Una vez escaneado el órgano durante la exhibición de la

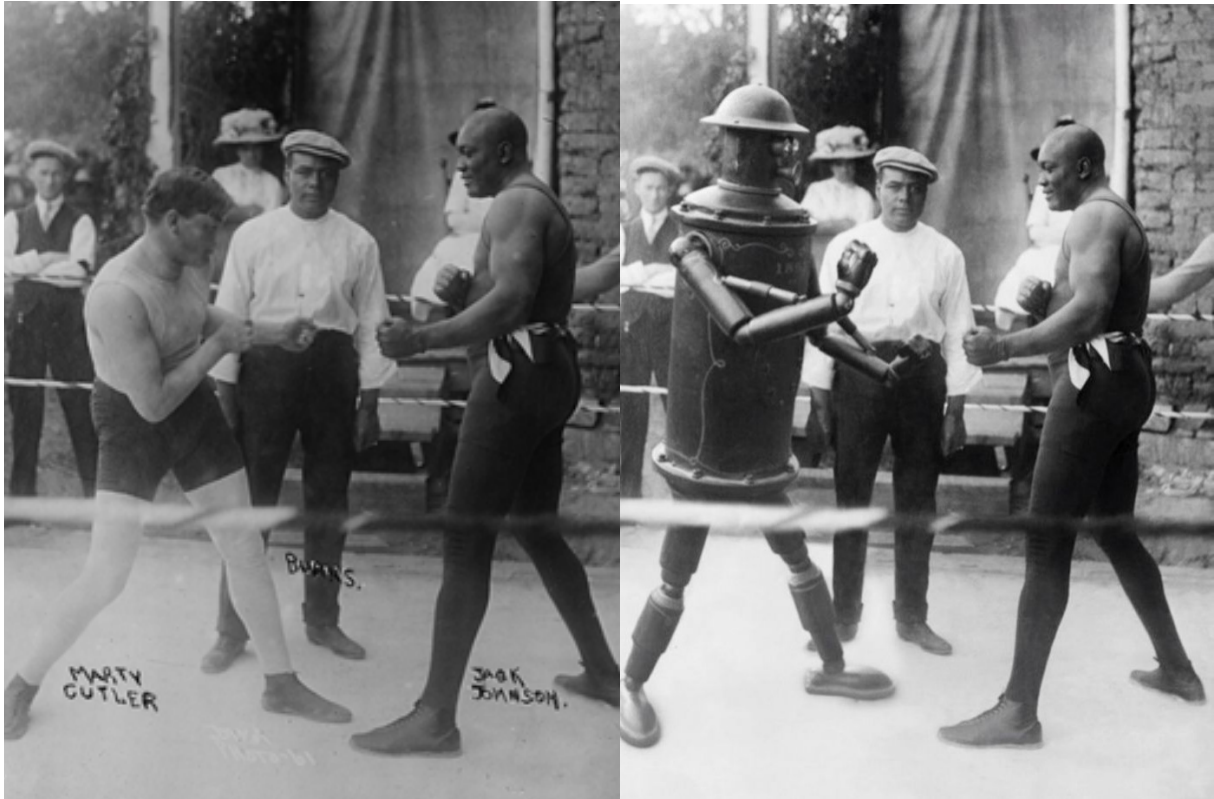
película, las escenas correspondientes a los picos de actividad orgánica son seleccionadas para el montaje del *trailer* con el máximo alcance emocional posible.



Imágenes 8 y 9: Biometría cerebral en un estudio cinematográfico para la elaboración de materiales con descarga poder emocional y persuasivo. (Fuente: <https://www.fastcompany.com/1731055/rise-neurocinema-how-hollywood-studios-harness-your-brainwaves-win-oscars>).

Esto significa la sofisticación 1) mecanizada y 2) electrificada de la administración del πάθος (*páthos*: pasión; emoción), tema sobre cuya análisis Aristóteles se dedica en Περὶ ποιητικῆς (*Peri Poietikés: Sobre la Poiética*), acerca de la tecnicidad de los espectáculos dramaturgicos y demás artes poiéticas.

Otro tipo de herramienta que impacta definitivamente el *status* ontológico de la fotografía es lo que usa la llamada “inteligencia artificial generativa”. Trátase de *softwares* de confección de imagen de collages digitales (*digital collage*) y “hiperrealidad” (*hiperrreality*), que utilizan algoritmos para, al modo del pincel en la mano, fabricar imágenes de elevado grado de resolución y nitidez. Con ese tipo de herramienta se torna posible alterar imágenes del pasado, así como crear memoria de eventos que nunca ocurrieron. En otras palabras, se queda definitivamente eliminada, en el campo de la imagen, la diferencia entre lo que es verídico y no. La situación se agrava en la medida en que esta misma tecnología ha también creado la posibilidad de replicar voces y atribuir hablas a terceros que nunca las han pronunciado.



Imágenes 10 y 11: Ejemplo de alteración fotográfica, elaborada en los años 2000. (Fuentes: <<https://incrivel.club/admiracao-fotografia/14-imagens-alteradas-no-photoshop-que-parecem-ser-muito-reais-601310/>> y <[https://www.flickr.com/photos/library\\_of\\_congress/2968841167/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2968841167/in/photostream/)>).



Imágen 12: Zilla van den Born, que convenció a su familia de que estaba en un viaje en Asia, confeccionó una secuencia de fotografías dentro de su propia residencia. (Fuente: <<https://pt.ign.com/behind-media/4047/opinion/a-hiperrealidade-do-facebook>>).

## 6. Conclusión

La renuncia del uso normativo de las artes, que en la cultura clásica había demostrado la fuerza de la idealización del carácter humano, contribuyó al relativismo de los valores, del conocimiento e incluso de la propia percepción de la existencia, contribuyendo a una crisis generalizada de la filosofía de la ciencia. Sin embargo, se mantuvieron las técnicas poiéticas de construcción de sentido, de administración de la percepción y de la pasión – que insinuación objetiva de todo aquello que es subjetivo, como insistía correctamente Debord.

En la cultura clásica, la “mímesis de hombres mejores” de que hablaba Aristóteles <sup>7</sup> ocupa el centro vital de la vida, exhortando a la equidad, al esfuerzo digno, a la renuncia y a la prudencia a través de los sistemas figurativos de representación.

La ruptura de la relación entre el hombre y el mundo ocurre cuando éste toma la representación como realidad misma. Aquello que él aprehende produce efectos que se devuelven al mundo en forma de conducta, porque esta es orientada por la percepción; el género humano actúa a partir de las representaciones imagéticas.

La incomprensión de que los objetos manufacturados son instrumentos de la acción humana en el mundo vicia preliminarmente la percepción de la realidad por parte del hombre, permitiendo trasladar a las cosas creadas la atribución de las intenciones de sus creadores. Esto extravía la comprensión de que los problemas sociales no se reducen a equipamientos, e impide que los verdaderos sujetos de acción en el mundo contemporáneo sean debidamente identificados.



---

7. Aristóteles, *Περὶ ποιητικῆς* (*Peri Poietikés*; Sobre la Poiética), 1454b, 5-10.



Imágenes 13 y 14: usuarios experimentando equipos de “realidad” virtual, en 2016. (Fuente: <http://indianexpress.com/article/technology/tech-news-technology/samsung-galaxy-s7-mark-zuckerberg-gear-vr/>).

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. (2012). *Metafísica*. Edipro.

ARISTÓTELES. (2014). *Ética a Nicômaco*. Edipro.

ARISTÓTELES. (2015). *Poética*. Editora 34.

ASHBY, R. (1957). *An Introduction to Cybernetics*. Chapman & Hall.

CASSIODORUS. (2018). *Institutiones: introdução às letras divinas e seculares*. Kírion.

DEBORD, G. (1992). *La Societé du Spectacle*. Gallimard.

ELIADE, M. (1991). *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Martim Fontes.

FLUSSER, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume.

GILSON, E. (2016). *O Ser e a Essência*. Paulus.

JAEGER, W. (2013). *Paideia: A formação do homem grego*. Martim Fontes.

JOSEPH, M. (2008). *O Trivium: As artes liberais da Lógica, da Gramática e da Retórica*. É Realizações.

PINTO, A. (2005). *O Conceito de Tecnologia*. Contraponto.

PORPHYRIOS (2021). *Isagoge: Introdução às Categorias de Aristóteles*. Attar.

REALE, G.(2014). *Léxico da Filosofia Grega e Romana*. Loyola.

SOKAL A.; BRICMONT, J. (1992) *Impostures intellectuelles*. Odiel Jacob.



[pp. 40-53]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.03>

## HACIA UN AGENCIAMIENTO TEATRAL. UNA MODULACIÓN DESDE GILLES DELEUZE

## TOWARDS A THEATRICAL ASSEMBLAGE. A MODULATION FROM GILLES DELEUZE

Nicolás Perrone

CONICET

### Resumen

El presente artículo tiene por objeto el análisis de la noción de agenciamiento de Gilles Deleuze en el marco de la teatralidad. Para ello, se examina la distinción entre dispositivo y agenciamiento. La comprensión y modulación de estas nociones, permite postular los conceptos de dispositivo de visibilidad y agenciamiento teatral, los cuales adquieren una función metodológica en el contexto de un pensamiento sobre el teatro y su forma de composición. De acuerdo con esto, el análisis plantea que los diversos modos de producción de teatralidad se entienden como poéticas que funcionan como máquinas abstractas, esto es, como un diagrama que permite una distribución de la composición escénica. Esto determina un dispositivo de visibilidad en el teatro, el cual se efectúa a través de agenciamientos teatrales que dan una forma singular a la distribución sensible de los elementos escénicos.

**Palabras clave:** Gilles Deleuze; dispositivo; agenciamiento; teatro; máquina abstracta

### Abstract

This paper is about Gilles Deleuze's notion of assemblage within the framework of theatricality. For this, the distinction between device and agency is analyzed. The understanding and modulation of these notions allows to postulate the concepts of visibility device and theatrical agency, which acquire a methodological function in the context of thinking about theater and its form of composition. In accordance with this, the analysis states that the various modes of

production of theatricality are understood as poetics that function as abstract machines. This is a diagram that allows a distribution of the scenic composition. This determines a device of visibility in the theater, which is carried out through theatrical assemblages that give singularity to the sensitive distribution of scenic elements.

**Keywords:** Gilles Deleuze ; device ; assemblage ; theatre ; abstract machine

## 1. Introducción

Numerosas discusiones en torno a la teatrología contemporánea se valen de conceptos deleuzianos para dar cuenta de la naturaleza de los procesos creativos y de la diversificación de las prácticas escénicas. Esto proporciona un indicio clave para comprender el aspecto funcional de todo concepto. En el caso de Gilles Deleuze, su recepción en las prácticas artísticas en general es muy fecundo. En el teatro en particular, esta influencia tiene aún un carácter más tímido. Muchas veces estas apropiaciones no se sumergen del todo en la riqueza epistemológica de estas nociones y pierden de vista algunos planteos interesantes y útiles en la configuración de una teoría del hecho teatral. En el presente trabajo, nos proponemos analizar el concepto de agenciamiento en relación con la producción de teatralidad. Consideramos que esta noción es un artefacto conceptual que brinda posibilidades interesantes para el análisis de las prácticas escénicas contemporáneas y la comprensión de las lógicas de producción de teatralidad. En este sentido, consideramos crucial diferenciar, en primer término, el concepto de agenciamiento del de dispositivo, ya que éste último circula de manera muy habitual entre las prácticas de los hacedores teatrales, y al comprender el lugar que tienen en la teoría estas nociones, es posible pensar las prácticas con un nivel más fino de hilación. De tal manera, veremos que ciertas modalidades de producción escénica (poéticas) pueden ser leídas desde esta filosofía y contribuir a ubicar la lógica de composición de teatralidad en una dinámica amplia y transversal de agenciamientos, que permiten vislumbrar una dimensión de máquinas abstractas y dispositivos de visibilidad y otra de agenciamientos teatrales.

## 2. Dispositivo y agenciamiento

En una entrevista de 1977, publicada bajo el nombre de *Le jeu de Michel Foucault*, el filósofo señala tres dimensiones sobre las que se sitúa la noción de dispositivo (Foucault, 1994: 299). En primer término, el dispositivo refiere un conjunto de elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos, y las relaciones de red en que éstos se entraman. En segundo término, importa la naturaleza de la relación entre esos elementos, la cual opera de manera dinámica, al modo de un juego, estableciendo funciones variables. Por último, el dispositivo responde a una posición estratégica dominante; esto quiere decir que, en su constitución histórica, surge como respuesta a una urgencia, a la resolución de un problema de orden práctico. De modo que, en un dispositivo, se da una naturaleza de heterogeneidad y ensamblaje en función de una pragmática

concreta. Asimismo, resulta crucial para el sostenimiento y operatividad de un dispositivo, un proceso de sobredeterminación funcional, en el que éste es reajustado ante la resonancia o contradicción de sus efectos. Por lo tanto, un dispositivo surge ante una necesidad estratégica con el fin de producir un efecto deseado, razón por la cual tiene que reajustarse constantemente.

La constitución de los dispositivos, teniendo en cuenta esta definición, habilita una serie de interrogantes tipológicos sobre su misma naturaleza: ¿quién diseña las estrategias?, ¿cómo se llevan a cabo?, ¿en qué casos se ponen en marcha?, entre muchas otras. Como podemos observar, son todas preguntas que nada tienen que ver con indagaciones de índole esencialistas, sino que, más bien, apuntan a la determinación del funcionamiento de los dispositivos. En este sentido, es importante señalar que ante la cuestión de un ¿quién? del dispositivo, Foucault rechaza taxativamente que se trate de una suerte de sujeto trans-histórico o poder centralizado; en cambio, se trata de una dinámica impersonal, que implica prácticas micropolíticas, deslocalizadas y diseminadas por todo el entramado de relaciones (de sujetos, discursos y prácticas) y que, en definitiva, corresponde a un funcionamiento del poder en el que se determinan procedimientos y estrategias destinados a enderezar las conductas; es la forma disciplinaria del poder (Foucault, 2008: 158 y ss). En consecuencia, todo dispositivo es de poder e implica una relación de fuerzas; es productivo, en tanto genera efectos mediante técnicas precisas; y, por esto mismo, su análisis es genealógico, mostrando los elementos microfísicos que lo constituyen (y que, a su vez, configuran un diseño diagramático mayor).

En la lectura de Deleuze, la noción de dispositivo adquiere otros matices. En la conferencia *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (1988), expone una noción de dispositivo que lo acerca más a la de agenciamiento, que veremos a continuación. Ante todo, el autor refiere que un dispositivo es “un conjunto multilineal. Se compone de líneas de diferente naturaleza (...) que siguen direcciones y trazan procesos siempre desequilibrados” (Deleuze, 2007: 305). Es interesante reparar en esta caracterización, dado que contribuye a acercar las nociones de dispositivo y agenciamiento, haciendo difícil su distinción. No obstante, cabe recordar que, en otros textos como *Désir et plaisir* (1994), Deleuze recalca que cuando Foucault piensa los dispositivos, está mentando un tipo estrategias de poder que son reterritorializantes; el agenciamiento, en cambio, se caracteriza por las líneas de fuga y los movimientos de desterritorialización.

Deleuze destaca que en dispositivo hay que tener en cuenta, al menos, cuatro dimensiones (Deleuze, 2007: 306-307). En primer término, existen curvas de visibilidad; cada dispositivo posee sus propias modalidades de hacer ver, de determinar lo que es visible y lo que queda invisibilizado. En segundo lugar, encontramos curvas de enunciación, esto es, aquello que puede hablar; lo que se establece es, precisamente, el régimen de enunciados a que dan lugar, en un momento histórico determinado, las prácticas jurídicas, literarias, científicas, etc. En tercera instancia, un dispositivo presenta líneas de fuerza; son vaivenes que atraviesan todo el dispositivo, que se mueven de un lado al otro del mismo, indicando la forma en que se tejen las palabras y las cosas y las tensiones que se producen entre ellas; es, en última instancia, la

dimensión del poder. En cuarto lugar, nos encontramos con líneas de subjetivación; esto quiere decir que existen determinados plegamientos dentro del dispositivo que producen procesos de subjetivación; no ya figuras preestablecidas de la subjetividad, sino un hacerse, un producir efectos.

De acuerdo con esta descripción de los dispositivos, Deleuze pone énfasis en dos consecuencias que se desprenden ella. Por un lado, la noción de dispositivo implica una pragmática de la multiplicidad. No hay lugar para los universales en esta trama de líneas, ya que todas operan de modo variable, funcionan en un proceso que es distinto al de otros dispositivos. Esto implica un microanálisis de los elementos heterogéneos y diferenciales dentro de los dispositivos, es decir, considerar el funcionamiento de micro-dispositivos. Al mismo tiempo, involucra un análisis del diagrama dentro del cual operan transversalmente los micro-dispositivos, dejando al descubierto una máquina abstracta inmanente a lo social. Por otro lado, esta filosofía implica la irrupción de lo nuevo. El coeficiente de novedad y creatividad de un dispositivo es lo que define su capacidad de transformación; esto es, si puede o bien flexibilizar sus líneas o quebrarlas con vistas a desplazarse hacia otro tipo de dispositivo, o bien si puede endurecer esas mismas líneas para estratificarse y cerrarse sobre sí. La novedad de un dispositivo respecto de los anteriores es lo que constituye su actualidad; esta última no refiere un estado de hecho de lo que somos fácticamente, sino, más bien, un estado de transformación, un índice de lo que estamos llegando a ser. Para Deleuze, da cuenta de un devenir. “En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (que es lo que ya no somos) y aquello en que nos estamos convirtiendo: *la parte de la historia y la parte de lo actual*” (Deleuze, 2007: 310). Es decir que hay un doble aspecto, tendido entre el archivo de un pasado reciente y su actualidad en tanto devenir-otro. Los dispositivos muestran, en este sentido, lo que estamos dejando de ser y aquello en lo que nos estamos convirtiendo.

Ahora bien, los matices que introduce Deleuze nos conducen a considerar la noción de agenciamiento en lo tocante al análisis de una práctica que involucre la multiplicidad. El concepto de agenciamiento viene a sustituir, a partir de *Kafka: pour une littérature mineur* (1975) y *Mille Plateaux* (1980), al de máquina deseante, que Deleuze y Guattari abordan en *L'Anti-Oedipe* (1972), ya que, en primer término, esta noción mienta un ensamble productivo, cuestión definitoria en la idea de maquinación deseante. Tal como señala Juan Manuel Heredia (2014), hay que tener en cuenta que pocos años después de la publicación de esta última obra, Foucault irrumpe con el concepto de dispositivo, en *Surveiller et punir* (1975), lo cual tiene mucho que ver con ese desplazamiento. Como hemos indicado anteriormente, Deleuze retoma y discute la noción de dispositivo, introduciendo ciertos matices que lo diferencian de su amigo y que, a la vez, lo inclinan más hacia el concepto de agenciamiento. En un primer acercamiento, se puede entender un punto de contacto entre los dos conceptos, pues si comprendemos genéricamente el agenciamiento como un conjunto de acoplamientos y conexiones entre elementos heterogéneos en relaciones variables de funcionabilidad, bien podemos verlo como una cara análoga a la

definición foucaultiana de dispositivo como red de elementos heterogéneos, discursivos y no discursivos. Sin embargo, como propone Patricio Landaeta Mardones (2020: 243), esta caracterización corresponde sólo a una versión restringida del concepto de agenciamiento, a la cual habría que nutrir con su versión ampliada en la constelación conformada por los conceptos de cuerpos sin órganos y máquina abstracta. No obstante, aquí nos interesa observar la naturaleza propia del agenciamiento, para comprender su especificidad y diferencia respecto de la noción de dispositivo. En *Mille Plateaux*, Deleuze y Guattari explican lo siguiente:

Según un primer eje, horizontal, un agenciamiento incluye dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. Por un lado, es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; por otro, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuyen a los cuerpos. Pero, según un eje vertical orientado, el agenciamiento tiene por un lado partes territoriales o reterritorializadas, que lo estabilizan, y por otro, máximos de desterritorialización que lo arrastran. (Deleuze y Guattari, 2010: 92)

En esta cartografía, los autores indican que hay una tetravalencia del agenciamiento, constituida por los vértices de cuerpos, enunciados, (re)territorializaciones y desterritorializaciones. O como también plantea Herrera (2014: 94), un aspecto relacional y otro procesual. El eje horizontal muestra la relación recíproca entre los cuerpos (segmento de contenido) y los enunciados (segmento de expresión). Es decir, hay una trama de cuerpos, con capacidad de afectar y ser afectados, acoplados entre sí y a una multiplicidad de estados de cosas. Esto implica un sistema de interacción, de funcionamiento y co-funcionamiento; en definitiva, un régimen de maquinación que da cuenta de una pragmática determinada del campo social. A su vez, existen agenciamientos colectivos de enunciación, que muestran el aspecto semiótico de esta componenda de cuerpos con la cual se articula. Es decir, la enunciación tiene también una cara vuelta hacia lo social, se constituye desde esa misma trama, tiene que ver con el aspecto impersonal que recorre el campo social y produce un régimen de signos; éste desborda lo meramente lingüístico, pues claramente adopta un carácter pragmático, es decir, no son signos por sí mismos, sino en relación con los cuerpos y sus movimientos de territorialización y desterritorialización. De acuerdo con esto, un agenciamiento es siempre agenciamiento maquínico de efectuación y agenciamiento colectivo de enunciación (Deleuze y Parnet, 2013: 81). Su contenido no remite a objetos, sino a estados maquínicos, y su expresión no alude a un sujeto, sino a agentes colectivos de enunciación. Por lo tanto, estamos ante un agenciamiento cada vez que podemos discernir un acoplamiento de elementos materiales y un régimen de signos que le corresponde.

Por su parte, el eje vertical indica que un agenciamiento comporta procesos de (re) territorialización; esto es, compone partes estabilizadoras que fijan los acoplamientos propios del agenciamiento en una regularidad. Pero, al mismo tiempo, nos encontramos con movimientos de desterritorialización, que hacen temblar el equilibrio de cualquier composición y permiten el advenimiento de nuevas configuraciones. De este modo, podemos observar un aspecto

fundamental introducido por el concepto de agenciamiento: la dimensión del territorio. De tal forma que una regla concreta de los agenciamientos se halla en detectar el tipo de territorio que comprenden, la modalidad de apropiación de un ensamblaje. “El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de ‘propiedades’” (Deleuze y Guattari, 2010: 513).

A partir de este último aspecto, podemos entender el vínculo de los agenciamientos con la estratificación. Si bien ambos son procesos diferentes, Deleuze recuerda que un agenciamiento se produce en un estrato. Los estratos consisten “en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancia y redundancia, en construir moléculas más o menos grandes en el cuerpo de la tierra, y en hacer entrar estas moléculas en conjuntos molares” (Deleuze y Guattari, 2010: 48). Aquí es importante entender que nada de esta experiencia se halla ajena al campo social. Por lo tanto, un agenciamiento se produce en el marco de un ensamblaje molar con códigos establecidos de antemano, cuyo funcionamiento tiende a la reproducción, a proyectar el campo de experimentación del deseo sobre una distribución formal preestablecida (Zourabichvili, 2007: 17). Lógicamente, un agenciamiento trasciende esto, no se reduce a la pura estratificación. Ambos poseen un contenido y una expresión, pero en el caso de los primeros, el contenido se ha transformado en un sistema pragmático y la expresión en un sistema semiótico; esto quiere decir que no han quedado fijados ni estabilizados, sino que están atravesados por movimientos de desterritorialización. No obstante, los autores necesitan postular el polo de la estratificación para explicar cómo el caos se convierte en algo. Como también aporta Ian Buchanan (2020: 216), el análisis de estratos permite identificar las capas de las que está hecha el mundo y, a su vez, investigar las variaciones que se dan entre esas capas, sin asumir que éstas siguen un patrón inamovible. De allí que sea posible hallar fugas. Dado que el límite de la desterritorialización es la esquizofrenia como fuga absoluta, es necesario un coeficiente de estratificación que ocupe el lugar de una prudencia, a modo de operador, que evite la huida hacia un agujero negro que implicaría la autodestrucción del proceso de experimentación mismo. Se trata de una prudencia práctica experimental; una versión revisitada de la *caute* de Spinoza. Esta es la razón por la cual el agenciamiento requiere de un polo de estratificación que lo hace investir la estructura molar. Pero, al mismo tiempo, y sobre todo, la forma de investir se da siempre desde la molecularidad, desde agenciamientos locales. Esto implica que los códigos mayores son recorridos por singularidades que los harán entrar en desequilibrio. Hay un escape permanente del código estratificado, cuya razón radica en evitar la caída en formas de sujeción profundas. Se trata de experimentar los estratos para recorrerlos y liberar las líneas de fuga, desprender intensidades o hacer pasar flujos discontinuos; en definitiva, una operación del deseo.

Esta dinámica procesual, de movimientos de variación continua, indican que el agenciamiento remite siempre a un campo experimental de deseo. Como Deleuze y Guattari ya habían señalado en *L'Anti-Oedipe*, el deseo es un proceso productivo, un ensamble o montaje experimental

que inviste siempre la maquinaria social. De acuerdo con ello, el deseo fluye y se distribuye molecularmente. Pero en ese movimiento, el mismo deseo requiere ciertos momentos de estratificación para que su movimiento no desborde hacia una fuga irrefrenable que aniquile su propio coeficiente de productividad. Nunca se trata de una desestratificación salvaje. Por eso, los autores insisten en una idea de prudencia práctica o *caute* spinoziana. “Lo peor no es quedar estratificado –organizado, significado, sujeto– sino precipitar los estratos en un desmoronamiento suicida o demente” (Deleuze y Guattari, 2010: 165). También es importante señalar que el deseo no puede evitar ser eventualmente capturado por el aparato molar.

En relación a esta última cuestión, queda al descubierto que el deseo es primero en relación a los dispositivos de poder, se ubica en un orden anterior; más tarde puede ser capturado por una instancia de poder que, en rigor, ha germinado en ese mismo ensamblaje deseante. “Los dispositivos de poder surgirán en todas partes donde se operan las reterritorializaciones, aún abstractas. Los dispositivos de poder serían, por lo tanto, un componente de los agenciamientos. Pero también éstos comportarían puntos de desterritorialización” (Deleuze, 2004: 20). En este sentido, Deleuze piensa que los dispositivos de poder no son constituyentes en sí mismos, sino que dependen de un agenciamiento, de una dimensión de éste, a partir de la cual el dispositivo emerge como una estratificación de poder. Es, por tanto, el polo del estrato lo que permite la emergencia de un dispositivo de poder, dejando en evidencia que el concepto de agenciamiento es más amplio y distribuye esas formaciones de poder. Esto no reduce el proceso a un estancamiento, ya que en la misma naturaleza de los agenciamientos se encuentra su coeficiente de desterritorialización. De allí que Deleuze entienda que una sociedad está marcada fundamentalmente por la fuga. Es el deseo, en tanto producción, el que permite una huida de los estratos que, asimismo, también genera. El poder, así, es una afección del deseo.

Finalmente, cabe resaltar un aspecto más que es necesario ligar al agenciamiento. Se trata del concepto de máquina abstracta. Aquí los autores intentan enfatizar en una de las puntas del tetraedro del agenciamiento: los máximos de desterritorialización. Esto quiere decir que las máquinas abstractas diagraman el territorio hacia el que puede abrirse un agenciamiento y también reparten en un espacio las formas en que los agenciamientos entran en contacto entre sí. Las máquinas abstractas funcionan como un principio de distribución de lo informal, es decir que ignoran las sustancias y las formas, carecen de contenido determinante. Más bien operan en una función diagramática. La máquina abstracta es el diagrama del agenciamiento. Funciona como un principio de distribución o síntesis de registro (Lapoujade, 2016: 199). Por supuesto que esto no representa ningún tipo de esquema determinante, sino un conjunto de líneas que configuran una maquinaria donde predomina la potencia de la variación continua; “cada máquina abstracta puede ser considerada como una ‘meseta’ de variación que pone en continuidad variables de contenido y de expresión” (Deleuze y Guattari, 2010: 520). De acuerdo con esto, nos importa retener que una formación de poder, por ejemplo, debe remitirse al diagrama o máquina abstracta del cual ha emergido. Esto implica un análisis de las condiciones

que han hecho efectuar los agenciamientos en una estratificación tal que su afección mayor es el poder como un dispositivo. Y en relación con la discusión que nos interesa y convocamos a continuación (la teatralidad), entendemos que es necesario ubicar la maquinaria abstracta que permite las distribuciones y efectuaciones de los agenciamientos concretos. Esto permite ver que, si bien existen determinadas líneas poéticas para cualquier composición teatral, hay un fondo de variación continua, dado por la máquina abstracta, que permite las desterritorializaciones necesarias para configurar constantemente teatralidades singulares.

### **3. Agenciamiento teatral**

A partir de lo descripto, nos interesa pensar cómo opera el agenciamiento dentro de las prácticas teatrales. Al interior de las reflexiones sobre el teatro, como así también en el seno de las mismas prácticas escénicas y los presupuestos teóricos que manejan sus hacedores, se encuentra muy difundido el uso del término dispositivo para describir un artefacto poético que, en términos generales, condiciona el modo de producción y circulación de la teatralidad. No obstante, entendemos que el alcance del mismo resulta un poco limitado, en tanto no da totalmente cuenta de los elementos inmanentes que se ponen en juego en el momento de una composición escénica. En este sentido, consideramos que hacer una lectura de este ámbito desde el concepto de agenciamiento, contribuye de manera efectiva a comprender las operaciones poéticas que se dan cita en las prácticas teatrales contemporáneas, caracterizadas por un alto coeficiente de hibridación y experimentación que diluye las fronteras clásicas entre lenguajes artísticos. Por ello, nos interesa recuperar un posicionamiento que hable del modo en que se producen las prácticas teatrales concretas, esto es, la poética que está de fondo en cada montaje, más allá de las particularidades de cada uno.

A finales del siglo XIX comienzan a germinar formas teatrales que serán las que constituyan, más adelante, los pilares fundamentales sobre los que se erigen las diversas poéticas de la teatralidad. José Luis Valenzuela (2021) explica esta genealogía y propone tres grandes matrices poéticas que denomina realismo, simbolismo y dadaísmo. En el caso del realismo, artistas como André Antoine y Konstantin Stanislavski comienzan a perfilar la lógica de una poética teatral en la cual los significantes escénicos se ordenan para componer una estructura donde el mundo representado aparece con claridad y coherencia, y se ofrece a la mirada del espectador para que éste pueda interpretar sin ambigüedades y, a su vez, reconstruir una totalidad a partir del recorte que se le muestra (Valenzuela, 2021: iii). Según Valenzuela, esta poética está guiada por la lógica de la metonimia, ya que la relación de contigüidad en la cadena de los significantes escénicos es crucial para lograr la verosimilitud del relato. El simbolismo, por su parte, empieza a emerger desde las dramaturgias de autores como Maurice Maeterlinck, quien trabaja sobre la inacción y produce una ruptura fundamental con la lógica realista, pues la narratividad como tal comienza a dislocarse. “La dramaturgia simbolista ponía en crisis esa conexión cuasi-causal entre sucesos y acciones encadenadas que entregan su significado pleno en el momento del desenlace o punto final, tras haber ido ofreciendo significaciones parciales y provisionarias a lo largo de la trama”



(Valenzuela, 2021: 15). Estas experimentaciones generan que, luego, directores como Vsévolod Meyerhold aborden la escenificación desde otros parámetros compositivos. Este último propone la biomecánica como un método diferenciado del de las acciones físicas de Stanislavski, y desprendido del naturalismo psicológico. El actor o actriz, entonces, se acerca a la acrobacia, por el modo en que mueve el cuerpo, o a la música, por la forma en que la palabra adopta un ritmo, tiempos y pausas. Finalmente, el caso de la poética dadaísta comienza a anunciarse desde las propuestas de Alfred Jarry y profundizada en mayor medida por Antonin Artaud y Tadeusz Kantor. Aquí, el sentido tiende a reducirse a un grado cero y cobra gran relevancia el pasaje al acto, lo cual será fundamental para la posterior irrupción de la *performance* en las teatralidades contemporáneas.

Nos encontramos, así, con tres grandes matrices de producción de teatralidad. Por supuesto que estas tres poéticas, como el mismo Valenzuela reconoce, no constituyen modos de producción rígidos, sino que, en general, tienden a mezclarse entre sí, más allá de que una de las lógicas predomine sobre otra. Teniendo en cuenta esto, consideramos que la distinción de los modos de producción de teatralidad es útil para ubicar y comprender ciertas lógicas compositivas. En este sentido, dichas poéticas están configuradas como máquinas abstractas. Consideramos que es pertinente leer estas poéticas desde la noción de máquina abstracta, pues ésta aporta una serie de matices que suelen ser pasados por alto en las reflexiones teatrológicas. Ocasionalmente, en dichas teorizaciones (y en las prácticas teatrales mismas) se utiliza el concepto de dispositivo de manera muy extendida y genérica, sin ahondar en los detalles que lo distinguen del agenciamiento. Si bien esto permite una lectura interesante del funcionamiento de las operaciones teatrales que conforman un plano compositivo, creemos que es más fecundo introducir el concepto de agenciamiento en este concierto. Como hemos visto en la exposición anterior, un agenciamiento presenta una serie de matices que permiten comprender las conexiones de heterogeneidades en un nivel diferente al del dispositivo. En consecuencia, entendemos que las matrices teatrales que hemos mencionado, pueden entenderse como máquinas abstractas.

Tal como afirman Deleuze y Guattari (2010), “la máquina abstracta es como el diagrama de un agenciamiento. Traza las líneas de variación continua, mientras que el agenciamiento concreto se ocupa de las variables, organiza sus diversas relaciones en función de esas líneas” (103). De acuerdo con esto, entendemos que una “máquina abstracta teatral” refiere un conjunto de líneas que se disponen a modo de trazado diagramático, carente de contenido específico, pero que determinan componentes virtuales que son efectuados por los agenciamientos concretos para definir el modo de producción de una teatralidad específica. La máquina abstracta teatral permite distribuir lo que se produce en el seno de un plano compositivo, esto es, la escenificación. Al estar conformada por líneas abstractas, favorece los movimientos de desterritorialización, razón por la cual estas líneas son de variación continua y permiten que los modos de producción, dentro de una misma máquina abstracta, devengan en efectuaciones teatrales tan diversas como los agenciamientos por las que están atravesadas.

Asimismo, entendemos que cada una de estas máquinas abstractas o máquinas poéticas teatrales marca un modo de visibilidad específico. Por ello, llamaremos “dispositivo de visibilidad” a estas matrices poéticas. En rigor, un dispositivo de visibilidad consiste en una estratificación relativa de elementos heterogéneos, cuya disposición, conexión y funcionamiento operan en virtud de la estabilización de sus partes, para configurar un aparato que haga patente una lógica de composición determinada. Por lo tanto, tenemos, en primer lugar, una máquina abstracta que determina el diagrama del agenciamiento. Luego, se conforma un dispositivo de visibilidad, que define una poética en la medida que propone un recorte y organización singular de los elementos teatrales. Pero de manera transversal, vemos que cada modo de producción de teatralidad está recorrido por agenciamientos.

Tal como explicamos más arriba, el agenciamiento posee una naturaleza tetravalente. Esta especificidad puede proyectarse sobre la composición de una teatralidad. Por un lado, sabemos que un agenciamiento implica un segmento de contenido, un agenciamiento maquínico de cuerpos. El hecho teatral en sí consiste en la forma en que se disponen, distribuyen y aparecen una serie de cuerpos. Y las poéticas teatrales, con sus disímiles lógicas, corresponden a una modalidad en las que esas distribuciones corporales adquieren una funcionalidad. Dicho en otros términos, la configuración de una matriz teatral tiene su tipología en el funcionamiento de ciertos acoplamientos maquínicos. Es la forma en que se efectúa el agenciamiento lo que determina la cualidad de un modo de producción específico en la lógica teatral. Si bien una matriz poética recae sobre una generalidad, es decir, sobre un conjunto elemental de regularidades, esto no implica que funcione como una regla. Es sólo una lógica genérica en la que se distribuyen agenciamientos corporales. Luego, cada singularidad, esto es, cada montaje teatral, opera en una combinatoria de esas líneas elementales, a partir de la introducción de diversos estados de variación. Por lo tanto, cualquier análisis teatral debe ser pensado desde su tipología, lo que Deleuze llama método de dramatización<sup>1</sup>. Los cuerpos constituyen el agenciamiento maquínico de efectación de la máquina abstracta teatral. Ya sea que éstos aparezcan como instrumentos de la representación, como podría ser en una matriz realista, o como operadores desorganizados (a la manera de un cuerpo sin órganos), como ocurre en las poéticas simbolistas o dadaístas, siempre estamos ante formas productivas que dependen del agenciamiento en el que los cuerpos habitan el espacio escénico.

Por otra parte, nos encontramos con un segmento de expresión, que corresponde a un agenciamiento colectivo de enunciación. De acuerdo con esto, toda teatralidad se caracteriza por la construcción de signos específicos. En el caso de algunas poéticas, la configuración

1. En breves términos, lo que Deleuze muestra con el método de dramatización (en *Nietzsche et la philosophie*, 1962; *La méthode de dramatisation*, 1967; *Différence et répétition*, 1968) es el desplazamiento de una imagen dogmática del pensamiento, donde la pregunta filosófica estaba dominada por el esencialismo y respondía a la forma ¿qué es algo?, hacia una nueva imagen del pensamiento, en la cual la pregunta es de orden tipológico y adopta la forma ¿en qué caso?, ¿cómo?, ¿quién?, etc. Esto le permite pensar desde una lógica del acontecimiento y desde los dinamismos inmanentes de diferenciación interna de las fuerzas.

semiótica se da en el plano de una reproducción de los signos contenidos en la dramaturgia, con una preponderancia evidente del régimen lingüístico, tal como ocurre, por ejemplo, en las poéticas realistas. Pero en otras, el aspecto semiótico aparece en las formas de interacción de los cuerpos entre sí, de los elementos escénicos que se agencian con esos cuerpos, y en los movimientos que se desprenden de ese funcionamiento. En el simbolismo, tomándolo por caso, hay un desprendimiento del régimen de significación; las formas en que aparecen los cuerpos, los ritmos que adoptan y los discursos que enuncian, fragmentan los signos y presentan un sistema abierto donde el sentido queda desplazado. Cabe aclarar que esta lectura no tiene que ver con la perspectiva de una semiótica del teatro, campo completamente diferente al de una filosofía de los agenciamientos. Aquí intentamos pensar cómo la misma teatralidad se compone como un campo que desde su inmanencia produce signos. En definitiva, de lo que se trata es de comprender la teatralidad como una pragmática de la multiplicidad. Por ello, se puede ver que un agenciamiento colectivo de enunciación pone de relieve, también, un régimen de afectos que se dan cita en una producción poética. Por ejemplo, dentro de la lógica dadaísta, estos agenciamientos tienen que ver más con el modo en que la acción produce afecciones que con la configuración de un significado, el cual queda por completo diluido. De allí que prácticas como la *performance* se definan por un régimen de producción completamente desprendido de las lógicas tradicionales y que en su misma enunciación generen la realidad que evocan.

En el mismo orden de cosas, nos encontramos, además, con movimientos de (re)territorialización y desterritorialización propios de los agenciamientos. Como ya mencionamos, las diversas poéticas no son esquemas rígidos de producción, sino que, en las prácticas teatrales y montajes concretos, tienden a mezclarse constantemente. De modo que el movimiento constituye la naturaleza propia de lo teatral. En este sentido, la teatralidad recorre esos movimientos; de un lado, configura un orden de regularidad; del otro, lo desestabiliza. Cada poética aparece como un modo específico de ordenar los ensambles propios del agenciamiento; no obstante, esa organización está siempre supeditada a movimientos de desterritorialización, en mayor o menor grado. Allí es donde radica la importancia del agenciamiento concreto. Como recuerdan Deleuze y Guattari (2010): “El agenciamiento regula las variables a tal o tal nivel de variación, según tal o tal grado de desterritorialización, para determinar cuáles entrarán en relaciones constantes u obedecerán a reglas obligatorias, y cuales servirán, por el contrario, de materia fluente para la variación” (103). De este modo, cada poética marca puntos de anclaje sobre los cuales se erige la producción teatral misma y junto a los cuales se alinean los montajes singulares con sus configuraciones estéticas propias. Esto no implica una homogeneidad necesariamente. De hecho, lo importante es el potencial de variación ínsito en la misma distribución de los movimientos. A propósito, Deleuze remarca en *Un manifeste de moins* (1979) que el movimiento de variación continua es uno de los elementos definitorios de cierta teatralidad (en el caso que él considera, se trata de un teatro de la no representación)<sup>2</sup>. En este sentido, es claro que la

2 En *Un manifeste de moins* (1979) Deleuze trabaja sobre el teatro de Carmelo Bene y plantea una serie de operaciones que constituyen la particularidad de su poética. Todo ello para

variación es propia de un agenciamiento teatral, en el cual se oscila entre un polo relativamente territorializado y otro desterritorializante.

Dentro de este esquema, vemos el papel que desempeña el polo estrato del agenciamiento en la construcción de la teatralidad. Siempre es importante en la medida en que facilita la configuración de una lógica compositiva. De otro modo, la experimentación sería infructífera, caería en un agujero negro. No obstante, en tanto el fondo de una composición poética está atravesado por líneas y fuerzas, toda matriz teatral está sujeta a devenires moleculares. La máquina abstracta teatral brinda un diagrama cuya organización es singular a cada montaje y depende de los agenciamientos concretos que se ponen en movimiento y la manera en que éstos van produciendo el hecho teatral. De esta manera, la distribución de los elementos diferenciales de la escena, la organización del espacio, el tiempo y los cuerpos; el funcionamiento de esos cuerpos en relación a las demás materialidades escénicas (luz, sonido, escenografía, etc.); el uso de los cuerpos en relación a la continuidad o ruptura de la representación; todo ello, entre otras cosas, forma parte de la multiplicidad de elementos que interactúan y se ensamblan en la producción de agenciamientos concretos. Éstos son, en definitiva, los que determinan la teatralidad desde esa misma molecularidad. Los modos de producción responden a máquinas abstractas teatrales cuya efectuación se da en dispositivos de visibilidad; éstos, a su vez, dependen del funcionamiento de los agenciamientos que se ponen en juego. Todo ello opera en un plano molecular, que impide que la lógica de producción sea un modelo rígido. Más bien se trata de una matriz de experimentación constante. De allí la heterogeneidad propia de las formas de producir teatralidad y la dificultad de encontrar un modo uniforme para explicarlas y sistematizar la pluralidad de prácticas. En efecto, la homogeneización de la lógica de producción en virtud de conseguir ciertos resultados escénicos, validados por la abstracta institución “teatro”, y obtenidos meramente de la aplicación de una receta anquilosada, pero funcional al sistema mercantilizado de circulación de producciones escénicas, responde a la hegemonía de un dispositivo de visibilidad que se ha estratificado en exceso. En otras palabras, se trata de un dispositivo de poder. Pero éste no aparece de la nada ni proviene desde afuera. Es resultado de un agenciamiento; de la estratificación de uno de los polos del agenciamiento. Sin embargo, como ya hemos visto, esa estratificación de poder aun reporta un coeficiente de desterritorialización. Por lo cual, más allá de las institucionalizaciones en los circuitos oficiales de circulación de las prácticas teatrales, siempre hay un contramovimiento donde la experimentación con los componentes de la teatralidad juega en favor de las líneas de fuga, que permiten migrar hacia otros modos de composición y hacia la creación de otras formas de existencia.

#### **4. Conclusión**

---

mostrar un modo de producción donde el teatro se separa de la representación. Estas operaciones tienen que ver con tres movimientos fundamentales: la sustracción de los elementos de poder, la minoración y la variación continua. Si bien el abordaje de este texto es fundamental en nuestros intereses, excede los límites de este escrito. Por esta razón sólo nos limitamos a mencionarlo ya que está en consonancia con el aspecto de variación del agenciamiento.

A modo de consideración final, podemos ver que las prácticas teatrales se inscriben en diversos tipos de poéticas, de acuerdo a sus modalidades particulares de producción. Desde nuestro punto de vista, entendemos que esas poéticas son una suerte de máquina abstracta, que determina el diagrama con el cual se puede producir una operación determinada (en este caso, artística teatral). A esto le dimos el nombre de dispositivo de visibilidad, que no es más que una lógica de composición a partir de la determinación de elementos relativamente estratificados, pero, a su vez, metaestables. Un dispositivo de visibilidad, en el teatro, corresponde a la lógica poética con que se produce la práctica escénica, la cual define un régimen que indica lo que es representable y lo que no, lo que es visible y lo que no. El agenciamiento teatral, por su parte, es el movimiento singular que se produce en el seno de un dispositivo de visibilidad, es la forma de efectuar la materialidad de una práctica escénica por medio de conexiones y usos específicos de los elementos teatrales. Esta clase de agenciamiento determina los niveles de contenido y expresión con los que acontece la teatralidad. Y, en este sentido, son los que le dan forma al régimen de visibilidad de cada poética en su singularidad.

Podemos comprender, entonces, que la teatralidad está efectivamente compuesta por agenciamientos. Las diversas poéticas teatrales se entienden como máquinas abstractas en la medida en que constituyen el diagrama del agenciamiento. Cada máquina abstracta teatral, entonces, permite su actualización en dispositivos de visibilidad, que operan como un modo concreto de configuración del ensamble de las multiplicidades propias del teatro. Es decir, representan el polo estrato del agenciamiento, pero con la claridad de ser una reterritorialización metaestable. La pluralidad contemporánea de prácticas escénicas, generalmente construidas desde la hibridación de lenguajes, deja en evidencia que las matrices teatrales a las que responden son simplemente configuraciones diagramáticas desde las cuales se producen derivas, contagios o mezclas. No son condicionantes; en todo caso, definen un aspecto paradójico de ser condiciones desestabilizantes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buchanan, I. (2020). “El problema de los estratos”. En: Landaeta y Ezcurdia (ed.). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*. Santiago: Metales Pesados, 201-232

Deleuze, G. (2004). *Deseo y placer*. Córdoba: Alción Editora

Deleuze, G. (2007). “¿Qué es un dispositivo?” En: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 305-312

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós

Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos

Deleuze, G. (2020). Un manifiesto de menos. En: Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus

Foucault, M. (1994) “Le jeu de Michel Foucault”. En : *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III: 1976-1979*. Paris: Gallimard, 298-329

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI

Heredia, J. M. (2014). “Dispositivos y/o agenciamientos”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIX (1), 83-101

Landaeta Mardones, Patricio. (2020). “Artefactos conceptuales: el concepto de agenciamiento y la noción de dispositivo”. En: Landaeta y Ezcurdia (ed.). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Perspectivas actuales de una filosofía vitalista*. Santiago: Metales Pesados, 2020. 233-256

Lapoujade, D. (2019). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus

Valenzuela, J. L. (2021). *Bye-bye Stanislavski?* Buenos Aires: Argus-a

Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel

[pp. 54-67]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.04>

## ESCENAS COMUNES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. DE KANT A PINA BAUSCH

## COMMON SCENES OF AESTHETIC EXPERIENCE. FROM KANT TO PINA BAUSCH

Eduardo Pellejero

Universidad Federal de Río Grande del Norte

*Y luego me tentó un misterio cuyas formas no juegan papel alguno.*

Paul Eluard

### Resumen:

Desnudando las formas que ganan el espacio y el tiempo cuando lo real deviene imagen, y el modo singular que adopta nuestro pensamiento cuando se abre a lo que las imágenes dan a pensar, la fenomenología de la experiencia estética da cuenta, no apeans de las relaciones que establecen nuestras facultades cuando contemplamos sin objeto ni fin lo que se ofrece a nuestra sensibilidad, sino también de la utopía que abre los modos en que vemos, pensamos y hacemos el mundo a un futuro sin determinación. Utópicas parecen ser, de hecho, las coordenadas que la definen: la suspensión de cualquier interés que vaya más allá de las dimensiones aspectuales de los objetos de la experiencia, la momentánea puesta entre paréntesis de cualquier saber previo que pueda facilitar su aprehensión, la irresolución de la actividad teleológica que gobierna nuestros impulsos cognitivos. El presente artículo pretende demostrar que esas determinaciones trascendentales son, en todo caso, algo más que una idea abstracta o un ideal teórico, y que

nuestras prácticas contemplativas y creativas se encuentran siempre, en mayor o menor medida, atravesadas por ellas, perteneciendo manifiestamente al orden de lo común.

**Palabras clave:** Experiencia estética, Utopía, Comunidad

**Abstract:**

Revealing the forms that time and space adopt when the real becomes image, and the singular way in which our intellect operates when confronted with all that images give to think, the phenomenology of aesthetic experience describes, not only the relationships between our faculties when we contemplate - without object - what is given to our senses, but also an utopia that opens our ways of seeing, thinking and doing the world to an undetermined future. Utopian seem to be, in fact, the coordinates that define it: the suspension of any interest beyond the sensible dimensions of the objects of experience, the momentary parentheses of any previous knowledge that could help in its apprehension, the irresolution of the teleological activity that rules our cognitive impulses. This paper aims to demonstrate that those transcendental determinations are more than an abstract idea, and that our creative and contemplative practices are always ran through by them, belonging to the order of common experience.

**Keywords:** Aesthetic experience, Utopia, Community

\* \* \*

Con total indiferencia a los dilemas metafísicos en los que la filosofía tiende a colocarlo, lo sensible nos enseña, sin ambages, todo lo que tiene para enseñarnos. Que constituya el semblante del mundo o se superponga al mundo como un velo es algo que no depende de lo sensible, sino del modo en que dirigimos nuestra atención sobre lo sensible y el mundo. Eso no significa que se encuentre a nuestro alcance desvendar los misterios que lo sensible carga consigo, pero significa, sí, que es apenas de nuestra responsabilidad que lo sensible no se convierta en ídolo o simulacro, esto es, en instancia de mistificación (así como que nuestro pensamiento no degenera en delirio paranoico, asimilando lo sensible a excremento de lo ideal y el mundo a mero correlato de nuestras fantasías).

En última instancia, para manifestarse en toda su pureza —en cuanto entrelazamiento indeterminado de lo sensorial y el sentido — lo sensible presupone una serie de disposiciones, operaciones y entendimientos anteriores a cualquier *logos*, que no se resuelve en la acción (Dufrenne, 1983: 20). Seguramente la psicología y las ciencias sociales, la historia y las neurociencias han aportado y continúan aportando valiosas hipótesis sobre ese compromiso ontológico según el cual la resignificación de la experiencia aparece directamente ligada a la articulación del mundo. Pero es sin dudas en cuanto objeto de la investigación que gira en torno de la experiencia estética adonde la reflexión sobre lo sensible y su aprehensión abre el horizonte más auspicioso para el pensamiento.



Desnudando las formas que ganan el espacio y el tiempo cuando lo real deviene imagen, y el modo singular que adopta nuestro pensamiento cuando se abre a lo que las imágenes dan a pensar, la fenomenología de la experiencia estética se perfila inesperadamente como ciencia primera, menos caracterizando el principio anárquico que rige nuestra relación con lo dado como disposición originaria, que identificando en su singularidad nuestra específica situación epocal. Al menos desde su definición formal a finales del siglo XVIII, la potencia que actualiza la experiencia estética— cada vez que tiene lugar — abre un espacio utópico de encuentro y comunicación que que excede el alcance y los límites de la praxis histórica.

Utópicas parecieran ser, de hecho, las coordenadas que la definen: 1) la suspensión de todo interés que vaya más allá de las dimensiones aspectuales de los objetos de la experiencia, 2) la momentánea puesta entre paréntesis de cualquier saber previo que pueda facilitar su aprehensión, 3) la irresolución de la actividad teleológica que gobierna nuestros impulsos cognitivos. No obstante, estoy convencido de que es posible demostrar que esas determinaciones trascendentales son algo más que una idea abstracta o un ideal teórico. Al fin y al cabo, nuestras prácticas contemplativas y creativas se encuentran siempre, en mayor o menor medida, atravesadas por ellas. No confundiendo con nuestra experiencia ordinaria, la experiencia estética es, manifiestamente, del orden de lo común.

\* \* \*

Lo que se nos da sin pedir no puede obtenerse de ninguna otra manera. En las permeables fronteras de nuestra subjetividad, la sensibilidad, que sentimos como lo más propio, no es sino una afección de lo más ajeno. Por ejemplo, aunque siempre podemos cerrar los ojos o desviar la vista, son las imágenes las que se dirigen a nosotros y no nosotros los que nos dirigimos a ellas. La espontaneidad que presupone dirigir nuestra atención o conducir la experiencia puede llevarnos a perder de vista que el compromiso ontológico que se manifiesta en la experiencia estética no depende apenas de nuestra voluntad.

Pero eso no significa que ver, oír o sentir sean puras formas de la pasividad. Toda donación exige de nosotros una actitud especial para ser aprehendida sin reducción. Aunque incluso distraídos o preocupados por otras cosas siempre somos afectados en alguna medida por lo que — involuntariamente — nos alcanza o nos rodea, y en cierto sentido la experiencia sea siempre tan intensa como puede serlo, es necesaria cierta disposición de nuestra parte cuando queremos conducir una experiencia hasta el final.

Gracias a nuestra relación con la música tenemos sobrada experiencia de esto. Cuando eramos adolescentes — estoy hablando de una experiencia común — no era raro que el descubrimiento de un nuevo disco nos colocase en un estado de ánimo especial. Nos encerrábamos en nuestro cuarto, colocábamos el disco, subíamos el volumen y nos tirábamos en la cama, con los ojos cerrados o entrecerrados, atentos hasta a los menores detalles — éramos *todo oídos*. Volvíamos a escucharlo en seguida, una segunda vez, por ejemplo acompañando las letras reproducidas en

el interior de la tapa del disco, dejando que las imágenes suscitadas por la música y la poesía operasen su magia — nuestra imaginación volaba. Por fin, ya incorporados, seleccionábamos las pistas con las que nos relacionáramos mejor y las oíamos con atención redoblada — nuestra comprensión era puesta a prueba. Más tarde, seguramente, procederíamos a compartir esa experiencia singular, en sesiones con amigos en las que el disco, o parte del disco, sería propuesto como objeto de asentimiento universal. Kant, que no gustaba de la música, hubiese gustado de eso; es que la música también comulga de *ese misterio cuyas formas no juegan papel alguno* que la reflexión sobre la experiencia estética asoció casi siempre al dominio de lo visible.

Es cierto que la experiencia estética no posee formas privilegiadas, y que una música también puede tocarnos mientras observamos la ciudad desde la ventanilla de un autobús, estableciendo relaciones con lo que vemos que pueden venir a enriquecer la experiencia como un todo y que son improbables en el recogimiento de un cuarto.<sup>1</sup> Pero quisiera notar que, de hecho, esa disposición especial que se encuentra en el corazón de la experiencia estética no nos es extraña, incluso cuando no siempre estemos dispuestos a entregarnos a ella — o no confiemos en que esa abertura opera cada vez que algo nos toca, nos mueve o nos pone a pensar.

Incluso cuando ni todas ni la mayor parte de las veces consigamos concentrarnos en lo que estamos viendo, oyendo o sintiendo — ya sea porque nos encontremos distraídos, como cuando un espectador común no consigue dejar de lado los problemas del día, ya sea porque nos encontremos concentrados en algo que se sobrepone al espectáculo, como cuando un crítico se abstrae articulando los argumentos que sustentarán su juicio —, sabemos que al exponernos sin salvaguardas a lo sensible, sin imágenes de un objetivo o un fin a alcanzar, somos tomados por una especie de inspiración, semejante a la que embarga al artista en el momento de la creación (Dufrenne, 1982: 26).

Para ser absorbidos de ese modo por la experiencia estética es necesaria cierta *complacencia* (Stolnitzs, 2007: 50)<sup>2</sup>, esto es, cierta disposición a ser afectados por lo que de único y singular está en juego en la experiencia — una exposición total a lo que esta pueda venir a ofrecer a nuestra percepción, dejando de lado cualquier reserva en relación a los modos en que pueda llegar a ofender nuestra sensibilidad, subvertir nuestros valores o contrariar nuestra razón. La singularidad de la experiencia estética, su contingencia, exige de nosotros esa rara disposición.

---

1. “Nuestra percepción del objeto estético, por otra parte, siempre se da en tensión con una serie de percepciones marginales que no dejan de recordarnos, por ejemplo, que estamos en el teatro, que los personajes son interpretados por actores y que nosotros asumimos el papel de espectadores (...). En esa tensión, el objeto estético es un ‘irreal que no es completamente irreal’ (...) lo que ocurre en el escenario nos invita a neutralizar lo que ocurre en la sal, y vice-versa; y, en el escenario, la historia que es narrada nos invita a neutralizar a los actores, y vice-versa” (Dufrenne, 1982: 49-50).

2. “A veces objetamos a un amigo que parece rechazar inmediatamente obras de arte que nos gustan: ‘Ni siquiera le diste una oportunidad’. Ser ‘complaciente’, en lo que respeta a la experiencia estética, significa dar al objeto la ‘oportunidad’ de mostrar que puede ser interesante percibirlo.” (Stolnitz, 2007: 52)

*Es, pero podría no ser*, por lo que seríamos necios si pasáramos por alto la manifestación del elusivo objeto que nos propone, sobreponiendo recelos, ideas u opiniones. Era a eso a lo que se refería Kant (1993: párrafos 2-5) al abordar el desinterés en relación a la existencia del objeto que define un juicio de gusto. Desinterés no es indiferencia ni neutralidad, sino apenas “suspensión de los intereses del cuerpo (apetito sensorial o hedonístico), del entendimiento (interés cognitivo) y de la razón (celo ético por el bien)” (Rosenfield, 2006: 14)<sup>3</sup>.

Retomemos el caso de la música. Existe en castellano una expresión muy especial: *abrir las orejas*. Se trata de una expresión especial porque, aunque podemos abrir los ojos — e inclusive abrirlos bien grandes — para ver algo, no nos es posible abrir las orejas (como, por otra parte, hacen algunos animales). Abrir las orejas, en el sentido de *prestar oídos*, es algo que para nosotros pone en juego todas nuestras facultades. Nos acomodamos en la butaca de una sala de conciertos y, en cuanto bajan las luces, intentamos dejar de lado nuestras preocupaciones y nuestros conflictos, nuestras obsesiones y nuestras creencias, nuestra idiosincrasia y nuestro saber (cosas, todas, que eventualmente serán convocadas por la propia experiencia en el proceso de ser elaborada); entonces respiramos profundamente y es como si fuésemos capaces de extender y dirigir (por ejemplo, en un ángulo capaz de abarcar el arco del escenario) nuestras pabellones auditivos, como lo hace un animal — es que no queremos perdernos de nada. Lo que acontece, en realidad, es que abrimos la puertas de la percepción, soltamos las riendas de nuestra imaginación y deshacemos cualquier relación de subordinación de ellas a la razón o el entendimiento.

En semejantes condiciones no es de asombrar que muchas veces baste una nota para erizarnos la piel.

\* \* \*

No todas las experiencias que conducimos en lo sensible tienen la forma de la experiencia estética. En nuestra experiencia ordinaria, por ejemplo, las cosas tienden a resolverse en la mera reacción condicionada, como cuando nos satisfacemos con un sabor familiar o, por el contrario, nos repugna un gustillo inesperado. Entonces el sentido de la experiencia no pasa de los sentidos. También es común en la experiencia ordinaria que pasemos por alto completamente la sollicitación de lo sensible, que no nos dejemos afectar, limitándonos a colocar etiquetas a lo apenas percibido, como cuando nos dirigimos a alguien cercano sin detenernos en su rostro, en su expresión o su tono — a fin de cuentas, se trata de personas *conocidas*: de nuestro padre, de nuestra compañera, de nuestros hijos. Entonces el sentido se sobrepone a lo sensible, al punto que deberíamos preguntarnos si se trata aún de una experiencia. En ámbitos más específicos,

---

3. “Este procedimiento no siempre es fácil, porque todos tenemos valores y preconceptos profundamente enraizados, que pueden ser éticos o religiosos, o implicar alguna parcialidad contra el artista o, incluso, su país de origen. (...) Este problema se plantea con especial frecuencia en el caso de las obras de arte contemporáneas, que pueden tratar de controversias y poner en causa nuestras lealtades.” (Stolnitz, 2007: 51)

como en los laboratorios científicos, la experiencia es conducida siguiendo diversos protocolos, que no descuidan ninguna de las dimensiones del sentido, pero que comportan una delimitación de la experiencia según una serie de parámetros preestablecidos. Entonces, incluso cuando pueda darse el caso de un descubrimiento, esto es, de la proposición de una categoría para dar cuenta de una dimensión impensada de lo sensible, lo cierto es que existe siempre un horizonte de expectativa determinado y que el impulso teleológico implícito en la experiencia busca por todos los medios su resolución en la hipótesis, la función o el concepto.

Por su parte, la experiencia estética supone un equilibrio entre nuestros impulsos intelectuales y sensibles (para utilizar un vocabulario propio de Schiller)<sup>4</sup>, una interrupción de las relaciones de subordinación que habitualmente traban nuestras facultades (relaciones diversas en contextos diversos). Acceder a ese estado implica una disposición a ser afectados sin mediaciones por la incandescente pluralidad de lo sensible, reconsiderando lo conocido y lo familiar bajo configuraciones inusitadas que no revelan su sentido a primera vista, pero que insinúan una multiplicidad de sentidos posibles.<sup>5</sup> Entonces la materia sensible parece atravesada de intenciones difusas, de configuraciones sugestivas, de formas insinuantes — al mismo tiempo, las figuras que sugiere nuestra imaginación, los conceptos que propone nuestro entendimiento y las ideas con las que especula nuestra razón se ven desbordadas por la plasticidad voluble de lo sensorial. Y de esa tensión, en la que unas facultades atizan a las otras, intensificando mutuamente su movimiento — el intelecto sugiriendo cierta conformidad a fines en lo sensible, la sensibilidad arruinando cualquier posibilidad de determinación de un fin particular —, somos capaces de extraer un suplemento energético muy especial, que re-alimenta la propia experiencia y la hace crecer en intensidad<sup>6</sup>.

Esto quiere decir que en la experiencia estética la materia de la percepción, dispuesta sin suponer ningún horizonte previo de sentido, se nos ofrece *como si* respondiese una intencionalidad balbuciente, poniendo en juego todas nuestras facultades (es decir, dando mucho que pensar), al mismo tiempo que los intentos de nuestro intelecto por descortinar ese sentido son sucesivamente frustrados por nuevas dimensiones o nuevos fragmentos revelados en la sensibilidad (es decir, convidándonos a recomenzar una y otra vez). Por un lado, la contingencia de lo que se da

---

4. El estado neutro propio de la experiencia estética, en todo caso, no implica para Rancière que la experiencia estética tenga nada de acuerdo amistoso; por el contrario, manifiesta una tensión de contrarios (que el juicio sobre lo bello no resuelve): “El sujeto no disfruta serenamente de la forma. Es presa de una guerra interna en la que una autonomía se logra en detrimento de otra, de la autonomía *formal* del entendimiento y de la voluntad” (Rancière, 2010: 98).

5. El arte frecuentemente nos coloca este estado, obligándonos a rendirnos a una experiencia sin regla predefinida. Pero, eventualmente, estados alterados de conciencia, como un gran cansancio, la ebriedad, la exaltación romántica, etc., pueden operar en nosotros, de forma involuntaria, la necesaria desorganización de nuestras facultades para que la experiencia estética sea posible.

6. Kant asociaba ese suplemento al placer de la autoafectación; Sartre, a la alegría que produce el sentimiento de nuestra libertad.

o aparece en la sensibilidad inhibe cualquier propósito de resolución intelectual. Por otro, la ausencia de un propósito práctico, teórico o moral, en ese singular ejercicio de nuestras facultades, aguza nuestra sensibilidad.

A la donación corresponde una búsqueda, solo que en cuanto la donación es perfectamente contingente la búsqueda carece de propósito determinado. Juego sin objeto y al mismo tiempo ideal, al menos en cuanto dura.<sup>7</sup> Una vez rota la tensión, de resto, el juego que supone la experiencia estética da lugar a otros juegos: el juego de la apreciación, el juego de la interpretación, el juego de la crítica, etc. — juegos que asombran constantemente el desarrollo de la experiencia estética, pero que no se confunden con él.<sup>8</sup>

Después de un largo día de trabajo, me recuesto sobre el pasto en un jardín público y elevo la vista al firmamento. No pienso en nada, apenas contemplo las nubes, teñidas primero de rosa pálido, en seguida ardiendo en el rojo bermellón del ocaso, por fin confundiéndose con el azul cada vez más oscuro del cielo. Sucesivamente, sin solución de continuidad, de la cambiante materia de las nubes surgen figuras improbables: un dragón, el rostro de un niño llorando, las columnas de un templo griego. Es un espectáculo digno de verse. Pero esto solo acontece por una serie de razones que ya hemos mencionado.

En primer lugar, porque en mi mente no existe cualquier interés particular en relación a la existencia de las nubes, como podría ser el caso de un agricultor que sondea el horizonte con ansiedad a la espera de la lluvia que podría salvar su cosecha; las nubes se dan para mí apenas en imagen.

En segundo lugar, porque no interpongo entre las figuras que las nubes sugieren en el cielo y el arrebató de mi imaginación ningún tipo de categorías, como sería el caso de un meteorólogo que buscase responder a la preocupación del agricultor: estratocúmulos (la sequía continuará), cumulonimbus (riesgo de granizo), nimboestratos (¡lloverá!); la experiencia de contemplar las nubes no está balizada para mí por esquema alguno ni presupone ninguna competencia especial

---

7. La experiencia estética comporta un *estado neutro*, una *situación de excepción* (Rancière, 2010: 92), que implica la doble suspensión: 1) del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles, y 2) del poder de la sensibilidad que impone sus objetos al deseo. “La *libre apariencia* permanece inaccesible, indisponible, para el saber, los deseos y fines del sujeto” (Rancière, 2010: 100), pero al mismo tiempo esa doble suspensión da lugar a un *juego libre* que, en la relación singular que establece con una *apariencia libre*, “promete un desconocido estado de igualdad” (Rancière, 2011: 6), entre nuestras facultades, entre lo sensible y lo inteligible, entre lo pasivo y lo activo, revocando por tanto la oposición entre una inteligencia que ordena y una inteligencia que acata u obedece (y Rancière no se refiere apenas a la subordinación de la inteligencia del espectador a las intenciones del artista).

8. En quanto o que se ofereça na sensibilidade prolongue a atividade da nossa imaginação, sugere Kant, o resultado é o prazer - uma vivificação das nossas facultades de conhecimento. Caso o que se ofereça na sensibilidade exceda a nossa imaginação (ou a deixe impassível), o resultado será o desprazer. Quando nos demoramos na contemplação estética de um objeto, é “porque esta contemplação se fortalece e reproduz a si mesma”: “Sem conteúdo específico (isto é, nada de ordem intelectual, moral ou sensorial constitui o prazer estético puro), o prazer sem fim determinado não tem nenhuma outra finalidade a não ser a de manter esse estado.” (Rosenfield, 2006: 15).

(las nubes que contemplamos sin objeto no anuncian tormenta alguna — más allá de la *brain storm* en la que nos envuelven).

En tercer lugar, porque, incluso cuando las sucesivas configuraciones de las nubes sobre el fondo cada vez más oscuro del cielo aviven mi imaginación y exciten mi entendimiento a reconocer formas hechas a su medida, no pierdo de vista que su permanente variación es signo de una contingencia radical, en la que ejercito mis facultades sin objeto e intensifico mi sentimiento de vida; con las nubes apenas juego, el juego más libre, el más interesante de todos: ver e interpretar, apreciar y discernir, dudar y especular, cuestionar y levantar hipótesis, y someter todo nuevamente a la prueba de lo sensible.

\* \* \*

Tratándose de las nubes, como siempre que la experiencia estética tiene lugar a partir de la contemplación de la naturaleza, no es difícil mantener en vilo la determinación de un sentido, incluso cuando la búsqueda de sentido se encuentre en el corazón de la experiencia estética. Seríamos idiotas si supusiéramos que nuestro destino puede leerse en las nubes (¡en un lenguaje hecho a nuestra medida!); tendríamos que estar locos para creer que dios nos envía señales a través de ellas (¡solo podría tratarse de un dios esquizofrénico!)<sup>9</sup>.

Las cosas parecen ser más difíciles cuando el objeto de nuestra experiencia es una obra de arte. En tal caso, la supuesta intención del artista, como sugería la fenomenología en sus comienzos, o la eventual intención de la obra, como pretendió cierta semiología de finales del siglo XX, sería suficiente para arruinar el juego — al punto que Kant estaba tentado a dejar todo el arte fuera del dominio de la experiencia estética, abriendo apenas una excepción para las producciones del genio.

¿Se trata, de hecho, de objetos tan diferentes? Tomemos un caso ostensible. La obra de Pina Bausch, como buena parte de la danza contemporánea, utiliza por igual los recursos del cuerpo en movimiento y de la narrativa. Sus puestas en escena sugieren siempre una pluralidad de interpretaciones posibles, al mismo tiempo que parecen exceder cualquier interpretación particular. ¿Eso significa que Pina Bausch prescinde o se hurta a incorporar una intención en sus obras? Sí y no.

Por un lado, sin dudas, existe una idea por detrás de cada una de sus creaciones. Pero, por otro lado, esa idea es sometida a un singular proceso de diferenciación. Por ejemplo, en encuentros individuales dirige una cuestión a cada uno de los bailarines, que tanto responden con historias personales como incorporan su respuesta en movimientos improvisados. A partir de esa multiplicidad de gestos y narraciones, de su elaboración individual y de su articulación conjunta, va surgiendo la obra — digamos, *Café Müller* o *Ven a bailar conmigo*. Si a eso sumamos el hecho de que todo tiene lugar sobre un plano intensivo sobre el que se conjugan — de forma

---

9. Lo sensible no comporta un lenguaje; constituye, de hecho, su afuera.

no necesariamente convergente — los movimientos de los bailarines, las construcciones del decorado, los climas creados por la iluminación y la presencia siempre excesiva de la música, tendremos que admitir que por detrás de sus obras no se encuentra la intención de un artista, o no se encuentra apenas *una* intención. La hipotética intención que da origen a un proyecto se fragmenta, se multiplica, componiendo una auténtica heterotopía, en la que formas y materialidades, ideas y cuerpos, mantienen un equilibrio inestable — con todo, fascinante.

Eluard recordaba que Dalí era capaz de representar seis imágenes simultáneas sin que ninguna de ellas se encontrase sujeta a la menor deformación figurativa — un torso de atleta, una cabeza de león, una cabeza de general, un caballo, el busto de una pastora, una calavera —, permitiendo que diferentes espectadores tuviesen diferentes experiencias de sus pinturas, o incluso que un mismo espectador tuviese una experiencia tensa y compleja, las imágenes dando lugar a las imágenes, como cuando contemplamos las nubes (Eluard, 2019: 130). De la misma forma que en pintura los miles de trazos que componen una obra apuntan en diferentes direcciones, y comportan diversos colores, tonos e intensidades, dando lugar a formas que exceden por completo sus pequeñas intenciones contextuales, viéndose al mismo tiempo desbordadas por ellas<sup>10</sup>, las obras de Pina Bausch son menos la consumación de una intención que el efecto de una conjunción virtual de singularidades en relaciones perfectamente diferenciadas — con todo, indeterminadas —, que apelan a nosotros, en cuanto espectadores, para ganar sentido y valor (un sentido nunca del todo determinado, un valor universal subjetivo). No de otro modo, millones de partículas de agua en suspensión dan lugar a figuras que sería imposible integrar — por muchas diferenciales que trazáramos entre ellas (la idea es de Leibniz).

En el fondo, un artista se define menos por su capacidad para crear objetos únicos que expresen sus ideas, que por su potencia para promover experiencias imponderables en las otras conciencias. Viendo *Café Müller*, de hecho, y más allá de la irresolución de la eventual intención artística de la obra, la experiencia estética nos trasporta a un plano intensivo semejante al que acabamos de describir. Ni bien comienza, es cierto, reconocemos algunos elementos escenográficos: las mesas de un café, una extraña puerta giratoria, cuerpos que evolucionan a ciegas en el espacio. También de inmediato nos hacemos una idea de lo que ahí tiene lugar: seres desolados se debaten en el infierno. Y, sin embargo, una vez tomados por la atmósfera enrarecida que da su tono a la obra, vemos inhibida nuestra tendencia a identificar los personajes de la escena como figuras o símbolos, así como la costumbre de asimilar lo que vemos, escuchamos y sentimos siguiendo un hilo narrativo. Quiero decir: no dejamos de intentar comprender lo que representa esa mujer

---

10. Cada pincelada pinta más y menos de lo que la intención del artista se propone, reflejando imperceptiblemente las alteraciones en el ánimo del artista, las variaciones de la respiración, los progresos de la digestión, etc. Sumados, todos esos excesos y defectos toman la pintura siempre más y menos que una imagen, más y menos que una representación. Motherwell, que definía la pintura como una exploración ciega del abismo sobre el que reposa la existencia, decía que el significado de un cuadro, producto exponencial del significado acumulado de miles de pinceladas sobrepuestas, era por completo inconcebible para el artista, y por tanto permanecía siempre en abierto para aquellos dispuestos a llevar su mirada sobre el mismo.

nerviosa de cabello rojo que corre entre las mesas, el hombre incapaz de sostener entre sus brazos a la persona que ama, o esas otras figuras que, como fantasmas, caminan sonámbulas, llevándose las sillas por delante. Ahora bien, tanto la constante variación que tiene lugar sobre el escenario, como la intensidad con la que los bailarines ejecutan hasta los movimientos más simples, exceden el orden de la representación. Cada hipótesis de interpretación que esbozamos para dar sentido a lo que vemos es puesta en causa, ya sea por la delicadeza, la pasión o la furia envuelta en cada gesto, ya sea por la forma imprevisible en que las escenas suceden a las escenas, ya sea por la complejidad y la intensidad con la que nos alcanza y nos toca la obra como un todo.

Es que, expuestos sin reservas, conduciendo la experiencia sin propósito inmediato ni horizonte de expectativa, no conquistan nuestra atención apenas los movimientos significantes, sino también cada elemento a-significante: el roce de los tejidos, el sonido de los cuerpos cayendo o abrazándose, el sofoco de la respiración de los cuerpos, el sudor, el esfuerzo, el dolor, la angustia, la emoción — incluso el silencio. Lo sensorial pareciera imponerse a lo intelectual, al punto que en algunos momentos sentimos la necesidad de gritar “¡Paren! ¡Ya es demasiado!”.

En verdad, así como no conseguimos parar de ver, no conseguimos parar de pensar. Incapaces de concluir nada, presos de esa nube de perceptos y afectos que es *Café Müller*, somos forzados, somos violentados a pensar — a pensar como nunca lo hicimos antes: sobre el amor y el deseo, sobre el cansancio y la depresión, sobre el desencuentro y la soledad, sobre la finitud y la muerte (y, en última instancia, sobre el modo en que todas esas cosas se apoderan de nuestros cuerpos hasta que, rendidos, dicen basta).

Todo conspira para eso en la obra de Pina Bausch. Todo, a condición de que no rompamos el pacto tácito sobre el que reposa el funcionamiento del arte moderno: el mundo al que nos abre la experiencia estética es un mundo del que no poseemos la llave, por lo que nadie puede vivir la experiencia que el arte propone a partir de claves de lectura o estructuras de interpretación<sup>11</sup>. A quien sea capaz de mantenerse en esa tensión sin desfallecer, las obras prometen un acceso inaudito al mundo, no como es habitualmente representado en nombre de imperativos de eficacia, productividad o satisfacción, sino *tal como es*, quiero decir: como realidad potencial y tarea para nuestra libertad.

\* \* \*

A pesar de ser siempre únicas, siempre singulares, las aventuras en las que nos embarca la experiencia estética son algo común. No apenas algo al alcance de cualquiera y no importa quien, como intentamos mostrar hasta aquí, sino también algo cuyo efecto es común a quienes se prestan sin resistencia a sus transportes: cierta intensificación de nuestro sentimiento de vida, producto del libre juego de nuestras facultades (Kant, 1993: §20).

---

11. Sobre esto, ver Merleau-Ponty, Maurice. “A linguagem indireta” (1952). En: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.



Ese sentimiento, que quizá no quepa en un juicio, apunta más allá de los límites de nuestra subjetividad. Esto es lo más difícil de entender y elaborar: que cierta forma de universalidad atraviese la experiencia más singular de todas. Al mismo tiempo, ni el sentimiento ni la idea nos son extraños.

Así, cuando compartimos una experiencia estética con amigos, como la experiencia de una película que nos conmovió profundamente — *Ulysse*, de Agnes Varda, por ejemplo —, somos sorprendidos si alguien disiente de nosotros alegando no haber sido esa *su* experiencia. En realidad, nos sentimos chocados: simplemente *no lo podemos creer*. Entonces, claro, no habiendo espacio para argumentos en el dominio de la experiencia estética, lo único que nos resta hacer es convidar a nuestro amigo a ver de nuevo, a ver mejor (a ver juntos, incluso, como juntos solemos observar las nubes en la playa).

Seguramente todo lo que vemos, experimentamos y sentimos, y todo lo que imaginamos, especulamos y pensamos durante una película, es imponderable, múltiple, plural. Pero el modo en que se relacionan nuestras facultades cuando lo hacemos sin ideas preconcebidas ni prejuicios, exponiéndonos sin reservas, el modo en que juegan entre sí nuestras facultades cuando dejamos de lado nuestra idiosincrasia y nuestros intereses particulares, es común, impersonal.<sup>12</sup>

Sabemos que nuestra dificultad para concebir una dimensión de la experiencia que, no siendo del orden de la necesidad objetiva, no recaiga en el de la subjetividad individual, es un problema que excede el dominio de la experiencia estética. Quizás muchos de los impasses que enfrentamos en el terreno de la política desde los tiempos en que Kant escribió su obra encuentren en esa dificultad una de sus causas secretas. Lo cierto es que nos resulta enormemente difícil concebir el acontecimiento de lo común.

En todo caso, de ese acontecimiento no carecemos de experiencia. La pasión impersonal que suscita en nosotros la experiencia estética es un sentimiento común. De hecho, en sentido estricto, no somos los sujetos de esa experiencia. Quiero decir: en la medida en que para que tenga lugar debemos dejar de lado todo lo que define nuestra individualidad (idiosincrasia, gustos, intereses) y todo lo que define nuestro ser social (saber, creencias, tradiciones), el sujeto de la experiencia estética no somos propiamente nosotros, sino *algo en nosotros*, o, mejor, *algo común a todos* aquellos dispuestos a conducir esa experiencia: sujeto-larvario en vías de individuación (Deleuze) o parte sin parte en proceso de desidentificación (Rancière).

Por detrás de las figuras de la individualidad constituida y de la comunidad instituida, la experiencia estética manifiesta *una vida*. No es la única manifestación de la misma, ni posee

---

12. Esta “validade comum” (Kant, 1993: §8) refere-se, não à relação das representações à faculdade do conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer de cada sujeito, que se pressupõe comum em vista – não das propriedades do objeto – mas da impessoalidade da experiência estética, na qual o sujeito deixa de lado as suas inclinações e as suas idiosincrasias, o seu saber e os seus preconceitos, isto é, tudo o que concerne ao agradável e ao bom (só assim pode estender-se à esfera inteira dos que julgam).

precedente alguno sobre el resto de sus manifestaciones, pero seguramente es la más frecuente, la más económica, la más a mano. Incluso cuando la comunidad pueda ser inconfesable o imposible, la experiencia estética no deja de recordarnos que lo común existe, a golpes de sensibilidad e imaginación, que forma parte del amplio espectro de nuestra experiencia, y que, como tal, la trabaja por dentro. Alienación de la alienación (Marcuse), la experiencia estética, independiente de cualquier principio extrínseco, de cualquier inclinación subjetiva, nos conduce al encuentro de lo común, sin recurso a mesianismos estructurales.<sup>13</sup>

De un modo similar, la transmutación de las obsesiones y los deseos personales de un artista en una obra tiene lugar en un espacio tan enrarecido que es como si el propio artista se ausentase, dejase el espacio vacante, en orden a que cualquiera y no importa quien pueda venir a ocupar ese lugar — común, impersonal o neutro — en el que la experiencia puede volver a ser conducida una y otra vez. Preocupado por dar expresión al sentido de una experiencia impropia, el artista se olvida de sí mismo y pasa por alto la antítesis entre sí y el mundo, entre sí y los otros.<sup>14</sup> De ahí que la obra se haga en gran medida un poco a su pesar — y que el artista, antes que inspirarse, sea inspirado.<sup>15</sup> Y tal vez no sea tan malo eso: que, como decía Merleau-Ponty (1991: 65), “el pintor y el escritor no sepan muy bien que están fundando la humanidad”.

Si la cuestión del asentimiento universal que según Kant exigen los juicios de gusto parece desprovista de sentido para nosotros, no es porque carezca de todo sustrato, sino porque en verdad tal cuestión se refiere a un epifenómeno. En verdad, antes de colocar el problema sobre la posibilidad de *comunicar* el núcleo de la experiencia estética, el arte moderno procede a *ponerlo en común* bajo las más diversas figuras de lo inacabado, de lo inconcluso, de lo abierto — fallas que hacen espacio para que en ellas se acoja nuestra subjetividad.<sup>16</sup>

¿Sería excesivo ver en la parábola que Benjamin introduce al comienzo de *Experiencia y pobreza* una imagen de la riqueza que comporta el trabajo improductivo de la experiencia estética?

Sin la autoridad de la vejez — al fin y al cabo, se trata de algo (siempre) naciente —, la experiencia estética toma el relevo del cuidado de lo común que hasta hace poco más de doscientos años

---

13. La universalidad de las condiciones subjetivas de la experiencia estética, en efecto, abre para Kant un horizonte de universalidad que ya no reposa en principios trascendentes a la experiencia (Kant, 1993: §9). La idea de una comunidad estética ha sido, sin ignorar su ascendencia moderna, en la filosofía de Jacques Rancière, adonde la relación entre creadores y espectadores, o entre narradores y traductores, establece un marco de comunicación sin presupuestos ni jerarquías que, al mismo tiempo que asume el disenso como parte de la experiencia estética, apunta a la idea de una democracia radical. Cf. Rancière, 2010b: 28.

14. Cf. Merleau-Ponty, 1991: 55

15. “Mi obra me toma relativamente en cuenta, se hace un poco a mi pesar, se me escapa de las manos, casi diría que se escribe sola y llegado el caso lo único que siento como una verdadera obligación es hacer las cosas cada vez mejor.” (Conti, 2008: 535)

16. “Una comunicación antes de la comunicación.” (Merleau-Ponty, 1974: 69-70)

estaba a cargo de la tradición. Solo que la experiencia estética no nos ofrece lo común como se ofrece una herencia, bajo la bella apariencia de un tesoro, sino como una tarea sin objeto ni fin, en la que la fragilidad del animal que somos y estamos siempre en vías de devenir se temple para la libertad. Como una madre ausente y excesiva, la experiencia estética nos invita a sondear la nada sobre la que reposa nuestra existencia — y al mismo tiempo a descubrir una vez más que no sabemos lo que puede un cuerpo.

La imagen de una cabra muerta, el gesto inútil y sin embargo obstinado de una mujer por levantarse, la queja arrítmica de un bandoneón y el rojo enloquecedor de la pintura de Matisse, la luz de un atardecer de otoño y las nubes evolucionando lentamente sobre nuestras cabezas, declinan, sin mistificaciones, un nuevo sentido del acontecimiento de lo común. E, independientemente de intereses particulares y conceptos generales, de teologías auxiliares y presupuestos vicarios, nos invitan a entrever (a soñar) mil figuras impensadas de una humanidad no dividida, en devenir, sin determinación, abierta a los animales y las plantas, a los otros y al mundo.

## REFERENCIAS

Bausch, Pina. (1978) *Café Müller*. Wuppertal Tanztheater.

Conti, Haroldo. (2008) Compartir las luchas del pueblo. En: *Revista Crisis (1973-1976) – Antología – Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad de Quilmes Editorial.

Dufrenne, Mikel. (1982) *Fenomenologia da experiência estética. Volume I: O objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Eluard, Paul. (2019) *Dar a ver*. Madrid: Árdora Ediciones.

Kant, Immanuel. (1993) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.

Merleau-Ponty, Maurice. (1991) A linguagem indireta e as vozes do silêncio. En: Merleau-Ponty, Maurice. (1991) *Signos*. São Paulo: Martin Fontes.

Merleau-Ponty, Maurice. (1974) A linguagem indireta. En: Merleau-Ponty, Maurice. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.

Rancière, Jacques. (2010) Schiller y la promesa estética. En: Rivera, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia - Servicio de publicaciones.

Rancière, Jacques. (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques. (2011) *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções. Disponible en: <http://www.revolucoes.org.br>

Ronsenfield, Kathrin. (2006) *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar.

Stolnitz, Jerome. (2007) A atitude estética. En: D'Orey, Carmo (org). *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro.

**Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes.**

**Número 23, septiembre de 2023. ISSN 1697-8072**

[pp. 68-89]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.05>

**PROCESO DE GENERACIÓN DEL ESPACIO  
DOMÉSTICO. METODOLOGÍA PARA LA  
TRANSFORMACIÓN DE ESPACIO EN LUGAR.**

***DOMESTIC SPACE GENERATION PROCESS.  
METHODOLOGY FOR THE TRANSFORMATION OF  
SPACE IN PLACE.***

**Sara Coscarelli**

**EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona.**

**RESUMEN**

La generación de un lugar habitable es un proceso en el cual intervienen diversos factores. A diferencia de la habitual dependencia que se considera que existe entre usuario habitador y espacio habitado, este ha ido siempre de la mano de un proceso de diseño llevado a cabo a partir de métodos diversos con el objetivo de obtener resultados satisfactorios para quienes lo habitan. En este sentido, existen una serie de variables desjerarquizadas que se retroalimentan entre sí y actúan en constante cooperación, tales como el usuario, el espacio preexistente, las actividades, el contexto, la percepción, o la experiencia, que juegan un papel determinante a la hora de lograr la conversión de un espacio en un lugar.

Son diversos los teóricos de la arquitectura que han afrontado la crisis del Movimiento Moderno desde un posicionamiento crítico en pro de una alternativa fenomenológica, y que han sido

figuras clave en el desarrollo de la trayectoria y evolución del espacio del S. XX. De este modo, y a través del análisis de su pensamiento, en relación con las variables anteriormente presentadas, se argumenta la existencia de una interdependencia, imprescindible para poder crear un espacio identitario, un lugar.

Palabras clave: Identidad; espacio; lugar; experiencia; usuario

#### **ABSTRACT:**

The generation of a space is a process in which various factors intervene. Unlike the usual dependence that it is considered to exist between the user and the space, this has always gone hand in hand with a design process carried out using various methods, always with the aim of obtaining satisfactory results for those who inhabit it. In this sense, there are a series of non-hierarchical variables, which feedback on each other and act in constant cooperation, such as the user, the pre-existing space, the activities, the context, the perception, or the experience, that play a decisive role in obtaining the conversion of a space into a place.

The analysis of space carried out by There are different architectural theorists, who have written abouts de modern movement from a critical position in favor of a phenomenological alternative and who have been key figures in the development of the trajectory and evolution of the space design of Twenty century. Through the analysis of their thinking, in relation to these variables, an interdependence is argued, which is essential to create an identity space.

Keywords: Identity; space; place; experience; user

## **1. INTRODUCCIÓN**

Este texto pretende demostrar que el espacio doméstico debe ser creado más allá de su función práctica de habitáculo y generar una experiencia a quien lo ocupa a través de la interdependencia existente entre diversas variables que se usan comúnmente en el diseño de espacios, que hasta el momento se han analizado de forma independiente sin tener en cuenta su relación cooperativa ni tampoco su retroalimentación. Usuario, espacio, actividad; contexto, experiencia, lugar; percepción, hogar, bienestar. Todas ellas intervienen en el proceso de generación de un lugar, cuya existencia no tiene sentido alguno si no hay interrelación mutua. Al mismo tiempo, y para comprender esta interdependencia que debe permitir el diseño de un espacio doméstico que acometa sus funciones, debe entenderse que éstas van más allá de la mera practicidad de una habitabilidad, sino que deben aportar un bienestar emocional a sus habitantes.

En el proceso de argumentación de estos preceptos se analizarán conceptos desarrollados por una serie de pensadores considerados claves, cuya criticidad hacia la modernidad resulta determinante para la comprensión del objeto de estudio. Afrontan la crisis del Movimiento Moderno desde un posicionamiento en pro de una alternativa fenomenológica en la cual la

existencia, y, en consecuencia, la ocupación espacial y el habitar, vienen determinados por el lugar en el que ello sucede, por la experiencia y por la identidad que genera la vivencia de dicha experiencia. Estos conceptos se vincularán a las variables presentadas con el objetivo de proponer un método para diseñar y entender el proceso de generación de un espacio doméstico que realmente funcione; esto es, un lugar.

A diferencia de la habitual dependencia que se considera que existe entre usuario y espacio, este ha ido siempre de la mano de un proceso de diseño llevado a cabo a partir de métodos diversos con el objetivo de obtener resultados satisfactorios para quienes lo habitan. En este sentido, el concepto de dependencia suele usarse con una connotación negativa, a imagen y semejanza de una supuesta vulnerabilidad, falta de autonomía o percepción de vacío al no formar parte de algo considerado “mejor”. Esta valoración, que sin duda tiene un componente ético y moral, viene definiéndose a lo largo de los tiempos en función de un imaginario colectivo que ha impuesto una única manera de entender la realidad, es decir, una única manera de vivir el espacio, de habitarlo.

## **2. LUGAR E IDENTIDAD EN EL PENSAMIENTO FENOMENOLÓGICO**

Son diversos los teóricos de la arquitectura que han afrontado la crisis del Movimiento Moderno desde un posicionamiento crítico en pro de una alternativa fenomenológica, y que han sido figuras clave en el desarrollo de la trayectoria y evolución del espacio del s. XX. De este modo, y a través del análisis de su pensamiento, en relación con las variables anteriormente presentadas, se argumenta la existencia de esta alternatividad, imprescindible para poder crear un espacio identitario, un lugar. Consideran la existencia humana como esencia de vida a partir de la argumentación que el mundo siempre existe antes de que el ser humano trate de reflexionar sobre él. Sostienen que el contacto inmediato con la existencia ha quedado empañado y que, por tanto, el ser humano debería intentar reestablecer su contacto con ella.

### **2.1 Continuidad *versus* crisis**

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) entiende la arquitectura y el proceso arquitectónico como una relación de interdependencia constante, en la cual diversos parámetros necesariamente deben entrelazarse en una misma jerarquía para que el proceso de diseño llegue a buen puerto. Plantea la aparente contradicción entre la continuidad o crisis en relación con la pervivencia del Movimiento Moderno (Rogers, 1958) y considera que la historia no puede ser aniquilada, puesto que la tradición en sí misma constituye la experiencia, la vivencia del ser humano, sin la cual éste perdería su identidad. Rogers aboga por una reinterpretación de la historia en clave moderna, no folklórica ni nostálgica, entendiendo que las arquitecturas vernáculas sirven de referente y los postulados emancipadores y progresistas del Movimiento Moderno han aportado grandes soluciones técnicas y constructivas que no se pueden obviar. Sin embargo, no puede existir la continuidad si previamente no ha habido una crisis. Y del mismo modo, no puede existir una crisis sin solución de continuidad, puesto que su significado se entiende como situación puntual

de dificultad que se encuentra entre variables temporales que implican un antes y un después. Por eso Rogers defiende la existencia de los dos conceptos al mismo tiempo en función de si se quiere hacer más hincapié en el cambio o en la permanencia de lo estable y duradero. Y, de hecho, plantea otorgar al Movimiento Moderno una nueva oportunidad, una nueva modernidad a partir de la recuperación de la historia, entendida desde una nueva óptica no solo de la concepción de pasado, sino de presente, de memoria, de procedimiento a partir del cual poder proyectar el futuro. En el primer editorial de la revista *Casabella*, de la cual fue director entre 1953 y 1964, escribe: “Nosotros creemos en el fecundo ciclo hombre-arquitectura-hombre y queremos representar su dramático desarrollo: las crisis, las pocas, indispensables certezas” (Rogers, 1953, p. 60). Desde su posicionamiento crítico hacia la arquitectura internacionalista anti-historicista y exageradamente universalista, Rogers plantea su pensamiento arquitectónico desde la fenomenología, que en Italia ya imperaba de la mano de Antonio Banfi (1886-1957) y Enzo Paci (1911-1976).

También Christian Norberg-Schulz (1936-2000) dedica sus estudios a la construcción de una teoría que enlaza la tradición arquitectónica con la revisión crítica de la modernidad, tal y como lo plantea Rogers. Desde su posicionamiento, defiende dos instrumentos: la masa y el espacio arquitectónico, por un lado, y su articulación, por el otro. En relación con la masa y el espacio, dígame materia, ésta se entiende como existencia, vivencia, fenómeno; y pronto evoluciona hacia el concepto de *lugar*. Por su parte, y en lo referente a la articulación, sería la relación que se establece entre los diversos elementos y fragmentos de la arquitectura dentro de un sistema que sea congruente. En *Intenciones en arquitectura* (1965) pone en crisis el positivismo internacionalista del Movimiento Moderno para mostrar y posicionarse en contra de su falta de criterio simbólico y ambiental. Pone en entredicho el concepto de espacio que se ha entendido desde la óptica del Estilo Internacional y plantea un nuevo enfoque que se plasmará en su siguiente obra *Existencia, espacio y arquitectura* (1971), basado en las nuevas concepciones existencialistas y en la cual entiende el espacio como carácter existencial, influenciado por Martin Heidegger (1889-1976).

Por su lado, el crítico de arquitectura Kenneth Frampton (1930) entiende la historia como un elemento no continuo que debe ser fragmentado y que depende de varios factores que le aportan credibilidad, lo cual se relaciona directamente con la concepción que tiene del espacio, cuya influencia procede nuevamente de Heidegger, pero también de Paul Ricoer.

Frampton manifiesta preocupación por la sustitución de la ciudad debido a esta megalópolis, que le cambia sus límites físicos por redes tecnológicas y distributivas que generan una situación en la que desaparece el lugar y es sustituido por algo carente de características propias. Este argumento sigue incorporando la posición metafísica de Heidegger según la cual los límites son aquellos lugares desde donde se percibe una presencia, en la que el ser sólo existe dentro de un espacio con límites precisos. En su ensayo, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance” (Frampton, 1983), Frampton divide el término en seis partes,



cada una de las cuales lleva un título que vendría a ser, en sí mismo, una definición. La primera, “Culture and Civilization”, constituye la introducción y en ella Frampton se lamenta de la falta de existencia de formas urbanas significativas en la modernidad debido a la excesiva preocupación por el perfeccionamiento tecnológico. Se trata de una lacra que deshumaniza el espacio al quitarle identidad, y constituye, por tanto, la situación de crisis. En el segundo punto, titulado “The Rise and Fall of the Avant-Garde”, Frampton establece los límites temporales y casuísticos de las vanguardias artísticas, pero sobre todo se focaliza en su declive y establece los parámetros de la crisis de la modernidad.

Su mentor Paul Ricoeur (1913-2005) combina la descripción fenomenológica con la interpretación hermenéutica y servirá de inspiración a Frampton para desarrollar su propia teoría. Considera que el fenómeno de la civilización provoca la destrucción, además de las culturas tradicionales, de lo que llama “núcleo creador de las grandes civilizaciones”. Se trata del núcleo a partir del cual se interpreta la vida y que él llama “núcleo ético y mítico de la humanidad” (Ricoeur, 1990, p. 256). Esta única civilización mundial ejerce una acción de desgaste del fondo cultural que ha forjado a las grandes civilizaciones del pasado. Sugiere que el hecho de sostener cualquier tipo de cultura auténtica en el futuro dependerá en última instancia de la capacidad que tenga el ser humano para generar formas vitales de cultura regional al tiempo que se apropie de influencias ajenas tanto a nivel de cultura como de civilización: “Si es verdad que todas las culturas tradicionales sufren la presión y la acción erosiva de esta civilización, no todas tienen la misma capacidad de resistencia ni sobre todo el mismo poder de absorción. Es de temer que no toda cultura sea compatible con la civilización mundial, nacida de las ciencias y de las técnicas” (Ricoeur, *ibid.*)

En este contexto resulta indispensable mencionar a Jane Jacobs (19016-2006), periodista, socióloga y economista estadounidense; y autora de *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas* (1961). Deudora inequívocamente de las interpretaciones de Lewis Mumford y su urbanismo regional que definía con detalle ya en 1924 en *Sticks & Stones, a study of American architecture and civilization*, defiende la crisis del Movimiento Moderno y constituye una obra clara para la crítica de la ciudad moderna. Jacobs analiza la calidad de vida urbana de grandes ciudades estadounidenses, como Nueva York, Chicago o Boston, y plantea una crítica al urbanismo de la *Carta de Atenas* y al desarrollo capitalista de la ciudad. Frente a la urbe totalmente racionalizada, dividida en áreas y dominada por la especulación y el individualismo, Jacobs justifica a partir de una serie de encuestas sociológicas, cómo la calidad de vida urbana y la salud económica se producen cuando se superponen las distintas funciones urbanas y se dispone una red de interconexiones propia de los viejos y densos vecindarios. Defiende la vida pública y se manifiesta contraria a la privatización de la ciudad. Considera que la felicidad de una ciudad, así como su seguridad y cultura, están determinadas por la existencia de una concentración humana (usuario) suficientemente tupida predominada por la amistad y la cordialidad.

## 2.2 Espacio *versus* lugar

Heidegger argumenta en su conferencia “Construir, habitar, pensar” (1951) que el ser humano da sentido a su vida sobre todo a través de la ocupación de su entorno y las respuestas emocionales a él. Esto constituye nuevamente una relación entre usuario (ser humano habitante), hábitat (entorno) y experiencia (respuestas emocionales). Previamente, en su conferencia “La Cosa” (1950), si bien Heidegger plantea un posicionamiento excesivamente ruralizado y en contra del progreso, es relevante su defensa de la idea de cercanía entendida a partir de connotaciones diferenciadas pero interdependientes: familiaridad, proximidad intelectualidad y proximidad física. Vincula la apreciación de la cercanía por parte del ser humano con su relación con las “cosas”.

Nuevamente en “Construir, habitar, pensar” (1951) Heidegger entiende la construcción arquitectónica como una relación interdependiente entre la propia acción de habitar, su entorno y el ser humano que habita. El lenguaje le indica que el habitar implica ser uno con el mundo -pacífico, satisfecho, liberador-, lo cual está relacionado con la manera de construir que implica cultivar y cuidar (Sharr, 2022). En este punto de su intervención, pone como ejemplo la mesa de comedor y explica que, según la convención social de construir y habitar, se podría entender que una mesa tiene cierta relación con el habitar, pero no con el construir. Sin embargo, ciertas mesas especiales podrían entenderse como construcciones, como el caso de aquellas sin las cuales un espacio concreto, un lugar, deja de tener identidad. No obstante, las mesas de comedor domésticas difícilmente podrían formar parte de la construcción.

Para Heidegger, el construir y el habitar están siempre relacionados con la mesa ya que el uso de ésta constituye el habitar, mientras que la implicación del ser humano en todo ello constituye el construir y el habitar. Uno no tiene sentido sin el otro; son, por tanto, interdependientes. Explica que mover la mesa por una habitación es una forma de construcción, en respuesta a una necesidad del usuario. Del mismo modo que distribuir la ubicación de cada comensal es también un modo de construcción, en base a la organización de cómo los usuarios pretenden comer allí (Unwin, 2003). De este modo, se establece una relación de interdependencia entre el habitar –la interacción del ser humano con la mesa- y el construir -la disposición de dicha mesa en relación con cómo está colocada y organizada para ser usada-. En términos de Heidegger, es el construir del cultivo indisolublemente mezclado con el habitar en la micro organización diaria de las comidas (Shaar, 2022). Asimismo, la actividad conjunta de construir y habitar adquiere autoridad por medio de la aceptación conjunta y cooperación de las condiciones existentes del emplazamiento, el conjunto de seres humanos y la sociedad.

En el caso de Norberg-Schulz, evoluciona desde la publicación de *Existencia, espacio y arquitectura* (1971) para centrarse, finalmente, en la idea de lugar, que entiende como punto de inicio de distintas gradaciones, pero que *de facto* se encuentran desjerarquizadas en el concepto de espacio tal y como se entiende hoy en día: espacio existencial interior, camino, paisaje,

región. En su obra *Genius Loci* (1979) define este concepto como la suma de los anteriores y lo entiende como la habilidad para el desarrollo de una propia identidad, tal y como se explica en el posicionamiento crítico de este texto.

Por su cuenta, Christopher Alexander (1936-2022) induce en *Nature of Order* (2001) sentimientos de pertenencia al lugar y a la estructura a partir del concepto de totalidad. Esta cualidad se encuentra en la mayoría de los edificios históricos y espacios urbanos, y es precisamente lo que Alexander intenta capturar en sus teorías de diseño espacial. Presenta quince propiedades estructurales fundamentales de la totalidad, que determinan el carácter del ser humano y permiten la creación de un espacio según necesidades específicas, pudiendo, de este modo, alcanzar el bienestar doméstico y el vínculo identitario con el propio hogar. A continuación, se mencionan a modo de listado solo para ejemplificar la relación intrínseca que se genera entre ellas, en la cual no hay jerarquías, sino que todas participan de esa totalidad con el mismo fin común de cooperación mutua: niveles de escala, centros fuertes, límites, repetición alternada, espacio positivo, buena forma, simetrías locales, entrelazado profundo, contrastes, variación gradual, asperidad, ecos, vacío, calma interior, no separación.

Para Frampton, la excavación de una topografía irregular para convertirla en un solar plano es claramente un gesto tecnocrático que aspira a una condición de falta de localización absoluta, “*placelessness*” (Frampton, 1983, p. 26), mientras que alisar el mismo solar para recibir la forma retranqueada de un edificio es un compromiso con el acto de “cultivar” el solar. Esta inscripción, que procede de la “incrustación” del edificio en el solar, tiene muchos niveles de significado ya que implica la capacidad de encarnar, en forma construida, la prehistoria del sitio, su pasado arqueológico y su consecuente cultivo y transformación a través del tiempo: “Through this layering into the site the idiosyncrasies of place find their expression without falling into sentimentality” (Frampton, *ibid*).

Al examinar el concepto de lugar en profundidad, toma relevancia el pensamiento de Edward Relph (1944), centrado en el vínculo identitario que se establece entre las personas y el lugar que habitan. Su *Place and Placeness* (1976) es un relato fenomenológico de cómo se experimentan los lugares y cómo están cambiando. Fue uno de los primeros libros que examinó explícitamente la idea de lugar, además de uno de los primeros estudios fenomenológicos en geografía. Investiga los fundamentos fenomenológicos y experienciales de esta disciplina y otros que elaboran el sentido de lugar y las formas en que las experiencias se están transformando actualmente. Por identidad de un lugar Relph se refiere a su “persistente uniformidad y unidad que permite que ese [lugar] se diferencie de los demás” (Relph 1976, p. 45). Relph describe esta identidad persistente en términos de tres componentes: el entorno físico; sus actividades, situaciones y eventos; y los significados individuales y grupales creados a través de las experiencias e intenciones de las personas con respecto a ese lugar. Relph enfatiza, sin embargo, que la identificación de lugar definida de esta triple manera no es lo suficientemente fundamental o profunda existencialmente porque, esencialmente, los lugares son “centros significativos

de nuestras experiencias inmediatas del mundo” (Relph 1976, p. 141). Explica que, para comprender mejor los lugares, se necesita un lenguaje mediante el cual se puedan identificar experiencias de lugares particulares en términos de la intensidad del significado y la intención que una persona y un lugar tienen el uno para el otro. Para Relph, el *quid* de esta intensidad vivida es la identidad con el lugar, que define a través del concepto de interioridad: el grado de apego, participación y preocupación que una persona o grupo tiene por un lugar en particular.

### 2.3 Identidad y tradición

Las interpretaciones del espacio de Bernard Rudofsky (1905-1988) se centran en la idea limitada de arquitectura de autor y se introduce en el mundo de la “arquitectura informal” (vernácula, indígena y, a menudo, anónima). En su *Arquitectura sin arquitectos* (1964) evidencia que la arquitectura vernácula, olvidada por la modernidad, tiene valores propios, tanto estéticos como funcionales, que deben ser considerados por los arquitectos a la hora de trabajar. La idea de construir desde dentro hacia fuera con el objetivo de optimizar las condiciones climáticas, pero también para poder hacer frente a los usos de sus ocupantes, especialmente en las viviendas más humildes en que la cantidad de espacio es limitada, son factores que Rudofsky revaloriza y que aportan bienestar y vínculo identitario solo si se tratan y aplican en conjunto.

Recuperando a Rogers, cabe mencionar en este punto un pasaje de la editorial de despedida de *Casabella*: “[Hay que] indagar teóricamente sobre el fenómeno arquitectónico, sobre las preexistencias ambientales, sobre la utopía de la realidad, sobre la realidad del movimiento moderno, sobre el concepto de tradición” (Rogers, 1964, p. 33). En este sentido, “las preexistencias ambientales” (Rogers, 1955) constituyen un punto de inflexión en el porvenir de la arquitectura de la segunda modernidad, una vez aceptada la crisis del Movimiento Moderno. Rogers define las preexistencias como aquello que existe previamente, aquello que ya está allí, antes de que el profesional de la arquitectura o del diseño intervenga en el espacio. Estas preexistencias son quienes permiten generar un vínculo histórico al usuario, un vínculo entre tradición e identidad. La moldura, tan rechazada durante el auge del Estilo Internacional, constituye un elemento clave en la historia de la arquitectura y es una muestra clara de preexistencia. Otro tipo de preexistencia más tectónica es la inclinación del terreno, por poner un ejemplo, que según apunta Rogers debe mantenerse y es el habitáculo quien debe adaptarse al desnivel, puesto que éste estaba antes, es preexistente.

Por su parte, Norberg-Schulz demostrará en 1974, con la publicación de *Arquitectura occidental*, que su sistema interpretativo expone la interdependencia en el espacio y que éste, en sí mismo, separado de las demás variables, no tiene sentido alguno; como se decía al inicio de este escrito, constituye una simple dimensión, una zona, un área. Norberg-Schulz demuestra cómo su sistema puede aplicarse a toda la historia de la arquitectura al poder ser interpretada a partir de los conceptos paisaje, articulación, concepción y significación. Estas variables cooperan entre ellas y tienen una relación mutua y equitativa; para el buen proceder de la creación espacial

y la obtención de un lugar habitado por un usuario que debe desempeñar unas actividades específicas, no pueden actuar por separado.

Frampton advierte en el tercer punto de “Towards a Critical Regionalism” (1983), titulado “Critical Regionalism and World Culture”, que la arquitectura sólo puede mantenerse como práctica crítica si adopta una posición de retaguardia, es decir, si se distancia igualmente del mito del progreso propio de la Ilustración, pero también del impulso irreal y reaccionario de volver a las formas arquitectónicas del pasado preindustrial. Esta retaguardia crítica debe separarse tanto del perfeccionamiento de la tecnología avanzada como de la omnipresente tendencia a la recuperación de un historicismo nostálgico o volublemente decorativo: “a resistant, identity-giving culture while at the time having discreet recourse to universal technique” (Frampton, 1983, p. 18). Por eso considera necesario calificar el término retaguardia para separar su alcance crítico de políticas conservadoras, como son el populismo o el regionalismo sentimental.

En el cuarto punto encuentra la inspiración directriz en elementos tales como el alcance y calidad de la luz local, una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar o la topografía de un emplazamiento dado. Remarca que la estrategia fundamental del Regionalismo Crítico consiste en la reconciliación del impacto de la civilización universal con los elementos derivados “indirectamente” -dice- de las peculiaridades de un lugar concreto. Para él, el principal vehículo del populismo, en contraposición al Regionalismo Crítico, es el signo comunicativo o instrumental, que no trata de evocar una percepción crítica de la realidad, sino más bien la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información.

Finalmente, en “The Visual Versus the Tactile”, el último punto, Frampton escribe sobre la elasticidad táctil del lugar y la forma, y sobre la capacidad del cuerpo de interpretar el entorno con datos distintos a los aportados por la vista. Según dice, estos elementos sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal, lo que permite generar un vínculo identitario con el lugar en el que el habitáculo se encuentra emplazado. Es clara la relación intrínseca que se genera entre cada punto y su interdependencia; no hay jerarquías, existe cooperación mutua y cada apartado aporta su función parcial para la generación de un todo tal y como defiende Heidegger cuando se refiere al conjunto de construir y habitar.

Además de las evidentes similitudes entre el pensamiento de Ricoeur y el de Frampton, un factor que engloba a estos dos críticos dentro del pensamiento fenomenológico es el hecho de que Ricoeur lo toma como referencia para explicar la necesidad humana de conocer y recuperar sus orígenes: “Para el europeo en particular, el problema no es el de participar en una especie de huelga que pudiera aceptar a todo el mundo; su tarea es la que señala Heidegger: ‘Tenemos que desplazarnos a nuestros propios orígenes’, es decir, volver a nuestro origen griego, a nuestro origen hebreo, a nuestro origen cristiano, para ser interlocutores válidos en el gran debate de las culturas. Para tener ante nosotros al otro, debemos tenernos enfrente a nosotros mismos”

(Ricoeur, 1990, p. 286). El *ser-en-el-mundo*, en términos propios del pensador alemán, precede a la reflexión, lo que le lleva a concluir que ésta no es primaria ni constituyente, sino que viene precedida por la relación que el sujeto tiene con la tradición.

## 2.4 Enajenamiento de la experiencia de usuario

Heidegger defiende que el oficio primordial de la arquitectura debe ser la experiencia humana. Pretende reintegrar el construir y el habitar por medio de la creación de algo, por medio de actividades y cualidades de su ocupación, desde el pensamiento que la arquitectura está más cerca de la vida corriente que ningún otro tipo de producto finalizado. Ello viene determinado por su consideración de que la existencia del ser humano viene determinada por el lugar que habita y, por tanto, si no tiene donde habitar o un espacio que ocupar, no dispondrá de una existencia con sentido. Esta existencia, esta necesidad vital de habitar un espacio y convertirlo en lugar tiene como consecuencia la creación de una identidad para quien habita.

Nuevamente en “Construir, habitar, pensar” (1951), Heidegger indaga sobre el concepto de lugar, del cual considera que existe solo cuando una actividad es llevada a cabo por un usuario. De lo contrario es solo espacio. Así, la interdependencia que se genera entre actividad y usuario permite generar un lugar. Siguiendo su relato considera, en el pasaje sobre la hipotética casa rural de la Selva Negra, que en ella el construir y el habitar conviven en perfecta armonía y entiende el edificio, la construcción física en sí misma, como parte de un todo dinámico dirigido por los usos específicos de sus ocupantes, de un lado, pero también por la micro organización física y social de esas rutinas contextualizadas en una localización y en un clima concretos. De este modo, invierte el posicionamiento tradicional según el cual el edificio construido es un hecho singular que va seguido del habitar. En este sentido, este planteamiento va de la mano del posicionamiento según el cual el espacio -entendido ahora como hecho construido- debe ir después del uso que se vaya a hacer de él, de modo que el usuario toma el protagonismo y las necesidades del habitar en ese lugar específico -emplazamiento, clima, actividades y ambientación-, se retroalimentan constantemente y cooperan para lograr una adecuada experiencia y vivencia por parte de ese usuario.

En el caso de Ricoeur, para que éste pueda sentar las bases de una filosofía del sujeto, de una fenomenología verdaderamente renovada y que entienda que el usuario es el centro de la actividad, esto es, el sujeto de la acción que se realiza dentro del habitáculo y que permite darle una identidad, debe resolver ciertos puntos de fricción con las tesis de Heidegger, pues a primera vista, parece ser que el alemán haya terminado con las pretensiones de toda filosofía que tenga como objetivo principal partir de un sujeto en lugar de conceder la primacía a la pregunta por el ser (Basombrío, 2008). De esta forma, Ricoeur se propone reformular la labor de la filosofía reflexiva precisamente a partir de la crítica heideggeriana al *cogito*, concebido estrictamente como principio epistemológico, para convertirla en una hermenéutica del yo soy. Así es como Ricoeur se apoya en el *Dasein* de su colega y propone situar la cuestión del sujeto

en el ámbito de la pregunta del ser: “El Dasein se refiere a sí mismo; tiene el carácter del Yo. (...) El Dasein no se define en función de esta referencia a sí mismo sino por su relación con la pregunta por el ser” (Ricoeur, 1969, p. 56). Para Ricoeur, toda la profundidad del análisis heideggeriano viene dado por su propia manera de hacer: “trae en la superficie el evento que subyace a nuestra cultura, mejor dicho, el evento o el advenimiento (Ereignis) que afecta a lo existente como un todo” (Ricoeur, *ibid*). Así es como Ricoeur descubre la posibilidad de una nueva filosofía del *ego*. Dado que Heidegger comienza su análisis con la denuncia del olvido del ser, Ricoeur apunta: “la recuperación del ‘yo soy’ no surge meramente de una fenomenología en el sentido de una descripción intuitiva, sino de una interpretación, precisamente porque el ‘yo soy’ queda olvidado. Debe ser recuperado por una interpretación que desoculte” (Ricoeur, *ibid*). La cuestión del *ego* no desaparece, sino que se reformula. Precisamente porque la realidad del yo se oculta y la cuestión del yo se entremezcla en Heidegger con la existencia inauténtica sumida en la impersonalidad, Ricoeur sentencia: “el yo subsiste como característica esencial del ser-ahí y, por eso, debe interpretárselo existencialmente” (Ricoeur, *ibid*).

El ser-ahí de Ricoeur implica vivir una experiencia en algún lugar (ahí), del mismo modo como lo entiende Rogers y como también lo hará Peter Zumthor (1943) años después. En el fragmento ya mencionada del primer editorial de *Casabella* escribe: “Nosotros creemos en el fecundo ciclo hombre-arquitectura-hombre y queremos representar su dramático desarrollo: las crisis, las pocas, indispensables certezas” (Rogers, 1953, p. 60). El primer “hombre” citado en la frase se entiende como el arquitecto que proyecta y construye, mientras que el segundo se entiende como el receptor de esa arquitectura, esto es, el usuario. Pocos años después desarrolla el concepto del “caso per caso” (Rogers, 1958), según el cual se debe proyectar específicamente para un usuario determinado que tendrá unas necesidades únicas. Esto implica, como consecuencia, que cada habitáculo tenga unas especificidades exclusivas, en función de quién la habite.

Alexander parte de la premisa de que los usuarios de los espacios tienen más conocimiento que los arquitectos sobre cuáles son sus necesidades, y por ello crea, junto con Sarah Ishikawa y Murray Silverstein el término *lenguaje de patrón*, publicado en la obra *A pattern language: towns, buildings, construction* (1977), un método estructurado para acercar la arquitectura al usuario no especializado. En su libro *The timeless way of building* (1979) defiende una arquitectura que debe fusionarse con la naturaleza y formula en una serie de indicaciones para que cada usuario pueda construir su propio hábitat en función de los usos que requiera sin necesidad de tener que disponer de un arquitecto, quien pasa a tener un papel de acompañante o guía. Alexander parte de la base de que la existencia humana constituye una realidad dinámico-temporal, por lo que el lenguaje de patrones debe ser constantemente actualizado en función de la evolución de dicha existencia, con el fin de adaptarlo a las nuevas exigencias (Dols, 1974). Se inspira en las ciudades medievales por tener cualidades estéticas y funcionales muy específicas y por haber sido construidas según regulaciones locales que requerían ciertas características,

pero que permitían al arquitecto adaptarlas a situaciones particulares. Se suministran reglas e imágenes, y se recomienda que las decisiones sobre la construcción del edificio se tomen de acuerdo con el ambiente preciso del proyecto. Propone, además, un paradigma interrelacional para la arquitectura basado en tres conceptos: la calidad, la puerta y el camino. El primero define la esencia de todo lo vivo y útil que aporta satisfacción y mejora la condición humana; el segundo es el mecanismo que permite alcanzar la calidad y se manifiesta como un lenguaje común de patrones, es decir, es el conducto hacia la calidad; y, finalmente, el tercero constituye el sendero para llegar a la calidad.

La elucidación que realiza Relph sobre el espacio interior en su *Place and Placelessness* (1976) es quizás su contribución más original a la comprensión del lugar porque demuestra efectivamente que el concepto es la estructura central vivida del lugar, ya que tiene significado en la vida humana. Si una persona se siente dentro de un lugar, está aquí más que allí, a salvo más que amenazada, encerrada más que expuesta, a gusto más que estresada. Relph sugiere que cuanto más profundamente se sienta una persona en un lugar, más fuerte será su identidad con ese lugar. Por otro lado, una persona puede estar separada o alienada del lugar, y este modo de experiencia del lugar es lo que Relph llama exterioridad. Aquí, la gente siente algún tipo de división o separación vivida entre ellos y el mundo; por ejemplo, el sentimiento de nostalgia por un lugar nuevo. El punto fenomenológico crucial es que el exterior y el interior constituyen una dialéctica fundamental en la vida humana y que, a través de diversas combinaciones e intensidades de exterior e interior, diferentes lugares adquieren diferentes identidades para diferentes individuos y grupos, y la experiencia humana adquiere diferentes cualidades de sentimiento, significado, ambiente y acción. La experiencia de sentido de lugar más fuerte es lo que Relph llama interioridad existencial: una situación de inmersión profunda e inconsciente en un lugar y la experiencia que la mayoría de las personas experimentan cuando están en casa en su propia comunidad y región. Lo opuesto al interior existencial es lo que denomina exterioridad existencial: una sensación de extrañeza y alienación, como la que a menudo sienten los recién llegados a un lugar o las personas que, después de haber estado lejos de su lugar de nacimiento, vuelven a sentirse extraños porque el lugar es diferente. También otro ejemplo podría ser el usuario que no encuentra un vínculo identitario con el lugar que habita por estar éste faltado de humanidad e identidad. En su libro, Relph analiza siete modos de estar dentro y fuera basados en varios niveles de implicación experiencial y significado. El valor de estos modos, particularmente para la autoconciencia, es que se aplican a experiencias de lugares específicos y al mismo tiempo proporcionan una estructura conceptual para comprender esas experiencias en términos más amplios y explícitos.

El caso de Yi Fu Tuan es particularmente interesante por su concepción geográfica del espacio, igual como sucede con Relph. De sus múltiples contribuciones al campo de la geografía destacan tres obras vinculadas específicamente con la relación entre el usuario y su experiencia existencial en el espacio. En este sentido, el concepto de topofilia, acuñado en su libro *Topophilia:*



*a study of enviromental perception, attitudes, and values* (1974) analiza las relaciones entre las conexiones emocionales, el entorno físico (lugar) y el ser humano (usuario). De su estudio se concluye el establecimiento de un sentimiento de permanencia, de formar parte de un lugar, lo que lleva como consecuencia la generación de un vínculo identitario con éste por parte del usuario habitante.

Sus interpretaciones continúan con *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977), en cuya obra Tuan argumenta que un espacio requiere movimiento de un lugar a otro. Similarmente, un lugar requiere de espacio para ser un lugar, de modo que ambas nociones son interdependientes. Considera las formas en que el usuario piensa sobre el espacio, cómo forma vínculos con el hogar, el vecindario y la nación, y cómo los sentimientos sobre el espacio y el lugar se ven afectados por el sentido del tiempo. Sugiere que el lugar es seguridad y el espacio es libertad. Sea como fuera, analiza el espacio desde la percepción que el usuario tiene de él, desde cómo lo entiende, lo concibe, lo interpreta y lo vive. Finalmente, en *Cosmos y hogar: un punto de vista cosmopolita* (1996) trata las contradicciones del mundo contemporáneo en busca de un lugar en el que el individuo pueda edificar una vida plena en la cual perciba bienestar.

Esta percepción es también tratada años antes por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) en su *Phénoménologie de la perception* (1945), en la cual pretende demostrar que la percepción no es el resultado casual de las sensaciones “atómicas”, decía, sino que tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida (al *Lebenswelt*), siguiendo la influencia de Husserl. En contra de este atomismo, logra valiosas conclusiones apelando no solo a la fenomenología, sino también al gran aporte de la Teoría de la Gestalt y los descubrimientos referidos a las funciones psíquicas realizados hasta su época. De este modo y tomando como punto de partida el estudio de la percepción, reconoce que el cuerpo propio es algo más que una cosa, algo más que un objeto a ser estudiado por la ciencia, sino que es también una condición permanente de la existencia -el usuario que tiene unas necesidades emocionales más allá de las meramente práctico-funcionales-. Existe por lo tanto una inherencia de la consciencia y del cuerpo que el análisis de la percepción debe tener en cuenta. Por así decirlo, la primacía de la percepción significa la primacía de la experiencia en la medida en que la percepción presenta una dimensión activa y constitutiva.

Y finalmente, en el caso de Michel De Certeau (1926-1986), es el autor que más concretiza en el uso del espacio. Su obra *La invención de lo cotidiano* es fruto de una investigación sobre los problemas de la cultura y la sociedad francesa. Se realizó en dos tomos: el primero, llamado *Artes del hacer*, fue escrito completamente por De Certeau, mientras que el segundo, titulado *Habitar; cocinar*, fue realizado por Luce Giard y Pierre Mayol con la colaboración de Marie Ferrer. Según De Certeau, la vida cotidiana es distinta de otras prácticas de la existencia diaria porque es repetitiva e inconsciente. Su estudio pretende delinear la forma en que las personas navegan inconscientemente por el mundo. La práctica de la vida cotidiana distingue entre los conceptos de estrategia y táctica. De Certeau vincula “estrategias” con instituciones

y estructuras de poder que son los “productores”, mientras que los individuos, el usuario habitante, son “consumidores” o “cazadores furtivos”, actuando de acuerdo con, o en contra de, los entornos definidos por las estrategias utilizando “tácticas” (De Certeau, 1945, p. 56). En el capítulo “Caminando en la ciudad”, De Certeau afirma que “la ciudad” es generada por las estrategias de gobiernos, corporaciones y otros organismos institucionales que producen cosas como mapas que describen la ciudad como un todo unificado. Su principal argumentación radica en la defensa de la vida cotidiana entendida como proceso de caza furtiva en territorio ajeno, a través de la utilización de reglas y productos existentes en la cultura de una manera influenciada por esas reglas y productos.

### **3. METODOLOGÍA PARA LA TRANSFORMACIÓN DE UN ESPACIO EN UN LUGAR**

La interdependencia en la generación de espacios domésticos siempre ha existido y es condición *sine quanon* para el buen proceder del equilibrio *usuario-lugar-contexto*. Este terceto no puede funcionar adecuadamente si no dispone de las tres partes trabajando en perfecta armonía.

En relación con el estudio de caso que aquí se trata, es el imaginario colectivo quien ha imperado durante siglos y ha dominado el modo en que se debe habitar el espacio doméstico, lo cual ha creado una relación de clara dependencia por parte del habitante hacia el ente habitado, la vivienda. Según este imaginario es el habitante quien se debe adaptar a las características que ya tiene el espacio adquirido, que ha sido proyectado y edificado siguiendo unos parámetros heteropatriarcales en los que existe solo, o en gran medida, una única manera de habitar, ocupar y usar el espacio doméstico; en definitiva, una única manera de vivirlo.

El concepto de habitar va ligado al de ocupar, en sentido literal, pero sobre todo al de usar, en tanto que el espacio que se habita u ocupa tiene por objetivo ser usado por un individuo o grupo de individuos -los usuarios-, con unas voluntades, unos deseos y unas necesidades determinadas para realizar una serie de actividades y acciones específicas. Y, de hecho, es la ocupación del espacio llevada a cabo por dichos usuarios la que permite que éste acabe siendo un lugar y disponga de una identidad que genere el vínculo *ser-en-el-lugar* (Heidegger, 1951). Si no se llevara a cabo la estipulación tipológica por parte de dicho usuario, junto con sus necesidades programáticas en relación con el entorno del emplazamiento de la vivienda, ese espacio sería solo una cantidad limitada de superficie, independientemente de sus características arquitectónicas o de sus preexistencias. Al mismo tiempo, este tipo de usuario percibe el lugar que habita como una permanencia, que genera sinergias con la vivencia -la experiencia de que habla Zumthor en *Pensar la arquitectura* (2004)-, y con la cual crea un vínculo identitario.

La relación que ese establece entre los usuarios que habitan un espacio, puede ser definida como una coordinación de intereses. Cuando se interactúa entre usuarios se sincronizan preferencias, intenciones y expectativas, tanto entre ellas, como en relación con los dos otros factores determinantes: el lugar y el contexto. Para que funcione, la interdependencia debe crear una

relación de dependencia mutua y equitativa, donde todas las variables involucradas se beneficien, complementen y cooperen entre ellas. Y de este modo, a través de la interdependencia se crea la autonomía. Es decir, mediante las redes vinculares en las que el usuario está inmerso se pueden componer nexos que habiliten u obstaculicen el desarrollo de dicha autonomía. Ella será quien determine el éxito o no de la percepción del bienestar en un espacio determinado, su atribución completa de identidad y, por tanto, su transformación en *lugar*.

De este modo se puede afirmar que existe una interdependencia entre estas variables; esto es, entre usuario, actividad y lugar, a la que hay que añadir el contexto local de tipo geográfico, histórico, cultural y social en el que el ente habitado se encuentra ubicado. Las cuatro variables se interrelacionan entre sí, no tienen sentido una sin la otra, dependen de todas las demás para tener sentido y poder generar un hábitat completo en todos sus parámetros que genere el equilibrio emocional y la armonía necesarios para aportar el bienestar propio de un hogar.

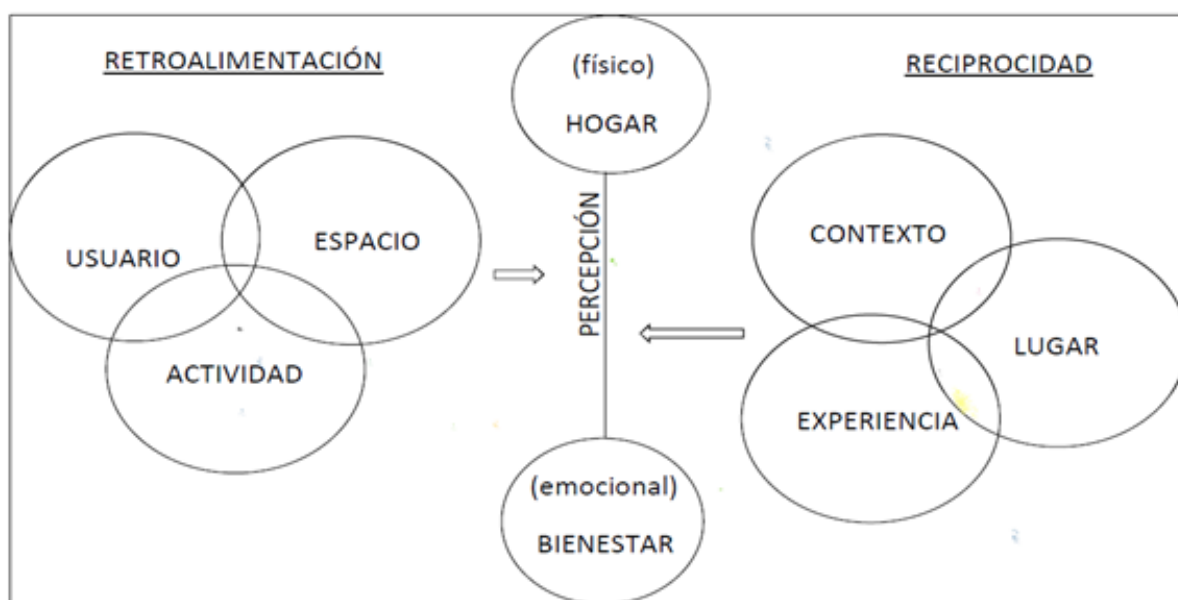


Figura 1. Diagrama de Interdependencia entre variables para la generación de un lugar. Autoría propia.

Véase a continuación la relación que se establece entre los distintos parámetros:

Retroalimentación:

- *Usuario-espacio*: el usuario decide qué tipología de espacio le resulta más adecuada en función de los usos que necesita desempeñar. El espacio le brinda la posibilidad de generar los usos que necesita desempeñar.
- *Usuario-actividad*: el usuario tiene la necesidad de desempeñar unas actividades y acciones en un espacio determinado. Las actividades que se desempeñarán en el espacio serán

llevadas a cabo por el usuario.

- *Actividad-espacio*: Las actividades se deben decidir antes de establecer cómo va a compartimentarse el espacio. A su vez, este espacio debe organizarse en función de las actividades que en él se deban desempeñar.

Reciprocidad:

- *Contexto-lugar*: en función de las características del contexto, el lugar será percibido de un modo u otro. Pero al mismo tiempo, este lugar obtendrá una identidad que parcialmente vendrá dada por las características del contexto.
- *Contexto-experiencia*: La experiencia que se percibirá en el espacio-lugar estará vinculada con las características del contexto. A su vez, este contexto, por sus propias características intrínsecas, hará que la experiencia del usuario varíe respecto de los parámetros estándares previamente imaginados.
- *Experiencia-lugar*: El lugar es determinante para la generación de una experiencia. No obstante, esta experiencia será una u otra en función de cuál y cómo sea ese lugar.

En la tarea de aplicación del Diagrama de Interdependencia (Figura 1) a la vida diaria, cabría contextualizar cada variable en su uso específico. De este modo, véase el resultado:

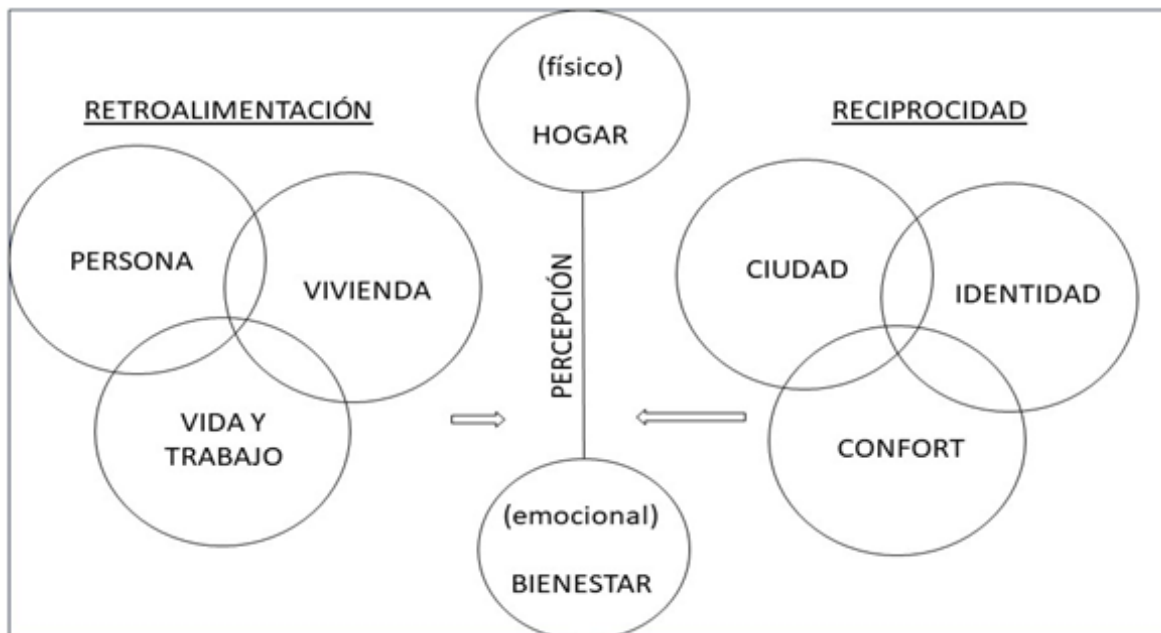


Figura 2. Diagrama de Interdependencia aplicado al uso. Autoría propia.

La relación que se establece entre los distintos parámetros en relación con el Diagrama de Interdependencia entre variables es la siguiente:

Retroalimentación:

- *Usuario-espacio* contextualizado en *persona-vivienda*: el usuario es la persona, o personas, que habitan el espacio, en este caso una vivienda -piso, casa...-, la cual puede tener usos diversos. De hecho, en el caso de estudio aplicado se propone un uso compartido en el que la actividad es la de vivir y trabajar. En este sentido se entiende *vivir* como el conjunto de acciones habituales que se desempeñan en una vivienda convencional -dormir, asearse, vestirse, comer, socializar y descansar-. Este espacio concreto, además, ofrece la actividad de trabajar, algo cada vez más habitual en un contexto post-pandémico.
- *Usuario-actividad* contextualizado en *persona – vida-y-trabajo*: la persona habitante tiene la necesidad de vivir y trabajar en la vivienda y por tanto, estas actividades determinarán la configuración de dicha vivienda. Si en ella no se tuviera la necesidad de trabajar, no existiría una estancia, ámbito, rincón o mueble destinado a dicha función.
- *Actividad-espacio* contextualizado en *vida-y-trabajo - vivienda*: El acto de trabajar debe decidirse *a priori* de la organización espacial. De lo contrario puede suceder que esta actividad acabe realizándose en un espacio no habilitado para esa función y ello tenga como consecuencia perjuicios de tipo emocional, más allá de los meramente ergonómicos, como falta de concentración, estrés, cansancio..., en definitiva, falta de bienestar.

Reciprocidad:

- *Contexto-lugar* se contextualiza en *ciudad-identidad*: en este caso se ha propuesto la ciudad como contexto en el cual se emplaza la vivienda tipo, la cual permitirá a la persona habitante establecer un vínculo identitario con el espacio habitado, la vivienda. Cabe recalcar en este punto que esta identidad se percibirá solo si la ambientación de la vivienda ha sido pensada, proyectada y ejecutada en función del contexto en el que se encuentra, es decir, si se tiene en cuenta que las viviendas emplazadas en la ciudad, y depende de cada ciudad y sus características específicas, tienen maneras de ser usadas concretas. Resulta difícil establecer un vínculo identitario con una vivienda ubicada en una ciudad africana si su ambientación está articulada desde un lenguaje alpino, por poner un ejemplo.
- *Contexto-experiencia* se contextualiza en *ciudad-confort*: La experiencia percibida por la persona que habita la vivienda estará vinculada con las características del contexto. En este caso se trata de un contexto urbano y por tanto, la manera de usar el espacio, de vivirlo y de sentirlo emocionalmente, estará relacionada con las características de la ciudad. Un claro

ejemplo es la diferencia entre cómo se vive una vivienda habitual en la ciudad respecto de una residencia de verano en un pueblo costero, o un apartamento en el Pirineo. El confort al que se aspira en cada uno de estos tres ejemplos es distinto, si bien no a nivel cuantitativo ni tampoco cualitativo; sino más bien a nivel cognitivo, es decir, de concepción esencial, de lo que se espera de ese lugar, de lo que se quiere obtener de él y para el objetivo por el cual se ha creado.

- *Experiencia-lugar* se contextualiza en *confort-identidad*: La percepción de confort por parte de la persona habitante es fundamental para que resulte una experiencia satisfactoria. Por su lado, ese confort irá de la mano de cómo se ambiente el espacio, de su materialidad y de su distribución. El confort es un término harto abstracto que se percibe de distintas formas en función de su usuario. Por ejemplo, puede que una persona prefiera leer un libro sentada en una silla y con el libro apoyado en la mesa, respecto de otra que prefiera leerlo reclinada en su sofá. De este modo, no percibirán el confort de la misma manera y por tanto, lo que a una le aporta bienestar a la otra le supondrá un perjuicio emocional.

Sea como fuere, esta metodología empodera al usuario y lo convierte para tomar sus propias decisiones, independientemente de las preexistencias del espacio, del contexto o del imaginario colectivo. Esto significa que es el usuario el sujeto de la acción, el emisor del mensaje, quien decide qué busca, qué quiere, qué necesita. Esto permite que entren en juego los canales de connotación hacia el espacio, los cuales consienten, a través de la cooperación y la acción conjunta, la aportación del bienestar real que el usuario requiere.

El usuario participa de una interdependencia entre emociones, sensaciones y sentimientos procedentes del espacio en el que habita y eso le convierte en el emisor de la experiencia, es decir, que es el usuario quien asume la responsabilidad de percibir esas emociones, esas sensaciones y esos sentimientos de un modo u otro, en función de cómo está programado, materializado y ambientado el ente habitado. Se entiende, por tanto, la implicación del usuario en el proceso de diseño de la experiencia ya que habrá podido decidir qué sensaciones, qué emociones y qué sentimientos desea percibir en el lugar que habita. Como estos objetivos no se pueden llevar a cabo sin tener en cuenta las otras variables -actividad, espacio, contexto, experiencia, lugar-, se crea necesariamente una interacción dinámica y versátil, sin jerarquías. Así, se puede hablar de *ensujetamiento del usuario*.

Lo mismo sucede en el caso de la experiencia de usuario, en que, a través de esas sensaciones, emociones y sentimientos se pretende que este perciba una serie de *inputs* que le lleven a tomar unas decisiones u otras: calma, evasión, refugio...



El espacio doméstico debe ser creado más allá de su función práctica de habitáculo y generar una experiencia a quien lo ocupa con el objetivo de aportar tal bienestar que se genere un vínculo identitario con la propia vivienda, el lugar y el contexto. Habitar un hogar es algo intrínseco a la existencia humana y por su propia complejidad, incluida la que lleva implícita al ser humano, debe realizarse por medio de todos los factores y todas las variables posibles, trabajando cooperativamente y colaborando a un mismo ritmo y nivel, para que ese espacio, impersonal, esa cantidad limitada de superficie, de metros cuadrados, pase a ser un lugar que acoja las voluntades, los deseos y las necesidades de sus habitantes ocupantes, y perciban un bienestar acorde a sus expectativas, generando el nexo identitario con ese lugar.

El lugar en el que habita el usuario debe resolver todas sus preocupaciones. Para ello, resulta determinante la toma de decisiones por parte del usuario a la hora de elegir como éste debe ser. Esta afirmación tan simple es casi una falacia teniendo en cuenta la realidad en la que vive gran parte de la sociedad, adaptada a viviendas que no se ajustan a sus necesidades.

La solución pasa por el empoderamiento del usuario (*ensujetamiento*), quien, a través del estudio de sus necesidades emocionales, perceptivas y sensoriales logre obtener el bienestar que necesita. De este modo, el objetivo del colectivo profesional correspondiente debe alejarse de la mera optimización de cantidad de espacio, que no logra transformarlo en lugar -con vínculo identitario-, y orientarse hacia la optimización de la calidad de ese espacio mediante una buena organización circulatoria y una materialidad y ambientación acordes con los requerimientos emocionales reales del usuario -que no con los sistemas de la moda y la tendencia-, para la obtención, como resultado, de una experiencia satisfactoria. Finalmente, esta suma de variables encuentra su máxima representación cuando el usuario logra establecer el vínculo identitario con el contexto circundante, con el lugar. El colectivo profesional debe tener en cuenta las vicisitudes específicas de cada lugar, tanto las características climáticas, ambientales, históricas, geográficas o geológicas, entre otras, para lograr ese deseado bienestar que tan lejos está de conformarse con una mera funcionalidad práctica. Primero existe la emoción, luego la función.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexander, C.; Ishikawa, S; Silverstein, M, 1977, *A pattern language: towns, buildings, construction*, Oxford University Press.

Alexander, C., A, 1979, *The timeless way of building*, Oxford University Press.

Certeau, M. De, (1945), 2007, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*, col. El oficio de la Historia, México D. C.: Universidad Iberoamericana.

Certeau, M. De *et al.* (1945) 2011, *L'Invention Du Quotidien. 2. Habiter, Cusiner*, col. Folio Essais, París: Gallimard.

Dols, José A., 1974, *Función de la arquitectura moderna*, Barcelona: Salvat.

Basombrío, M. A., (2008), *De la filosofía del yo a la hermenéutica del sí mismo. Un recorrido a través de la obra de Paul Ricoeur*, col. Estudios y Ensayos n° 115, Universidad de Málaga.

Frampton, K. (1980) 2009, *Modern Architecture: A Critical History (World of Art)*, Londres: Thames & Hudson (4ª ed, rev. y ampl.).

Frampton, K., 1983 “Towards a Critical Regionalism: Six Points for Architecture of Resistance”, en Foster H., (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press.

Ghandi, M., (1925) 2014, *Historia De Mis Experiencias Con La Verdad*, Madrid: Gaia Ediciones.

Heidegger, M., (1923) 2008, *Introducción a la investigación fenomenológica*, Madrid: Editorial Síntesis.

Heidegger, M., (1947) 2000, *Carta sobre el humanismo*, Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M., (1950) 1968, *What is a thing?*, Chicago: Henry Regnery, Co.

Heidegger, M., (1951) “Construir, habitar, pensar”. A De Barañano, K. M., 1990, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. IX Cursos de Verano, II Cursos Europeos, Universidad del País Vasco.

Heidegger, M., (1969) 1999, *Tiempo y Ser*, Madrid: Editorial Tecnos.

Heidegger, M., (1975) 2000, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid: Ed. Trotta.

Homans, G., 1958, “Social behavior as exchange”, en *The American Journal of Sociology*, n°63, The University of Chicago.

Jacobs, J., (1961), 2011, *Muerte y vida de las grandes ciudades (americanas)*, Madrid: Capitán Swing.



- Mumford, L., (1924), 1955, *Sticks & Stones, a study of American architecture and civilization*, Nueva York: Dover Publications, Inc., (2ª ed. rev.).
- Norberg-Schulz, C., (1965) 1998, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C., (1971) 1975, *Existencia, espacio y arquitectura*, Madrid: Blume.
- Norberg-Schulz, C., (1974) 1999, *Arquitectura occidental*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C., (1979) 1980, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Milán: Rizzoli
- Relph, E., (1976), 2022, *Place and Placelessness (Research in Planning and Design)*, Nueva York: SAGE Publications Ltd.
- Ricoeur, P., (1969) *Le conflit des interpretations. Essais d'herméneutique*, París: Seuil.
- Rogers, E. N., (1954) “Continuità”, en *Casabella-Continuità*, n° 199, Milán: enero
- Rogers, E. N., (1954) “Le responsabilità verso la tradizione”, en *Casabella-Continuità*, n° 202, Milán: agosto.
- Rogers, E. N., (1955) “Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei”, en *Casabella-Continuità*, n° 204, Milán: febrero 1955.
- Rogers, E. N., 1957, “Continuità o crisi?”, en *Casabella-Continuità*, n° 215, Milán: abril-mayo.
- Rogers, E. N., (1958) 2002, *Esperienza dell'architettura*, Milán: Skira.
- Rogers, E. N., (1968) 2009, *Editoriali di architettura*, Terni: Zandonai.
- Rogers, E. N., (1981) *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milán: Guida.
- Rudofsky, B., (1964) 1987, *Architecture without architects, a short introduction to non-pedigreed architecture*, University of New Mexico Press.
- Ponty, M., (1945), 1975, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Sharr, A., (2022) *Heidegger sobre la arquitectura (Pensadores sobre la arquitectura)*, Barcelona: Reverte.
- Tuan, Y. F., (1996), 2005, *Cosmos y hogar: un punto de vista cosmopolita*, Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Tuan, Y. F., (1977) *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y. F., (1974), 1990, *Topophilia: a study of enviromental perception, attitudes, and values*, New York: Columbia University Press.

Unwin, S., (1997) 2003, *Analyzing architecture*, Londres: Routledge.

Zumthor, P., (2004) 2014, *Pensar la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.

[pp. 90-115]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.06>

## HEGEL Y CALDERÓN: DE LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA A LA FANTASÍA NACIONAL

## HEGEL AND CALDERÓN: FROM ROMANTIC IMAGINATION TO NATIONAL FANTASY

Eduardo Martínez Maroño

Universidad de Salamanca

### Resumen

Este artículo examina la caracterización de la fantasía en la filosofía de Hegel. Se defiende la tesis de que aquella se configura como una crítica al romanticismo jenense, cuyos vestigios cabría ya situar en el corazón de la *Enciclopedia*, hasta su puesta en práctica en la *Estética*. La característica ambigüedad que Hegel despliega en este intento de encaje de sus aspiraciones juveniles, en orden a formar una *fantasía nacional*, se explicará atendiendo al lugar que ocupa la obra de Calderón de la Barca.

Palabras clave: Hegel; Schlegel; Romanticismo; Calderón de la Barca; Fantasía; Imaginación.

### Abstract

This article examines the characterisation of fantasy in Hegel's philosophy. The thesis is that it is shaped, from its theoretical development at the heart of the *Encyclopaedia* to its implementation in the *Aesthetics*, as a critique of what he sees as an excess of individualism on the part of the Romantics motivated by their adherence to Catholicism. It is an ambiguous critique, however, as Hegel will try to fit in his own youthful aspirations to shape a "national fantasy", this Janic character being represented by his treatment of Cervantes and Calderón.

Keywords: Hegel; Schlegel; Romanticism; Calderón de la Barca; Fantasy; Imagination.

Mientras ando errante por estas tierras como un extranjero, habiendo padecido mucho por los reinos de la tiranía, de la sofística y de la hipocresía, no habiendo encontrado lo que buscaba ansiosamente: el hombre, decidí adentrarme por el Mar Académico a pesar de las muchas veces que me había resultado nefasto. Subiendo, pues, a la nave de la fantasía, abandono en compañía de otros muchos los puertos conocidos y expongo mi vida y mi persona a los mil peligros de la curiosidad.<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

En el curso sobre estética y teoría de las artes, impartido por Hegel en Berlín en 1828<sup>2</sup>, el filósofo suabo destaca dos figuras capitales del Siglo de Oro español. De un lado, Calderón de la Barca; del otro, Miguel de Cervantes. Un tópico hegeliano recurrente es el que advierte de una linealidad teleológica más o menos rígida dentro del proceso de fenomenización del *Geist* en la historia patente. Así pues, cabría sopesar si el lugar de ambos literatos resulta fácilmente localizable en atención a la sección que Hegel dedica a la “forma artística romántica”. Esto nos remite al periodo que recorre desde la escolástica hasta lo que Hegel, en las *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, entenderá como la última forma del Imperio Romano Germano. Según lo dicho, lo esperable sería que ambos acompañasen a un Hippiel o a un Jean Paul. Ciertamente, el lugar histórico-teórico de Miguel de Cervantes es el que cabría esperar. No es así el caso de Calderón; mientras que Cervantes sí que se encuentra en esa última consecución de la historia de las formas artísticas, el autor de *El gran teatro del mundo*<sup>3</sup> aparece en un lugar anterior en el decurso de las lecciones, propio de formas artísticas más “primitivas”. Hablamos del símbolo, ese pre-arte [*Vorkunst*] que sirve de antesala al cénit sensual de la escultura griega,

---

1. Andreae, J. V. (2010), *Cristianópolis*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid, Ediciones Akal, p. 115.

2. Se toma aquí como base el dossier de apuntes del alumno de Hegel, Viktor von Kehler, dado que a día de hoy sigue siendo considerado el más cercano a la palabra viva de Hegel. El otro dossier disponible en castellano (el correspondiente a los apuntes de Heinrich Gustav Hotho) habría sido profundamente modificado para soportar el envite, posterior al fallecimiento de Hegel en 1831, de las críticas de Schelling tras acceder a la cátedra de Hegel en la misma Universidad en 1841.

3. Precisamente esta obra, junto con *La vida es sueño*, son las que, sorprendentemente, quedan fuera del centro expositivo de Hegel. Tal cuestión fácilmente podría achacarse a las resonancias erasmistas que presentan tales obras (como ha detallado exhaustivamente Marcel Bataillon en: Bataillon, M. (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de Antonio Alatorre México D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 283 n.4) y al rechazo de Hegel hacia el humanista neerlandés, como precisa en sus lecciones sobre Historia de la Filosofía cuando lo entiende como parte de esos místicos que, en su crítica hacia la dialéctica «acumulaban paralelismos y distinciones de determinaciones intelectivas sin ningún sentido mi concierto» (Hegel, G. W. F. (1955), *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica p. 147.

y cuyo mayor exponente será ese «[reino de] cristal» que «encierra lo interno en sí»<sup>4</sup>, o sea, Egipto, «el pueblo del símbolo»<sup>5</sup>.

Ciertos autores, dada la variedad de sus obras (v. gr. Goethe), reverberan en el itinerario de las lecciones (siempre de forma consciente, y, por lo tanto, desligada de cualquier representación religiosa del Espíritu Absoluto) y sirven casi a modo de personajes conceptuales, en el sentido de Deleuze y Guattari, para los diferentes requisitos fenoménicos del *Geist* en su forma artística<sup>6</sup>. Por lo que hace a los autores españoles, parece Hegel tener su lugar bien definido. De una parte, *El Quijote* se entiende como un fruto de la forma artística romántica, un modelo ejemplar de ese momento histrionizante en el cual «la caballería se disuelve ridículamente en el interior de una naturaleza noble para sí»<sup>7</sup> toda vez que «por una parte, los fines se sitúan en circunstancias que al punto ridiculizan el asunto, y por otra se revela al punto la contradicción interna»<sup>8</sup>. De tal suerte que la representación entra en una «gran modorra» donde los otrora triunfantes héroes de la épica —Cid, Roldán o Carlomagno— guardan sus espadas y se ocupan de asuntos más hogareños y poco menesterosos. Se trata, pues, por decirlo con Queneau, del *dimanche de la vie*, cuya aparente vulgaridad Hegel ejemplifica no sin cierta maledicencia:

Casarse con una muchacha es un fin vulgar, y sólo se convierte en fantástico mediante [la] vuelta de tuerca de la fantasía, que se lo representa como algo completamente infinito, inconmensurable. [Surgen] dificultades: policía, padres, Estado, la desgracia de que haya leyes, todas esas barreras con las que combate el caballero. El joven ese con semejante fin infinito, y los derechos han de respetarse, las relaciones civiles, los toma ante todo como barreras para su fin infinito; se le aparece un mundo encantado, terrible, que se opone como injusticia y contra el cual ha de enfrentar su fin<sup>9</sup>.

Es un momento en el que el Espíritu deviene realidad, pero ya que ninguna forma que no sea la clásica puede ser bella (o al menos, *tan* bella), se nos ofrece un estadio donde lo interior se sitúa por encima de lo material con absoluta indiferencia. Y es esta misma indiferencia

---

4. Hegel, G. W. F. (2006), *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores, p. 221.

5. *Idem.*

6. El primer Goethe, cuyo *Wilhelm Meister* había servido como uno de los románticos, encajaría para Hegel en la última forma artística (la romántica) mientras que el último, con obras como *El Diván*, sólo puede ser entendido como una novela simbólica, dada su inspiración en las formas poéticas sufís, su ambientación eminentemente oriental y, en general, el rechazo ese mismo individualismo jenense.

7. *Ibidem*, p. 359.

8. *Idem.*

9. *Idem.*

la que impide que pueda configurarse como un modo verdadero de representación. Brotarán, no de la raíz del Espíritu, sino de los diferentes genios particulares —ahora liberados de sus obligaciones para con el autoconocimiento del Absoluto— siendo, en consiguiente, un Espíritu prosaico, transmutado secularmente como una «corrección de lo fantástico»<sup>10</sup>. Y es esta «corrección de lo fantástico» la que Hegel va a entender como una suerte de filisteísmo. Habida cuenta de todo lo anterior, es por ello, insisto, que resulta tan desconcertante que otro autor tan profundamente barroco como Calderón escape de la quema y acabe Hegel por encuadrarlo en una posición anacrónica, descolgándolo prudencialmente de su blanco de crítica. Desde luego el *Vorkunst* (tal vez, precisamente, por no tener la mayúscula responsabilidad de ser propiamente arte) posee unas características mucho más amables, favorecidas por su perpetua indecisión ontoepistémica. En el marco de la “forma artística simbólica”, las obras oscilan entre interpretaciones posibles, sin llegar a abrazar una significación definitiva, resultando, entonces, en una perpetua ambigüedad, que sólo fomenta la continua emanación de nuevas representaciones para ese objeto de la conciencia que, para frustración de la misma, no se deja conceptualizar definitivamente por ninguna de ellas. Será este mismo carácter jánico ya aludido el que, en la parte final del símbolo, suponga su autoprecipitación en el hoyo de la subjetividad. Todo esto, por supuesto, con el noble objetivo de dar lugar a la *Kunstreligion* helena. *Magnum, o Asclepi, miraculum est homo*, citaba Pico más de trescientos años antes, recordando la célebre fórmula de Hermes Trismegisto. Sin embargo, tal hallazgo se da en detrimento de lo simbólico, que pasa a vampirizar las manifestaciones artísticas posteriores, convirtiéndose en un mero juego que acompaña a las obras, como ha expresado Félix Duque «como un virus (...) corroyéndolas o ridiculizándolas»<sup>11</sup>. Es esa misma oscilación la que entra en una hipérbole y aquel carácter provisional que acompañaba continuamente a su demora asume definitivamente «su carácter imperfecto, inmediato, y al hacerlo invoca ya su superación»<sup>12</sup>. Pero no todo son malas noticias, puesto que es esta misma demora fantástica la que le otorga su fulcro de virtud creativa a Calderón de la Barca:

Muchas veces la demora es un mero explayarse en las representaciones de la fantasía, una orgía de imágenes, donde el poeta, por así decirlo, se entrega ocioso a las representaciones de la fantasía y seduce al lector con su juego ocioso. Frecuentemente se acusa de ello a los poetas meridionales. En verdad, a menudo no yace otro interés que el disfrute ocioso en esas mismas

---

10. *Ibidem*, p. 361.

11. Duque, F., «La razón de la forma simbólica en el arte en Hegel», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-Urmeneta, J.B., López Llorent, J., Molina Flores, A. (eds.) (2001), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 56.

12. Hernández Sánchez, D. (2002), *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 52.

imágenes. Por ejemplo, un barco descrito por [Calderón]. (...). Son, por tanto, imágenes donde se trata de un mero adorno; un ocioso explayarse en esas imágenes.<sup>13</sup>

Resulta cuanto menos peculiar, a pesar de su ociosidad o, lo que es lo mismo, de esa misma caracterización como adorno o divertimento, que la obra de Calderón no caiga en aquellos «fines vulgares de la vida común», por respecto a los cuales Hegel sugiere que se daba el estancamiento del *Quijote*; sin que ello obste a que ambos literatos caigan en el orden más o menos heterogéneo de los “poetas meridionales”. La cuestión, en ambos casos, se encuentra mediada por las problemáticas que se deslindan del exceso de subjetivismo que Hegel atribuyó a los filósofos románticos, dada su profesión de fe católica. Más que contra *Frühromantik*, contra la *Spätromantik*: se trataría de pensar contra la alineación de los conversos Schlegel y Görres, los nazarenos y el papado de Roma<sup>14</sup>. Con todo, el bautismo de los filósofos alemanes sería una consecuencia de una mala, por deforme, interpretación de la *Doctrina* de Fichte por parte de los teóricos de la *Atheneum*. Habría sido tal lectura la que concluiría en una reduplicación ontológica contraria a las propiedades fácticas de la Reforma luterana. Y es que sólo mediante la escisión luterana es posible alcanzar la libertad (como última consecuencia en el desarrollo de la Filosofía de la Historia) en el Espíritu y en el reino de Dios, ya secularizado: esto es, en el Estado, más allá de cualquier individualidad civil.

## 2. HEGEL Y EL ROMANTICISMO DE JENA

Atendiendo a estos precedentes, resulta ciertamente irónico que ese subjetivismo del Romanticismo Temprano que tanto habría sacado de quicio a Hegel (lo suficiente, al menos, como para que el lector perciba al menos una cierta mueca de maledicencia en un semblante tan serio y adusto como se antoja el hegeliano en el resto del decurso expositivo). Y es que uno de los principales habilitadores del *locus naturalis* de aquello que Heine convino en denominar envenenadamente “la escuela romántica”. El movimiento es, pues, el de la más oportuna de las *astucias de la razón*. Y es que el camino que lleva del primer romanticismo a la ferviente contienda en favor la una vuelta a un pasado “medievalizante” (por decirlo, de nuevo, con Heine. Y es que fueron las teorías contenidas en el «Primer programa de un sistema para el idealismo alemán», que un jovencísimo Hegel había manuscrito entre 1796 y 1797 uno de los elementos capitales para tal reinterpretación de la doctrina fichteana. Aquí, Hegel ya adelantaba la línea que los románticos seguirán —“intuición intelectual” fichteana mediante—, al retomar la cuestión de una “imaginación trascendental” y presentar una voluntad deseosa de superar el dualismo kantiano (pues solo así se alcanzaría una filosofía moral que no asumiese el desmontaje crítico de la metafísica dogmática leibniziano-wolffiana) mediante el arte. Escribía Hegel en esa mencionada época de mocedad:

---

13. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 267-269.

14. Cfr. Duque, F. (1998), *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Madrid, Akal, p. 78.

Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la idea de la belleza*.<sup>15</sup>

Cuando estas teorías lleguen al círculo jenense, en consonancia con el espíritu de la época, estos realizarán la susodicha y —repítase, de nuevo— errada lectura de la *Doctrina de la Ciencia* para, análogamente, postular su propio «sistema objetivo de las ciencias estéticas, prácticas y teóricas»<sup>16</sup>. Con el tiempo, dicho sistema desembocará, tanto en una teoría del conocimiento original, según la cual el conocimiento de lo finito «requiere que se propenda en cierto modo más allá de lo condicionado»<sup>17</sup>, así como —y de modo especialmente alarmante para Hegel— en una elaborada teoría de la ironía. Como se ha mencionado, no es que sea la ironía *causa sui* del enfado de Hegel, sino más bien sus caracteres fundamentales, germinados en esa gleba supuestamente contaminada del catolicismo, cuyo esqueje importaron sus colegas desde París. Hegel reducirá el proyecto de la ironía a un elemento destructor, el cual «no toma nada en serio y juega con todas las formas»<sup>18</sup>. Y es que poco sería le podía resultar a alguien del talante de Hegel una figura descrita por sus defensores como «la forma de lo paradójico». Más si, para colmo, entendían esas mismas paradojas como «todo lo que es a la vez bueno y grande»<sup>19</sup>. Y si bien todo esto, en principio, no poseía ninguna intención eminentemente religiosa, sí existía de fondo ese trasunto político anti-ilustrado, heredado de Herder, además del mecanismo de la fantasía, que en cierto modo permitiría forzar toda antinomia, y que, por lo demás, había ya Kant presentado en la *Crítica del juicio*. En efecto, la fantasía trasluce tanto lo que puede ser pensado como lo que no.

En el contexto del criticismo kantiano, la cuestión relativa a los límites de lo pensable adquiriría gran enjundia. La originalidad del planteamiento romántico estriba en la alegre asunción de un elemento que el filósofo de Königsberg había detectado como una falla en su propio sistema, saber: la transformación de «la razón fantasía», aun cuando ello entrañe el riesgo de «errar entre fantasmas quiméricos»<sup>20</sup>. Por su parte, la investigación gnoseológica de Friedrich Schlegel,

---

15. Hegel, G. W. F. (1978), *Escritos de juventud*, trad. de Zlotan Szankay y José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 220.

16. Schlegel, F. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. de Berta Raposo, Madrid, Ediciones Akal, p. 146.

17. D'Angelo, P. (1999), *Estética del romanticismo*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Antonio Machado Libros, p. 91.

18. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, ed. cit., p. 482.

19. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, versión de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 54, frag. 48.

20. *Idem*.



para Hegel, sólo constatará su empecinamiento en «ir más allá de la subjetividad del Yo, aun siendo incapaz de ello»<sup>21</sup>. Es atendiendo a estas vicisitudes que Hegel asumirá que tal problema trasciende holgadamente a la mera cuestión de lo irónico:

Consiste [el problema]<sup>22</sup> en que la subjetividad se lanza a la *subjetividad religiosa*. El desesperar del pensamiento de la verdad y de la objetividad que es en y para sí, así como la incapacidad de darse una firmeza y una autonomía condujo a un espíritu noble a confiarse a su sensibilidad y a buscar en la religión algo sólido e incommovible; este algo sólido e incommovible, esta satisfacción interior en general lo procuran las emociones religiosas. Este anhelo de algo firme condujo a varios a la religiosidad *positiva*, al catolicismo, los echó en brazos de la superstición y de la milagrería, para encontrar un punto de apoyo firme allí donde la subjetividad interior sentía que todo vacilaba. Estos espíritus tratan de aferrarse con toda la fuerza del ánimo a algo positivo, de agachar la cabeza ante lo positivo, de echarse en los brazos de lo externo, y se sienten interiormente obligados a ello.<sup>23</sup>

El problema de base radica en que la aspiración a un conocimiento de lo infinito, desvinculado de cualquier género de conocimiento discursivo, aboca a Schlegel hacia a aquella misma forma gnoseológica meridional. Esto es: la forma católica, un catolicismo que se presenta como una amenaza de primer grado a la gobernanza de Federico Guillermo III, habida cuenta el convulso panorama político resultante tras las sucesivas humillaciones de la derrota de Prusia ante Francia del directorio (saldada con la paz de Basilea de 1795) y la humillación, casi inmediatamente posterior, tras la batalla de Jena de 1806, esta vez contra el Imperio napoleónico.

Las consecuencias de la contienda auspiciaron una revalorización del mundo católico “germano”, como vergel cultural y espiritual —un futuro anterior, al que volver tras la derrota. No obstante, esta mirada retrospectiva será contemplada con recelo por parte de Hegel; en el espacio geopolítico de todos los países vinculados a la liturgia vaticana detecta un común denominador: el auge de la positividad de la violencia<sup>24</sup>.

La individualidad intrínseca a los axiomas papales justificaría una configuración particular de los espíritus de los creyentes, así como una peculiar forma del *Volkgeist* de sus pueblos, que los predispone a tal violencia. Precisamente por esto no cae en saco roto la idea del Espíritu apercibiéndose de la voluntad en tanto que determinación suprema del pensamiento, la cual, como es bien sabido, reclama la libertad de la voluntad, algo que muy bien patentizó la

---

21. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, ed. cit., p. 482.

22. La aclaración es mía.

23. *Ibidem*, p. 482-483.

24. Cfr. Hegel, G. W. F. (2019), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, prólogo de José Ortega y Gasset, versión de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 691.

ejecución de Robespierre. Por otra parte, y como correlato de lo anterior, Hegel verá en la Iglesia Evangélica un avance en la Historia del Espíritu, pues a su través se da el despliegue de la libertad universal de Dios en sí mismo, antítesis de la concepción católica según la cual la libertad solo puede darse en los sujetos particulares. Esto último explicaría el porqué de sus conflictos internos (viendo Hegel en estos mismos factores los mismos que subyacerían a la caída del Imperio Napoleónico)<sup>25</sup>. Se trataría, en fin, de un cambio de foco en la Historia, que, en cierto sentido, ha abandonado Francia. A la descripción de este estado Hegel dedica las siguientes palabras:

La conciencia absolutamente cultivada, intelectual, puede dejar a un lado la religión; pero esta es la forma universal en la que existe la verdad para la conciencia no abstracta. Ahora bien, la religión protestante no admite dos clases de conciencia. Pero en el mundo católico está por un lado lo santo y al otro la abstracción, frente a la religión, es decir, contra su propia superstición y contra su verdad. Esta voluntad formal, propia, se hace pues, ahora el fundamento. El derecho en la sociedad es lo que la ley quiere; y la voluntad existe como voluntad individual; esto es, el Estado como agregado de muchos individuos, no es una unidad sustancial en sí y por sí, no la verdad del derecho en sí y por sí, a la que la voluntad de los individuos necesita ajustarse, para ser una voluntad verdadera, una voluntad libre, sino que se representa inmediatamente como absoluta.<sup>26</sup>

No es difícil reparar en los peligros que para la hegemonía político-religiosa alemana podrían suponer el palimpsesto individualista romántico. Probablemente, con estos peligros en mente, lamentó Hegel con cierto pesar que justamente esa misma individualidad acabase por derribar al «coloso» Bonaparte<sup>27</sup>. El estatismo histórico anteriormente mencionado implicaba que los católicos todavía se encontraban en una revolución formal, al contrario que las naciones nórdicas, que ya la habrían superado, dada la inexistencia de tal atomización de la libertad. La salvaguarda de la libertad en la nación, en última instancia, equivale a la conservación de las propias estructuras, con lo cual se refrendaba y reforzaba la vigencia del gobierno de Federico Guillermo III de Prusia. En resumen, la Revolución protestante es la propia Reforma luterana,

---

25. En torno a la relación de Hegel con los teóricos franceses y su compromiso con la Revolución que motivaría, a la postre, el “salto de fe” del jacobinismo al imperialismo napoleónico en su estructura filosófico-política: D’Hondt, J. (1976), *Hegel secreto*, trad. de Víctor Fishman, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, pp. 45 y ss. (el autor de la edición es referenciado como Jacques “D’Ondt”, añadiendo la editorial la Fe de Errata pertinente en la primera página del libro. Dada la problemática, puede encontrarse indexada indistintamente bajo cualquiera de los dos nombres. Para referirnos a ella, optamos aquí por el apellido propio del filósofo, y no por la errata de la carátula por su pertinencia para dar cuenta de una lectura determinada de Hegel.

26 *Ibidem*, pp. 690-691.

27. *Ibidem*, pp. 696.

que no acontece en la naturaleza, sino en el Espíritu<sup>28</sup>. Es esta diferencia formal, por lo que hace a la valoración de la fe, de un lado, y de la obra de Kant, de otro, la que se va a reflejar en el tratamiento de los fenómenos artísticos que ambos, Hegel y el propio Kant, acometerán.

El enfoque hegeliano, histórico, no se demora tanto en las obras particulares, si no es de modo absolutamente ejemplar y estudiando el «objeto espiritual»<sup>29</sup> en su aparición fenoménica y múltiple, dando cuenta de la panoplia de los espíritus entreverados de los diferentes pueblos históricos, únicamente justificables en atención a sus profesiones de fe, más perfectas tanto más diáfanas sean. Un heredero de Kant como Schlegel hará opción a favor del sujeto particular, optimizando la máxima kantiana según la cual «el procedimiento diagnóstico de la razón pura *sin previa crítica es su propia capacidad*»<sup>30</sup>. Huelga recordar la fidelidad de Schlegel al planteamiento kantiano; al ceñirse al ámbito de los fenómenos, a las condiciones de la experiencia posible, será cabalmente consecuente, pues en la *Crítica*, la polémica sobre los noúmenos problemáticos de la metafísica especial resultaba trivial; carecían de fundamento, por lo que eran fácilmente refutables.

Así ilustra el menor de los Schlegel el procedimiento, a partir de su reseña a la traducción que hizo Ludwig Tieck de ese fetiche romántico que fue, para ellos, *El Quijote*<sup>31</sup>:

Dado que se deja de considerar a Shakespeare como un frenético y soberbio poeta del *Sturm und Drang* y que se le va viendo como un artista pleno de intención estética, es de esperar que igualmente nos decidamos a ver al gran Cervantes no sólo un autor netamente divertido, ya que, en lo tocante a su oculta intencionalidad, puede que sea tan agudo y sutil como aquél, de quien sin saberlo fue amigo y hermano, como si sus espíritus se hubieran encontrado en el ancho mundo de la fantasía, concertando amistosos recuerdos<sup>32</sup>

Durante el proceso crítico, se hace patente que no existe una diferencia propiamente filosófica en lo que hace a la caracterización de España en los aparatos filosóficos de Hegel y Schlegel, siendo la cuestión en juego la valoración positiva o negativa de los resultados estético-políticos de esta configuración ontológico-religiosa particular. Al contrario que Hegel, Schlegel elogia la prosa española del siguiente modo:

---

28. *Ibidem*, p. 697 y ss.

29. Hegel, G. W. F, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., p 51.

30. *KrV*, B XXXV – B XXXVI.

31. Se refiere a la traducción del hispanista Friedrich Justin Bretuch.

32. Schlegel, F. (1983), «Sobre la traducción alemana del *Don Quijote* de Tieck», en *Obras selectas. Volumen I: Escritos de Juventud (1796-1801) y textos de transición (1803-1812)*, ed., intro. y estudios de Hans Juretschke, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 55.

Siempre noble y delicada, tan pronto desarrolla las más sutiles agudezas como se pierde en la más dulce infancia de las galanterías. Por eso la prosa española es tan apropiada para la novela y géneros afines, que deben fantasear la música de la vida, lo mismo que la prosa de los antiguos era para las obras de la retórica o de la historia.<sup>33</sup>

Ambos filósofos estarían oteando, pues, el mismo fenómeno, desde dos prismas antagónicos, que delinearán las líneas maestras de los debates religiosos y políticos de la época, y que, cómo no, contribuyeron decisivamente al desarrollo de un ideario estético, que sirviera como “dispositivo”<sup>34</sup> para la transformación o el mantenimiento del Estado prusiano. En este sentido, el *entusiasmo* romántico supone la continuación de un camino que había inaugurado ese *Sturm und Drang*, imbuido de tanto kantismo. El genio será poseedor de «la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte»<sup>35</sup>. Tal concepción, empero, tenía una deriva política nada desdeñable: una de sus posibles funcionalidades sería la voladura de cualquier forma de una totalidad fundada en la intersubjetividad. «Una religión propia, una visión original del infinito»<sup>36</sup>: sería esta la propuesta teórica que tanto irritaría a Hegel. Bajo la premisa de que «donde la filosofía termina debe comenzar la poesía»<sup>37</sup> se recaía en la misma certeza sensible que determinaba la indecisión simbólica, pero no tanto porque se fundase en la imposibilidad de aprehender el Absoluto, dado su continuo titubeo en torno a la primera (como acontecía en el indeciso serpentear a la pirámide), como porque de este modo se incurría en un proceso de regresión al infinito. Y ello porque el proceso creativo quedaba al albur del arbitrio de los distintos individuos productores, sin mayor fundamento que los caprichos de su propio espíritu subjetivo. Es el “infinito malo” que Hegel reprobaba a Fichte. Para los románticos, el hombre religioso debiera ser, a la par, artista, si es que realmente quisiese alcanzar el infinito. Pero tal cuestión, en el mapeo histórico-filosófico del *Sistema*, sólo se atora en una multiplicación

---

33. *Ibidem*, p. 56.

34. En el sentido expresado por Giorgio Agamben, en la extensión del concepto foucaultiano, según la cual: que «literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes». Tal cuestión, como se encarga de remarcar el filósofo italiano, tiene su raíz en la noción de positividad del propio Hegel quien, en su juventud convino determinar como “religión positiva que «comprende el conjunto de las creencias, de las reglas y de los ritos que en una sociedad determinada y en cierto momento histórico se imponen a los individuos desde afuera», implicando sentimientos que se imprimen en el alma a través de la constricción, siendo el comportamiento posterior el resultado de la relación de mando y obediencia, en este caso, producto de la estructura mundana escatológica de la liturgia papal romana. En torno a esto: Agamben, G. (2014), *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. de Mercedes Revituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

35. Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 213.

36. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 152.

37. *Ibidem*, p. 157.

caprichosa y arbitraria de imágenes subjetivas..., mera *doxa*. Hegel, sin embargo (intencionada o inintencionadamente) obvia el hecho de que tales cartografías de la realidad subjetiva del artista romántico han de poder integrarse en una cosmovisión general que encarne el mundo intersubjetivo y, en consecuencia, un Absoluto, si bien siempre provisional, con cierto prurito de objetividad. Escribe Schlegel al respecto:

(...) tampoco debe bastarle al poeta legar en obras duraderas la expresión de su poesía propia tal como innatamente tomó forma en él. Ha de esforzarse por ampliar eternamente su poesía y su visión de la poesía, y aproximarlas a la más elevada que es realmente posible sobre la tierra (...) Puede hacerlo una vez que ha encontrado el punto medio, a través de la comunicación con aquellos que a su vez han encontrado otro punto de vista y de otra manera.<sup>38</sup>

Inconscientemente, entronca con una noción harto hegeliana: la sociabilidad, el «nosotros» de la *Fenomenología...*, en suma: con la conformación de los pueblos a partir de una percepción sensible del espíritu para alcanzar una objetividad común. Existe, con todo, un elemento que botaría este *desideratum* de la integración en el *sistema* hegeliano desde sus primeras premisas. Este, al partir de las individualidades, y no del Espíritu Absoluto, obtendría como resultado aquella misma violencia de los diferentes elementos. Es este resultado, como se ha mencionado *supra*, felizmente recogido como parte de su sistema de paradojas y contradicciones «grandes y buenas». Es dado el regocijo en la materialidad, en lo sensible y en lo subjetivo, que Hegel identifica su propuesta teórica con una suerte de culto al objeto, una *religión del arte* que asfixia al espíritu al atarlo a la naturaleza más burda *ad eternum*. Parece que Hegel acusa veladamente a los Románticos —aquí sí, ya antes incluso de su conversión— de idolatría e iconodulia. Por lo tanto, se podría reconocer en los escritos y clases de Hegel el inicio de una suerte de *Beeldenstorm* que enmienda la plana a las apariencias producidas por ese Yo romántico. Bajo esta luz, la fantasía romántica, parasitaria, se incrustaría en la sociedad prusiana abocándola al mismo proceso de paradoja y colapso que arrastraba a sus vecinos del sur. El derrotero del proceso hegeliano, a partir de aquí, pasa por la anulación de esa individualidad que la hace caer presa de sus propias premisas. Se haría perentoria, en fin, una reelaboración del concepto de fantasía que logre la integración de aquellas producciones en un lugar inofensivo del *sistema* y de la Historia.

De tal modo, si el genio es humano, no lo será en un sentido estricto, en la medida que la relación que mantiene con la Naturaleza es ralla en lo monstruoso, su existir será «naturaleza misma hecha carne»<sup>39</sup>. La traslación del agente moral autónomo (cuyo desarrollo efectúa Kant en el capítulo tercero de la Analítica de los conceptos) a la segunda crítica presenta una aporética dicotomía. Dado el contexto, ahí solo cabe entenderlo, muy ambiguamente; por una parte, en tanto que *fenómeno* determinado causalmente; y, al tiempo, nómeno capaz de introducir

---

38. *Ibidem*, p. 97.

39. Duque, F., *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, ed. cit., p. 6.

espontáneamente cursos de acción, en virtud del ejercicio de su libertad, que se postula *ratio essendi* y *ratio cognoscendi* del *factum* moral.<sup>40</sup> Si el genio kantiano es esta pura plasticidad, un guía entre el *Kunst* y el *Gunst*<sup>41</sup>, tal vez exigirle todos los individuos ese «imperativo categórico de la genialidad»<sup>42</sup> se trate de un exceso por parte de Schlegel.

### 3. FANTASÍA, NOCHE DEL MUNDO

El genio hegeliano es una consecuencia de una íntegra remodelación de los postulados kantianos que habían abierto la vereda del exceso. El individuo “no hace época”, es un títere del Espíritu Absoluto. Esta maniobra no la permitía la Estética, estudio sensible de las manifestaciones artísticas; había de hacerse desde el centro del sistema: la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. El tratamiento de la fantasía (motor del genio) se sitúa en los párrafos destinados a la exposición de la «Imaginación», una de las formas de la «Representación». O lo que es lo mismo: quedaba encuadrada dentro del segundo momento del primer estadio de la «Psicología» (el «Espíritu teórico») el cual, a su vez, constituye el último de los pasajes destinados a la exposición de la Filosofía del Espíritu, tras la «Antropología» (estudio del alma) y la «Fenomenología» (estudio de la conciencia).

La superior ubicación de la «Psicología», ocupada en la representación de imágenes fantásticas, indica su específica situación en el sistema al tiempo que denota contra quién está pensando el filósofo de Stuttgart. En efecto, la principal enseñanza de esa *Bildungsroman*, la *Fenomenología del Espíritu*, es la tesis de que la separación de la conciencia y su objeto no es verdaderamente tal. Los ciclos sucesivos de la experiencia culminan en la comprensión de que su objeto no era más que ella misma. Llegados a este punto, la «Imaginación» tenía que tratarse en un contexto en el cual el *Geist* «sólo se relaciona con sus propias determinaciones»<sup>43</sup>. Esto se compadece del lugar fundamental que la Imaginación juega en la autoconcepción del ser humano como tal. En Hegel, la preponderancia romántica será enrocada. El proceso de creación de imágenes o *phantasmas*, que para Schlegel era crucial, dada la importancia que para él tenía la producción literaria (como refinado vehículo para un conocimiento de lo absoluto) se mantiene. En Hegel, sin embargo, se torna lo más primitivo en la configuración del ser humano.

La representación, como se ha dicho, es un avance en la escalinata hacia el saber absoluto, llamada a ser superada en la *Fenomenología* y en el contexto del Espíritu subjetivo, en el cual somos devueltos al inicio del proceso dialéctico del filosofar. La representación es aquí

---

40. Cfr. Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, ed. bilingüe de Dulce María Granja Castro, revisión de Peter Storandt, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 136-137

41. Cfr. Duque, F., *op. cit.*, p.19 y ss.

42. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 48.

43. Hegel, G. W. F. (2017), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. de Ramón Vals Plana, Madrid, Abada Editores, p. 755, § 440.

una «intuición recordada»<sup>44</sup>, la superación de aquella tesis escéptica que no era sino «*en-sí* lo negativo»<sup>45</sup>. Así, al estoicismo le correspondía, en atención a su concepto de conciencia autónoma (señorío y servidumbre), «la *realización* de dicha relación en cuanto orientación negativa hacia el ser-otro, en cuanto deseo y trabajo»<sup>46</sup>. Su superación, en la *Fenomenología*, implicaba la figura de la “conciencia desdichada”. *Mutatis mutandis*, es dable considerar, por respecto a la representación, que el esquema hegeliano sigue unos patrones similares. Y ello, aunque parta de la ciencia del sujeto para sí, no perteneciendo, entonces, a la ciencia de la conciencia, es decir, a la *Fenomenología*<sup>47</sup>. En el momento de la Representación, la intuición sensible, hecha imagen, se escapa de la inmediatez de lo singular, permitiendo su conceptualización. Al ser interiorizada en el recuerdo, la intuición pasa a ser imagen, poniendo la inteligencia «el *contenido* del *sentimiento* en su interioridad, en su *propio espacio* y en su *propio tiempo*»<sup>48</sup>. De tal modo la imagen pierde su determinación, volviéndose arbitraria, contingente. Está ahora, pues, aislada del lugar externo (el tiempo) y del contexto inmediato del que fue extraída. Escribe Hegel:

La imagen es de suyo fugaz y la inteligencia | como atención es su tiempo y también su espacio, su cuándo y su dónde. Pero la inteligencia no es solamente la conciencia y existencia de sus propias determinaciones, sino que como tal es el sujeto y el *en-sí* de sus determinaciones; recordada en ella, la imagen, que ya no está existiendo, es *conservada inconscientemente*.<sup>49</sup>

En su texto «El Pozo y la Pirámide. Introducción a la semiología de Hegel» Derrida popularizará el interés académico intrahegeliano en lo que hace a la conexión entre Egipto y la figura utilizada para metaforizar la problemática fantástica en la *Enciclopedia*. El escrito, presentado primeramente como ponencia en 1968 para después ser incluida en el monográfico *Márgenes de la Filosofía* de 1972, profundiza en el estudio deconstructivo de a ese pozo oscuro «en el que se guarda un mundo infinito de numerosas imágenes y representaciones, sin que estén en la conciencia»<sup>50</sup>. O lo que es lo mismo: Derrida indaga en la metaforología empleada por Hegel para dar cuenta de los distintos procesos memorísticos presentes en el proceso creativo prototécnico-lingüístico. Es ese privativo el que resulta inquietante, y, paralelamente, el que articula el amplio margen de posibilidad de la teoría de la fantasía hegeliana. Y es que Hegel vincula ese mismo proceso con la pirámide egipcia, que en la *Estética* y en la *Filosofía de*

---

44. *Ibidem*, p. 771, § 451.

45. Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, ed. cit., p. 277.

46. *Idem*.

47. Cfr. Derrida, J. (1994), *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 109.

48. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 773, § 452.

49. *Idem*, § 453.

50. *Idem*.

la *Historia* remitía a la ausencia de Espíritu dentro del monumento funerario. El cadáver momificado del faraón está celosamente aislado «contra su descomposición y subsunción en la naturaleza»<sup>51</sup>. La pirámide es el símbolo de la inmortalidad pero, ella misma, sólo apunta al Espíritu desde la materia, sin llegar a alcanzarlo. Su presencia desmesurada funciona como la garante de un significado espiritual inextinguible, mas su configuración natural y su vacío obligan a aquel que se coloca frente a ella a ir dilatándose en los posibles significados, sin detenerse en ninguno de ellos, quedando así imposibilitado cualquier atisbo de inmediatez. Es el momento de la distinción entre cuerpo y alma, naturaleza y espíritu, que de nuevo corre en paralelo con el comienzo de la “Vida”, según lo expresado en la *Ciencia de la Lógica*<sup>52</sup>.

Hegel está ahora en condiciones de organizar una epistemología enfrentada a la romántica. La formación de esas representaciones, un desarrollo más próximo a las posturas defendidas por René Descartes<sup>53</sup>, así como las investigaciones en torno a las retenciones retinianas de Kepler y, en especial, de Aristóteles<sup>54</sup>, recolocan la capacidad productiva y recopilatoria del ser humano como lo más esencial del mismo. Sin embargo, lo que ahora se tiene entre manos no es

---

51. Kingston, A. (2017), » «Of Spiritual Failure: The Matter of Hegel’s Pyramids», en *Excursions*, vol. 7, nº 1, p. 8. La traducción es mía.

52. Cfr. Hegel, G. W. F. (2015), *Ciencia de la lógica. Volumen II: la lógica subjetiva o la doctrina del concepto (1816)*, ed. de Félix Duque, Madrid, Abada Editores, p. 317 y ss.

53. Afirmaba este en una línea de exploración gnoseológica que se desplegaría durante el resto del periodo barroco y que, efectivamente, recupera Hegel: «Cuando nuestra alma se dedica a imaginar algo que no existe, como representarse un palacio encantado o una quimera, y también cuando se pone a considerar algo que sólo es inteligible y no imaginable, por ejemplo su propia naturaleza, las percepciones que tiene de las cosas dependen principalmente de la voluntad que hace que las perciba; por eso se acostumbra a considerarlas como acciones más bien que como pasiones», en: Descartes, R. (1972), *Las pasiones del alma*, trad. de Francisco Fernández Buey, intro. de François Villandry, Barcelona, Ediciones Península, p. 26, Art. 20.

54. Al comienzo de la sección de la *Enciclopedia* pertinente al desarrollo de la Filosofía del Espíritu escribía Hegel: «Los libros de *Aristóteles* sobre el alma, con sus tratados sobre distintos aspectos y estados de ella, siguen siendo todavía, por esta causa, la obra más excelente o única sobre este objeto de interés especulativo. El fin esencial de una filosofía del espíritu solamente puede ser el de llevar de nuevo el concepto al conocimiento del espíritu y de continuar así el sentido de aquellos libros aristotélicos» (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 669, § 378.). En efecto, el paralelismo con la teoría sobre la *phantasia* (φαντασία) desarrollada por el estagirita en el Libro III del *De Anima* (III, 429a3): al fin y al cabo, el sentido etimológico de la esta se deslinda del vocablo *pháos* (φάος), esto es, luz; aquella misma luz, pues, que iluminaba los conceptos que reposaban en el pozo de la inconsciencia hegeliana. Dados estos caracteres fundamentales, en el contexto del *corpus* aristotélico la imaginación es fundamental, también, en el sentido psicológico que delimita lo humano y lo animal. Escribe allí Aristóteles: «la imaginación sensitiva se da también en los animales irracionales, mientras que la deliberativa se da únicamente en los racionales: en efecto, si ha de hacerse esto o lo otro es el resultado de un cálculo racional; y por fuerza ha de utilizarse siempre una sola medida ya que se persigue lo mejor. De donde resulta que los seres de tal naturaleza han de ser capaces de formar una sola imagen a partir de muchas otras» (III, 434a6-10). Desde tal cosmovisión aristotélico-hegeliana, podemos afirmar que por momentos pareciera que los resultados de las teorías románticas sería el fruto de un uso maledicente de la imaginación, únicamente sensitivo.



tanto la cúspide de la pirámide como su base. Nos referimos a esos laberintos subterráneos que encontrarían su paralelismo fundamental en la intuición más básica del alma<sup>55</sup>.

Mientras que Schlegel atribuye a las facultades de la creación poética (aquella «orgía de la verdadera musa»<sup>56</sup>) el punto más excelso de lo humano, Hegel lo concibe como el simple inicio del *ser* de la *vida* del Espíritu. Las posibilidades de dicha creación poética, con todo, tendrán que esperar hasta el siguiente escalón, donde estas mismas representaciones obtendrán su existencia en el seno de la inteligencia, dando pie a la *imaginación productora*. Sólo esta es capaz de universalizar múltiples imágenes en una sola y, sobre todo, de rescatar (voluntaria o involuntariamente) una imagen determinada del oscuro pozo en el que son custodiadas. No en vano, ya Hegel en el *Tercer esbozo del sistema*, elaborado entre el verano y el otoño de 1805, realizaba la siguiente definición psico-antropológica de lo humano, desde luego alejada de los presupuestos románticos:

(...) la imagen es *inconsciente*, | es decir: no se destaca como objeto de la representación. El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad encierra todo, una riqueza de representaciones sin cuento, de imágenes que no se le ocurren actualmente o no tiene presentes. Lo que aquí existe es la noche, el interior de la naturaleza, el puro uno mismo, cerrada noche de fantasmagorías: aquí surge de repente una cabeza ensangrentada, allí otra figura blanca, y se esfuman de nuevo. Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo.<sup>57</sup>

La peculiaridad de la construcción del Yo hegeliano en este punto se desprende de la continua eclosión y olvido de imágenes en ese pozo más allá de la conciencia. Puede darse (esta luz en la noche) a borbotones, como una ligera intuición o sencillamente caer en el olvido. Desde esta perspectiva sí parece posible que cada artista adolezca de un *pathos* particular, imbuido por esta erupción de imágenes, tanto en su espontaneidad como en la capacidad de volver a recuperar, para la conciencia, aquellas que el individuo considera pertinentes. La libertad de imaginar, en este sentido, no es a priori de ningún tipo de reunión metafísica íntima con el infinito, sino la mera capacidad de la inteligencia para crear nuevas imágenes las cuales ciertamente, hacen siempre referencia a la realidad circundante. Así, las imágenes se encuentran sometidas a las circunstancias particulares, pero también a las generales, tanto naturales como espirituales (vale decir, históricas). Como inferimos de la cita anterior, la inteligencia no es tanto creadora de “nuevas realidades” (sean o no aparienciales) sino de “nuevas imágenes”, sin que estas posean la más remota posibilidad de instauración fáctica. Así, la imaginación no se liga tanto a ese imperativo de la genialidad particular, sino a aquello que es recogido perceptualmente y que

---

55. Cfr. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética (verano 1826)*, ed. cit., p. 389.

56. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 95.

57. Hegel, G. W. F. (2006), *Filosofía real*, ed. de José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 154

el Espíritu particular es capaz de arrastrar de la nocturnidad del pozo a su propia presencia. De nuevo, Jacques Derrida insiste en esta cuestión tal y como sigue:

Este primer proceso lo denomina Hegel «imaginación reproductiva» (*reproduktive Einbildungskraft*). La «procedencia» de las imágenes es aquí «la interioridad del yo» que las tiene de ahora en adelante en su poder. Disponiendo así de esta reserva de imágenes, la inteligencia opera la subsunción, y se encuentra ella misma reproducida, recordada, interiorizada. A partir de este dominio idealizante, se produce como fantasía, imaginación simbolizante, alegorizante, poetizante (*dichtende*). Pero se trata solamente de imaginación reproductiva, puesto que todas estas formas (*Gebilde*) siguen siendo síntesis que trabajan sobre datos intuitivos, receptivos, pasivamente recibidos del exterior, ofrecidos en un encuentro. El trabajo opera sobre un contenido encontrado (*gefunden*) o dando (*gegeben*) por la intuición- Esta imaginación no produce, pues no imagina, no forma sus propias *Gebilde*.<sup>58</sup>

Por lo tanto, es en la exteriorización de la imaginación reproductiva donde es engendrada la producción fantástica. Se trata, ahora sí, de una figura que ya da cuenta de un signo particular. Pero enseguida surge una nueva paradoja, y es que, a pesar de exteriorizarse, este ya no hace referencia al exterior (aunque sea producto de las imágenes tomadas por la inteligencia) sino al interior, una vez que los engranajes del Espíritu subjetivo han procesado y empacado esa misma realidad empírica. Expone Derrida cómo, al fin, «la luz, el brillo del aparecer que se deja ver, es la fuente común de la fantasía y del *phainesthai*»<sup>59</sup>. Es imbuida por esa misma luz de la fantasía que la inteligencia toma una «EXISTENCIA icónica»<sup>60</sup>. Es un signo, remarca el autor de la *Gramatología*, «con miras», en el sentido de que piensa en su destino a partir de la verdad hacia la cual se orienta, así como «con vistas»<sup>61</sup>. Hegel, sobre esta nueva posibilidad productiva de la *imaginatio*, escribe:

La fantasía es el punto medio en el cual lo universal y el ser, lo propio y lo ser-hallado, lo interior y lo exterior están perfectamente unidos en una sola cosa. | Las precedentes síntesis de la intuición, recuerdo, etc., son uniones de esos mismos monumentos, pero son síntesis; sólo en la fantasía la inteligencia ya no es aquel pozo indeterminado y lo universal, sino que es como singularidad, esto es, como subjetividad concreta, en la cual la referencia a sí está tan determinada al ser como a la universalidad. Las imágenes de la fantasía se reconocen generalmente [como aptas] para [llevar a cabo] esas uniones de lo propio e interior del espíritu con lo *intuible*; [el estudio de] si contenido determinado corresponde a otros campos.<sup>62</sup>

58. Derrida, J., *op. cit.*, p. 112.

59. *Ibidem*, p. 115.

60. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 779, § 457 (versalitas del editor).

61. Derrida, J., *op. cit.*, p. 115.

62. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. cit., p. 779, § 457.

En efecto, uno de esos campos de estudio no puede ser otro que la filosofía del arte, como el propio Hegel se empeñaba en remarcar al comienzo de sus lecciones berlinesas de aquel verano de 1826. Sólo allí se bosquejaban veladamente los paralelismos con su *Enciclopedia*, en lo que hace a la subjetividad del artista, de la siguiente manera:

¿De qué facultad del espíritu procede esto? ¡De la fantasía! [Se] ha hablado mucho de hasta qué punto deben también desempeñar un papel el entendimiento, la razón, el corazón y el ánimo. No hay que considerar tan aisladamente a la fantasía. Ella es, en efecto, la facultad de la producción artística; [es la facultad] de llevar inmediatamente un (...) contenido esencialmente racional, a la intuición, a la representación. | El artista posee razón y reflexión, debe haber conocido bien el *páthos*, que [pertenece] esencialmente a su objeto y que es lo esencial en y para sí. No hay ligereza en la fantasía; se observa en Sófocles y en los grandes que han ponderado plenamente lo verdadero, que es lo que conmueve. Esto es razón y entendimiento, ánimo, corazón, memoria.<sup>63</sup>

No hay ligereza, dice Hegel, en la fantasía y pone —por supuesto— el ejemplo más excelso posible dentro de su propia articulación histórico-artística: Sófocles, un autor clásico. Pero, de nuevo, existe otra (en apariencia) ligera incongruencia que llama la atención. ¿No sería mucho más coherente elegir a un escultor griego y no a un literato como ejemplo de lo verdadero? Por supuesto, no. En este caso, no entra la subjetividad, esa misma “ponderación” según la cual el artista elige arbitrariamente la composición de la obra. El escultor griego clásico es un *médium* del *Geist*, no un genio<sup>64</sup>. Es inexistente, aún, aquel “exceso de sujeto”, el cual no es tan propio de la forma artística romántica como ciertos momentos podrían dar a entender. Lo simbólico, una vez la esfinge queda relegada al cementerio de la historia, da pie a esa subjetividad simbólica. Y es en su interior donde se configura un nuevo ámbito de lo posible para lo artístico: los caracteres susceptibles de inclusión en las formas literarias estarán ahora sujetas al capricho contingente del autor.

#### 4. CALDERÓN COMO EDUCADOR

Esta es precisamente la obra que se presenta *con miras* y *con vistas* a una verdad: la del artista. Sólo esa «*mnemosyne* primeramente abstracta» (la memoria) permite acceder a las obras literarias precedentes (Sófocles inclusive) desde la excesividad de sujeto. Pero este no es un contexto ponzoñoso como el romántico, todo lo contrario: sin llegar a ser hostil o contrapuesto al exceso romántico, la imposibilidad de fijar el significado y, por lo tanto, de establecer un discurso en torno a cualquier particular, convierten al símbolo en un espacio adecuado para los

---

63. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética (verano 1826)*, ed. cit., p. 177

64. No implica esto que no exista una genialidad en su obra, o que pudiera ser realizada por cualquiera en su propio momento. Sin embargo, tal cuestión en Hegel se liga más con una cuestión de aprendizaje, con lo artesanal.

propósitos estéticos, dado que en ellas toma conciencia el sujeto de sí mismo en tanto que ser histórico<sup>65</sup>. Aquí localizamos a Calderón de la Barca. Cabe recordar las obras citadas por Hegel en aquel mismo año lectivo: *El mayor monstruo del mundo*, *Los empeños de un acaso* y *La devoción de la cruz*. La última, traducida por August Wilhelm Schlegel en 1804<sup>66</sup>, e introducida en el contexto de la novela romántica en una comparación —al igual que *El Quijote*— con el modelo “ejemplar” de Shakespeare<sup>67</sup>, se integra dentro una episteme que manifiesta un alto concepto por lo medieval. Esto explica el gusto por las leyendas con tintes de exotismo fantástico y, en suma, cierta *mirabilia* (o *magicus*, si se quiere, en el caso de lo satánico)<sup>68</sup> donde Dios se entiende como «sembrador de la existencia, del Poder, del Conocimiento y del amor»<sup>69</sup>. La novela, según la tesis del romanticismo temprano, acogerá estas características teológicas. Y será esta misma devoción la que conduzca a los románticos a ver en Calderón y Cervantes muestras de esa “Nueva Mitología” que había servido de punta de lanza para la renovación de Alemania, y que Friedrich Schlegel define como sigue:

Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología. Pero añadido: estamos cerca de tener una o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para tener una.<sup>70</sup>

La función del teatro calderoniano, como la del tan celebrado *El Quijote*, para los románticos, estaba más bien sujeta a servir como ejemplo de «la primera flor de la joven fantasía»<sup>71</sup> que va

---

65. Cfr. Bürger, P. (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, pp. 171 y ss.

66. Calderón de la Barca, P.; Schlegel, A. W., *La devoción de la cruz / Die Andacht Zum Kreuze*, ed. de Carol Tully, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2012. Constan de igual modo, entre las obras traducidas por el mayor de los Schlegel a lengua germana *La vida es sueño* (1803), *El gran teatro del mundo* (1804), *El alcalde de Zalamea* (1804) o *El médico y su honra* (1805). En torno a esto Cfr. Behler, Ernst (1981). «The Reception of Calderón among the German Romantics», en *Studies in Romanticism*. 20 5, pp. 348 y ss.

67. Cfr. SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas. Volumen I: Escritos de juventud (1796-1801) y textos de transición (1803-1812)*, ed. cit., p. 451.

68. Cfr. Le Goff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa Editorial, 2008, pp. 14 y ss.

69. Campanella, T., *Realis philosophia*, 1963, p. 98, en FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, ed. de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2002, p. 37.

70. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 118.

71. *Idem*.

«adhiriéndose e informándose inmediatamente a lo más cercano y vivo del mundo sensible»<sup>72</sup>. Esta mitología (en una fórmula que evoca el «Primer Programa» de Hegel) «debe ser la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras, un nuevo lecho y recipiente para la antigua eterna originaria fuente de la poesía y el infinito poema mismo que guarda los gérmenes de todos los demás poemas»<sup>73</sup>. Los dos literatos españoles forman parte del mismo anhelo de unidad.

La obra, como ser apariencial, no supone un realismo antagónico, sino el cumplimiento fichteano de reafirmación del sí mismo al salir fuera de sí, haciendo el camino de vuelta y permaneciendo como lo que es. El proyecto romántico, modo de des-organización de la fantasía humana, anula cualquier razón pensante-razonante: el filósofo-poeta, resituado en el caos originario del «hormigqueo multicolor de los antiguos dioses»<sup>74</sup>, en los misterios de Eleusis y en las obras trágicas y cómicas de los antiguos. Contra los presupuestos iniciales de la *Querelle* ambas aparecen como participantes de un mismo ideal<sup>75</sup>. El objetivo era la producción de obras que representasen «una nueva revelación de la naturaleza»<sup>76</sup>. Por supuesto, la intención de Hegel no es la recuperación de aquella naturaleza salvaje y orgiástica que tan bien, a sus ojos, había retratado la teórica ordinarietà en la habría persistido *El Quijote*<sup>77</sup>. Ese «héroe de lo mismo», del que había hablado Michel Foucault a propósito de la episteme barroca, se encuentra sumamente alejado de la *épica* de Odiseo o Rodrigo Díaz de Vivar. Puede tratarse de una novela *romántica*, pero no de un *romance*. Expone Hegel sobre las características de estos *epos* supuestamente vulgarizantes:

El *epos* es el habla, según la etimología: tradición oral, palabra. [Su tema es] el objeto en toda amplitud de determinaciones que le conciernen: religión, convicciones, acontecimientos, | coyunturas, contingencias exteriores (...). En el *epos* se expone el mundo de todo un pueblo, [es] el libro del pueblo, la biblia de un pueblo; muchos pueblos tienen libros absolutamente primordiales, en los que está expresado su desarrollo.<sup>78</sup>

---

72. *Idem*.

73. *Idem*.

74. Cfr. Schlegel, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 128.

75. *Ibidem*, p. 129.

76. *Idem*.

77. Cabe mencionar que, a pesar de las palabras de Hegel, sí existe una cierta teología en la obra de Cervantes. En torno a esto: Torres Antoñanzas, F. (1998), *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 24 y ss.

78. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 479-481.

Es imposible, pues, que *Don Quijote* sea un personaje cercano a estos héroes de la *bella caballería*<sup>79</sup>. Mientras que la autonomía cervantina encuentra su asiento en la subjetividad y en las cabriolas metaficcionales (como puede ser, por ejemplo, la introducción del historiador musulmán ficticio Cide Hamete Benengeli), los requisitos de la época implican que los individuos todavía actúan y sienten, pero sus acciones no son autónomas y los acontecimientos tienen su derecho. Ello se fundamenta, afirma Hegel, en el hecho de que «las reflexiones o sentimientos del poeta no aparecen»<sup>80</sup>, mientras que en Cervantes estarían continuamente presentes. Algo similar ocurre con Calderón, pero con una diferencia. La imaginación calderoniana, como ha destacado Jacinto Rivera de Rosales, «sirve para crear un argumento y la escena adecuada a la exposición dramática de una idea moral, o política, o de fe»<sup>81</sup>. *La devoción de la Cruz* concluye «con la reconciliación mediante la religión. [una] reconciliación interna»<sup>82</sup>. Julia, gracias al ejemplo de Eusebio, logra salvarse del ataque de Crucio y asciende en profunda redención<sup>83</sup>. Al igual que la de los países luteranos, su revolución pasaría por un proceso reflexivo interno, que rehúsa de adorar lo sensual externo, es decir, la mera apariencia de la imagen. Habría descifrado aquí Hegel un modo de expresión distinta de la mera superposición de signos mediante el juego. A pesar de la multiplicidad de significados a los que alude, la obra está regida por una cierta ley moral.

Es, así, la obra de Calderón, simbólica; al contrario que la novela cervantina, logra sugerir una idea del Espíritu en un momento en el que «determina (...) el *contenido* hasta [hacerlo] verdad»<sup>84</sup>. La fantasía calderoniana produce una imagen subjetivamente intuible, a cuya compleción subviene la inteligencia que la intuye como verdadera. Sin embargo, dado el devenir libre del espíritu del artista, para el lector la intención original de Calderón no es sino una presencia ausente —que no ha sido superada y subsumida en la Historia del Espíritu Absoluto— encontrando en tal lugar Calderón su lugar en la *Estética*, dada su capacidad para presentar un contenido de verdad sin excederse en la creación de una realidad diferente a la patente. Precisamente esa reunión veraz dentro del teatro de Calderón es capaz de resucitar el viejo anhelo hegeliano de una

---

79. *Ibidem*, p. 485.

80. *Ibidem*, p. 487.

81. Rivera de Rosales, J., «Sueño, realidad y poder en Calderón», en: GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés, CASTAGNI, Hugo (coords.) (2020), *Filosofías del Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos, p. 285.

82. Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, ed. cit., pp. 539.

83. Cfr. Calderón de la Barca, P., *La devoción de la cruz*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana Editorial / Vervuert, 2017, p

84. Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio [1830]*, ed. cit., p 781, § 457.

fantasía nacional, como había sugerido en los fragmentos de Berna<sup>85</sup>, que ya adelantaban las ideas expresadas en Frankfurt sobre la necesidad de una *religión sensible* que ha de anteceder a la *mitología* de la razón. Escribía Hegel en Frankfurt, en un sentido muy distinto al que más tarde asimilará el romanticismo:

(...) escuchamos frecuentemente que la masa [de los hombres] tiene que tener una *religión sensible*. No sólo la masa, también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡eso es lo que necesitamos! (...) Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo* y, a la vez, mientras la mitología no era racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella. Así, por fin, los [hombres] ilustrados y los no ilustrados tienen que darse la mano, la mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional (...). Entonces reinará la unidad perpetua entre nosotros.<sup>86</sup>

La estética, como es sabido, acaba por anunciar el carácter pasado del arte. No se concibe ahora como su acta de defunción, y más que una expresión apocalíptica supone, antes bien, una burocratización del hecho artístico. Si todo lo sagrado se supedita en última instancia al criterio que impone la eticidad (*Sittlichkeit*), entonces, obras como las de Calderón, dado su elevado contenido moral, acaso puedan potenciar los propósitos que persigue el sistema hegeliano. La devoción de Julia, según esto, habría que entenderla orientada al diseño de una *Paideia* en la que no solamente se preserva el «soplo salvaje, indómito, agazapado en la interioridad de los juegos del lenguaje», sino que también, y lo que es más importante, se logra en el acto estético que «la *verdad* y la *bondad* se vean hermanadas (...) en la belleza»<sup>87</sup>. Ciertas obras tienen la aptitud de transmitir valores (si bien, solo vagamente intuitivos) tanto al filósofo como al vulgo. Si esto es así, su lugar no será, ya, el de las perversiones de un Schlegel, donde tal hermanamiento con una verdad duradera y no-provisional no ha lugar. Pero tampoco, y nótese bien esto, será el suyo el lugar de un elemento vehicular del *Geist* propiamente dicho, puesto que es fruto del arbitrio de un individuo singular, más que del Espíritu universal. Su lugar será la vaga y primeriza certeza sensible; tal vez no la de una religión (como sucedía con las formas simbólicas propiamente dichas), sino la de las formas éticas del Estado unitario, que, a la par, se aprehenden merced a su distinguido estilo y bellísimas descripciones, que se demoran en la ampliación de su propio objeto, suscitando ese primer interés del Espíritu en los asuntos propios de la sociedad civil. Por ello, y contra los excesos del romanticismo, en lugar de fantasías como la calderoniana, solo puede ser el símbolo, allí donde su arraigo en lo sensible no supone peligro alguno para el orden civil del Estado hegeliano.

---

85.Cfr. Hegel, G. W. F., *Escritos de Juventud*, ed. cit., p. 143 y ss.

86. *Ibidem*, p. 220.

87. *Idem*.

## 5. CONCLUSIÓN

Una vez alcanzado este punto, es posible extraer una serie de consideraciones finales en lo que al lugar de Calderón de la Barca en la filosofía de Hegel se refiere, así como a las diferentes fintas teórico-filosóficas, a veces celosamente escondidas, en el corpus hegeliano. Es el desvelamiento de estos mismos entresijos el que habilita al dramaturgo español en la *Estética* en detrimento del resto de sus compatriotas. Este ocupa un lugar muy determinado en la filosofía hegeliana, que rescata perfectamente uno de sus anhelos de juventud, de una época tal vez menos desencantada, imbuido por el espíritu napoleónico del momento. El camino recorrido para definir el lugar de Calderón ha pasado, primeramente, por una comparación del lugar de este en la obra hegeliana con el de Miguel de Cervantes, el cual sí ocupa un lugar explícitamente preponderante en la *Estética*. La percepción crítica que tiene Hegel de este —ya fagocitado por los Románticos de Jena— hace permeables los elementos problemáticos de la “forma artística romántica”. Pero, a su vez, marca las distancias entre ambos autores. Y es que la “prosa” romántica poco o nada tiene que ver con la cotidianeidad del símbolo consciente. Este símbolo consciente, aunque goce de la tosquedad e indecisión de su forma culmen (la oriental), parece encontrar cierto favor por parte del filósofo alemán como un juego tal vez arcaico, pero que no alcanza la vulgaridad atribuida a lo romántico.

Seguidamente, y atendiendo a los paralelismos marcados con anterioridad, se ha definido la oposición entre Hegel y el Romanticismo de Jena —especialmente con Friedrich Schlegel—, siendo este el lugar donde, con toda seguridad, quede más marcada la razón para dicha contraposición. Los distintos estratos de la desavenencia se desglosan en su exposición partiendo de su base ontoepistémica, siendo esto lo que permite un análisis de las dos polémicas fundamentales: la cuestión estética (especialmente la ironía) y la disputa entre catolicismo y protestantismo. El temor de Hegel a caer en el mismo caos que desolaba los países mediterráneos contrasta directamente con la defensa de Schlegel de la necesidad de volver al catolicismo y a la cultura del medievo germano. Como se ha expuesto *supra*, la estratagema hegeliana pasa por trasladar el punto culmen de la ontología romántica (el arte) a una primera posición gnoseológica.

En tercer lugar, y atendiendo al enroque de lo artístico, se ha analizado el concepto de Fantasía, motor fundamental del arte del cuál, afirmaba Hegel, mientras que en *El Quijote* era vago cuando no inexistente, en la obra de Calderón podía encontrarse a raudales. El análisis detallado de esta Fantasía, con todo, no se encuentra en la *Estética*, sino en la *Enciclopedia*, donde se definirá en contraposición tanto con los románticos como con Kant (entendiendo a este segundo como el germen de los primeros) como una forma de Imaginación que, si bien es productiva, creadora, hunde sus raíces en las profundidades de lo sensible. El objetivo final no es sino anular el concepto de genio, proponiéndose como contraposición a una figura semejante al artesano, cuyo buen hacer radicaría en la práctica de su oficio y en un conocimiento del Espíritu de su tiempo, bien sea inconsciente o consciente, siendo este último el caso de Calderón.



Estos elementos nos permiten entender la producción calderoniana como una astucia de la razón, cuando no del propio filósofo, al convertir a uno de los tótems de los Schlegel en un educador civil. Es por ello que el último punto se consagra a la definición, precisamente, de cómo es ese lugar que a priori había resultado tan desconcertante como el símbolo consciente el que permite al literato una estetización de la norma social y del comportamiento adecuado del ciudadano, posibilitando la transición de la religión al Estado al enseñar las normas del segundo mediante las formas del primero. Paralelamente, contra aquel genio *daba* la regla como comunicador universal de la naturaleza, el artista hegeliano sencillamente comprende el *Volkgeist* particular de su tiempo y lo expresa de manera sensible mediante aquellas mismas formas conscientes (la metáfora, la comparación, etc.). No hay ninguna aspiración, pues, al infinito, sino más bien todo lo contrario, una absoluta mundanidad. Las obras de Calderón sirven como pilar para la Eticidad al sugerir aquellas ideas del Espíritu cuyo contenido de verdad es funcional para la cohesión del Estado valiéndose de unas figuras estéticas perfectamente aprehensibles para el pueblo que, dado este mismo carácter de juego, recibe con júbilo la *norma* del Estado. En suma, el fundamento de lo estético en lo sensible es reinterpretado favorablemente por Hegel, consistiendo aquí —dado su carácter dialéctico nuevamente iniciático— en un elemento de transición de la religión al Estado que no corra el riesgo de mirar hacia el pasado (como en el caso romántico) ni en una secularización absolutamente negadora del estadio anterior. Como siempre, pues, la dialéctica hegeliana se canibaliza a sí misma para impulsar su propio avance, aquí, en forma de una teodicea civil.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2014), *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, trad. de Mercedes Revituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Andrae, J. V. (2010), *Cristianópolis*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid, Ediciones Akal.

Aristóteles (2014), *Acerca del alma*, prólogo y trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.

Bataillon, M. (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. de Antonio Alatorre México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Behler, Ernst (1981). The Reception of Calderón among the German Romantics. *Studies in Romanticism*. 20 5, pp. 437-460.

Bürger, Peter (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina,

D'Angelo, P. (1999), *Estética del romanticismo*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Antonio Machado Libros.

D'Angelo, P. (1989), *Símbolo e arte in Hegel*, Roma – Bari, Laterza & Figli.

D'Hondt, J. (1976), *Hegel secreto*, trad. de Víctor Fishman, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Calderón de la Barca, P. (2017), *La devoción de la cruz*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Iberoamericana Editorial / Vervuert.

Derrida, J. (1994), *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

Descartes, R. (1972), *Las pasiones del alma*, intro. de François Villandry, trad. de Francisco Fernández Buey, Barcelona, Ediciones Península.

Duque, F. (1998), *Estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Madrid, Akal.

Duque, F. (2001) «La razón de la forma simbólica en el arte en Hegel», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco; LÓPEZ LLORENT, Jorge; MOLINA FLORES, Antonio (eds.), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Foucault, M. (2002), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost Madrid, Siglo XXI Editores.

Hegel, G. W. F. (2017), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (1830)*, ed. de Ramón Vals Plana, Madrid, Abada Editores.

Hegel, G. W. F. (1978), *Escritos de juventud*, trad. de Zlotan Szankay y José María Ripalda, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G. W. F. (2006) *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, ed. de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores.

Hegel, G. W. F. (1993), *Fundamentos de la Filosofía del Derecho*, ed. de K.H. Ilting, trad. de Carlos Díaz, Madrid, Libertarias / Prodhufi.

Hegel, G. W. F. (1955), *Lecciones sobre Historia de la Filosofía III*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica.

Hegel, G. W. F. (2019), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, prólogo de José Ortega y Gasset, versión de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial.

Hernández Sánchez, D. (2022), «Gestionar la incertidumbre o las perversiones de la vaguedad. La ironía y sus adversarios», en VV. AA., *La ironía romántica. Un motor estético de emancipación social*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Hernández Sánchez, D. (2002) *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Kant, I. (2016), *Crítica de la razón pura*, ed. de Pedro Ribas, Madrid, Taurus.

Kant, I. (1989), *Crítica del juicio*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe.

Kingston, A. (2017), «Of Spiritual Failure: The Matter of Hegel's Pyramids», en *Excursions*, vol. 7, nº 1, pp. 1-21.

Le Goff, J. (2008), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa Editorial.

Rivera de Rosales, J. (2020), «Sueño, realidad y poder en Calderón», en GONZÁLEZ GARCÍA, Moises; CASTAGNI, Hugo (coords.), *Filosofías del Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos.

Schlegel, F. (1994), *Poesía y Filosofía*, versión de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial.

Schlegel, F. (1996), *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. de Berta Raposo, Madrid, Ediciones Akal.

Schlegel, F. (1983), Sobre la traducción alemana del *Don Quijote* de Tieck», en *Obras selectas. Volumen I: Escritos de juventud (1796 – 1801) y textos de transición (1803 – 1812)*, ed., intro., estudios y notas de Hans Juretschke, trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Torres Antoñanzas, F. (1998), *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Vals Plana, R. (2018), *Comentario integral a la Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas de G. W. F. Hegel (1830)*, Madrid, Abada Editores.

[pp. 116-124]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.07>

## **SOCRATES' METHOD OF 'NOT WRITING'** **EL MÉTODO DE SÓCRATES DE "NO ESCRIBIR"**

**Dushyant Kumar**

**Jawaharlal Nehru University, New Delhi**

### **ABSTRACT:**

In this paper, I intend to propound that Socrates' choice of abstaining himself from writing not only leads to the "Socratic Problem" but also renders him vulnerable to misappropriations; a vulnerability he attributes to writing while substantiating his downright dismissal of it. The paper has been divided into three sections. In section one; effort is to contemplate "The Socratic Problem" which has been baffling scholars across centuries. Whether, for example, in Plato's works, is it Plato's or the historical Socrates' views? Absence of Socrates' own work has put his historical existence in a blurry picture and his character under shadows of doubts. In section two, there is an attempt to outline the debate between Phonocentrism and Oral tradition. Socrates is seen projecting phonocentric viewpoints in Plato's Phaedrus, when he censures writing by invoking an Egyptian myth. In the last section, I have put forth a surmise that Plato's Socrates must be an apotheosized and misappropriated version of the historical Socrates. And I question, if it can be taken as an insinuation that we need to consider possibility of misappropriation every time we read history without historicity.

Keywords: The Socratic Problem. Phonocentrism. Misappropriations.

## RESUMEN:

En este artículo, pretendo proponer que la elección de Sócrates de abstenerse de escribir no sólo conduce al “problema socrático”, sino que también lo vuelve vulnerable a apropiaciones indebidas: una vulnerabilidad que se atribuye a la escritura al tiempo que fundamenta su total rechazo hacia ella. El documento se ha dividido en tres secciones. En la sección uno nuestro esfuerzo es contemplar “El problema socrático” que ha desconcertado a los estudiosos a lo largo de los siglos. ¿Se trata, por ejemplo, de las obras de Platón, de las opiniones de Platón o de las del Sócrates histórico? La ausencia de la obra del propio Sócrates ha puesto su existencia histórica en un panorama borroso y su carácter bajo dudas. En la segunda sección se intenta esbozar el debate entre fonocentrismo y tradición oral. Se ve a Sócrates proyectando puntos de vista fonocéntricos en el Fedro de Platón, cuando censura la escritura invocando un mito egipcio. En la última sección, he planteado la conjetura de que el Sócrates de Platón debe ser una versión apoteósica y malversada del Sócrates histórico. Y me pregunto si esto puede tomarse como una insinuación de que debemos considerar la posibilidad de apropiación indebida cada vez que leemos historia sin historicidad.

Palabras Clave: El problema socrático. Fonocentrismo. Apropiaciones indebidas.

## (I)

In Circa 440 BC, Chaerephon, one of Socrates' close friends asked the Oracle of Delphi if there was a living man wiser than Socrates in Athens. The answer was no. In response to this, Socrates, the wisest among men, went on an expedition to prove the prophecy wrong by inquiring about knowledge. In the end, he realised that the Oracle pronounced him to be the wisest as he was the only man to admit that he knew nothing. This man, as we know through Plato's Apology, was put to trial and given a death sentence for blasphemy and impertinence towards the institutional beliefs of Athens by the second democratic regime in 399 BC. Although Socrates died at an advanced age of 71, he never wrote anything. His ideas, views and philosophy, as we know today, have been reconstructed through what other philosophers have written about him. Professor Jenny Bryan has argued that whatever we think we know about Socrates is taken from what other people have said about him. These people include his students, his friends and his foes as Socrates exercised considerable influence in the intellectual aristocratic circles of Athens. However, the most distinguished works come from three Philosophers besides Aristotle, whose observations add much to the corpus. These philosophers are Aristophanes, Plato and Xenophon. Aristophanes wrote *Clouds*, a comedy, while Socrates was alive. He painted him as a mocked figure with an inclination towards natural philosophy and presented him as a Sophist who charged fees for education and used rhetorical trickery (Bryan, 2013). This Socrates was

out rightly refuted by Xenophon and Plato. Xenophon's Socrates was an ethical teacher and moral philosopher whose chief concern was to make men familiar with morality and make them good. His Socrates was barely concerned with metaphysical and logical realms of philosophy (Copelston, 1993). Plato's Socrates by far is the most controversial figure as he has been painted as a paradigmatic philosopher who lived and died by his philosophy. Someone who used dialectics or Elenchus for his inquiry and gave the doctrine of Forms or Ideas. There are multiple explanations for the diverse versions of Socrates we find in the corpus. The most amiable one being that each philosopher was giving his own interpretation of Socrates and their account therefore should not be taken by words but by their core philosophy. However, the dilemma of finding the real Socrates behind the innumerable versions drawn in the text has been a persistent issue (Dorion, 2011).

Plato had known Socrates from the earliest years of his childhood and studied under him for eight years. He was 28 years old when Socrates was put to death after a trial in which he was present. After his teacher's death, he wrote tirelessly to defend him against the hostility and antagonistic accounts. In these accounts he made Socrates the protagonist and made him express himself through dialogues with certain interlocutors. The attempt was to reach an agreeable definition of certain virtues, though it was never achieved. This method is called the Socratic method or the Elenchus. Plato has used this method extensively in his works which has given way to various controversies. It is argued that although Plato was exclusively documenting Socratic philosophy in his early works he uses him as his spokesman in his later works, this has been called the 'Socratic Problem'. Therefore, it is possible to separate genuinely Socratic elements in his works from those that are his own creation (Kahn, 1996 & Rowe, 2007). Although it's a matter of debate, the standard works of Plato that are considered Socratic are Charmides, Crito, Euthyphro, Hippias Minor, Ion and Laches, in addition to Apologia, which has been given a special status as it is a posthumous defence of Socrates trial, as they are characterised by Elenchus (Woolf, 2013). Philosophers have argued both in favour of and against Plato when it comes to the 'Socratic Problem' although the majority, who has an interest in 'Socratic Philosophy', seems to consider Plato's Socrates as historically accurate. However, there are contradictions in Plato's Socrates within his own corpus itself which must not be overlooked. For instance, when he explicitly highlights the issue of historicity in his works. It has been argued that when Plato does this he's trying to put his own words in Socrates mouth (Copplestone, 1993).

Any account of Socrates must necessarily begin with the admission that there is, and always will be, a "problem of Socrates" (Hackforth, 1933). Socrates being one of the most influential figures in western intellectual tradition is unknown to us as a historical individual behind his accounts. Because he wrote nothing, we come to know him through four major sources, i.e. Aristophanes' Clouds, Plato and Xenophon's extensive writings, and Aristotle. William J. Prior (2006) while explaining the "Socratic Problem" outlines the limitations of our knowledge that unfortunately, does not extend to what doctrines, if any, Socrates may have professed. Some-

thing contemporary philosophical scholars want to know the most. The Socratic Problem arises in part from the fact that none of our sources has impeccable credentials as a biographer. Though *Clouds* gives us some serious information about Socrates, it loses its legitimacy on the grounds that it is a comedy, which cannot be serious enough to be a biography. Xenophon has been criticized for making Socrates bland and uncontroversial, and having interests that can only have been Xenophon's own, such as military science and estate management. Not only has his length and closeness of association with Socrates been questioned but also his interest in Socrates' philosophy. Plato abundantly deals with Socrates' philosophy and answers his questions. This raises the question: where, in his work does Plato present Socrates' views, and where does he present his own? The hope to solve this question by the "Tripartite division" (early, middle, and late) of Plato's work has been criticized; both membership of respective groups and the order of the dialogues (Kahn, 2002). Even if we accept the tripartite grouping of the dialogues, however, and the general developmental picture that goes with them, it seems there is no decisive reason to believe that the dialogues of the early group represent the views of the historical Socrates rather than an early stage of Plato's own philosophical thought. Last among our sources is Aristotle. Objectivity of his historical account of Socrates has been questioned due to his tendency to see earlier thinkers as the forerunners of his own views. Some critics of Aristotle as a source for Socrates have questioned whether there is anything in his account that is not traceable to Plato's dialogues (Burnet, 1912).

R. Hackforth (1933), commenting on the sources, claims that their writings are not reports in any literal sense, but reconstructions or interpretations coloured, to a greater or lesser degree, by the writer's own interests and prejudices, and inevitably selective in their treatment of a complex personality. William J. Prior (2006) argues that "despite their differences of emphasis, our sources agree about several aspects of Socrates. Where they concur, we have the best historical evidence about Socrates that we are likely to have. If we reject this evidence, we shall have nothing on which to base our account of the historical Socrates." He further argues that similar information found in different sources has formed the basis of our historical understanding of Socrates, which can be taken as certain as anything about an historical figure but uncertainty and the blurry images are of his Character.

## (II)

In this section, I shall breeze through the debate between "Writing" and "Phonocentrism" in the western philosophical tradition. I might not be able to touch all corners of this debate spread almost throughout the known history. But I shall try to throw light on "Phonocentrism" evident not only in Socrates (by that I mean Plato) but also in civilization in the closest proximity of Plato's time- The Celts. On the other side, I will talk of Jacques Derrida's critique of Phonocentrism, where he not only proves Rousseau's claim of writing's relation to power and



control wrong, but also establishes, with help from Anne Ross, that writing posed threat to the supremacy of the intellectual class in the oral traditions.

Socrates is against writing. This is probably the main reason why he refrained from doing the same. His disbelief in the tradition of writing not only gave rise to the “Socratic Problem” but also rendered him vulnerable to the same problems he warns us against in the case of writing; misinterpretations and misappropriations. In Plato’s *Phaedrus* (1901), he recounts the myth of Thoth and Thamus in order to illustrate his philosophical misgivings about writing. He quotes Thamus disapproving Thoth’s invention of writing by saying that,

“[Writing]... will create forgetfulness in the learner’s souls, because they will not use their memories; they will trust to the external written characters and not remember of themselves. The specific which you have discovered is an aid not to memory, but to reminiscence, and you give your disciples not truth, but only the semblance of truth; they will be hearers of many things and will have learned nothing; they will appear to be omniscient and will generally know nothing...” (Plato, 370BCE/1901, p. 132.)

Further in the conversation, Socrates attributes writing to preserving a solemn silence like that of in paintings. He warns that written material is distributed equally among those who can understand the subject and those who cannot. Writing is open to unauthorized interpretation and appropriation and therefore cannot serve as a trustworthy medium of transfer of knowledge. In *Phaedrus*, Socrates sets the virtues of speech over/ against the potential vices of writing. Socrates argues that a good public speaker is not a plausible bluffer or sophist but the one who has knowledge: the one who knows his subject, knows his definitions and species of being, and knows the mind and ethos of his audience. Towards the end of the dialogue, having concluded against the sophists that there is ‘a genuine art of speaking’, he raises the question of ‘the propriety and impropriety of writing’, and very quickly decides that the ideal means for the communication of truth is ‘the living and animate speech of a man of knowledge, of which written speech might fairly be called a kind of shadow’ (Duddy,1996).

Tom Duddy (1996) suspects and tries to expose links between social hierarchy and orality. He claims existence of a tell-tale affinity between the ancient Celtic resistance to writing and the phonocentrism of Plato. It is particularly interesting about the early Celts, he points out, that their educated classes ‘knew’ writing but remained committed to oral cultural practices. It is arguable that the learned classes among the Celts - the druids, jilid (or poet-seers), and bards - were committed to orality not because they belonged to a simple, ‘uncivilized’, egalitarian community which was threatened by writing but because, on the contrary, their privileged and powerful positions within an aristocratic social structure were threatened by writing.

Derrida has argued that the concepts of voice and speech have been given a questionable priority in traditional western conceptions of language. Whenever philosophers, anthropologists, or linguists have discussed the nature of signification, meaning, and communication they have ten-

ded to define them in terms of vocal utterance or face-to-face conversation, treating the spoken word as the natural and most effective means of expression or communication, while regarding the written word as a distancing, alienating, corruptible contrivance. Speech is privileged in the phonocentric tradition because it is supposed to consist in the immediate communication or conveyance of meanings by a speaker and the immediate reception or 'grasping' of those meanings by a listener. In speech, one appears to make oneself directly present to another. ( Duddy, 1996)

Rousseau sees speech as natural, as the medium of co-operative, organic, communal life, whereas writing is seen as contributing to the collapse of community. Writing, therefore, is the medium of 'civilization,' facilitating the emergence of an artificial society in which institutions and structures mediate, complicate, and distort the relations between people. In the context of such a complicated and institutionalized society, writing comes into its own, becoming the element and medium of separation and hierarchy. It makes possible rationalization and social control, and becomes the instrument of rulers, lawmakers, priests, and anyone else in a position to exercise power (Duddy, 1996).

Derrida's response to the phonocentric current in Western thinking is to question the dichotomy which it purports to set up between the putative 'immediacy' of speech and the putative 'mediacy' of writing. In deconstructively questioning this tradition he does not propose simply to stand it on its head, asserting that writing is wholly innocent of the charges brought against it. Rather, he sets out to show that the most useful account that can be given of the characteristic features of language is at the same time an account of the characteristic features of writing. Indeed, writing can be understood in a generously extended, non-ethnocentric, pluri-dimensional sense which effectively comprises or 'comprehends' language; and therefore that the superiority of speech over writing, or of oral cultures over literate ones - or, for that matter, of literate cultures over oral ones - are theses that cannot be established ( Duddy, 1996)

In the Celtic society, druids, along with the Jilid and bards, had a professional commitment to orality, resulting in a principled resistance to writing. This resistance raises a question. The answers suggested by Anne Ross are interesting in the light of Derrida's characterization of phonocentrism. She suggests (i) that the Celts regarded their lore or 'knowledge' in a semi-sacred light; (ii) that they were therefore unwilling to make such secret and sacred lore available to uninitiated outsiders who might use it ignorantly and blasphemously; and (iii) that the cultivation of an oral memory - which was so central to the culture and so definitive of their own powerful positions within that culture - would be threatened by the transcription of the lore.

The motives attributed to the learned classes for their opposition to transcription are remarkably similar to those which Thamus gave to Thoth for refusing to approve the invention of writing. It brings us to an inference that the intellectual learned classes in Oral traditions which resisted writing had a motive to keep power of knowledge under their control. Transmission and preser-

vation of culture, identity, rituals and tradition which controls society lie in memorization of the intellectual knowledge. The Roman Catholic Church's control over Bible in Latin language and Brahmins' control over Brahmanical religion of the Indian subcontinent coded in Sanskrit language are examples from other parts of the world where learned intellectual classes preserved knowledge by preventing written transmission to all sections of society. And this is the tradition which faced challenges during Christian Reformation when mass printing of the Bible, especially in local languages, posed serious damages to the Church rule.

If not anything else, I am convinced of the view that reflection of phonocentrism and downright dismissal of writing by Socrates in *Phaedrus*(1901), under the umbrella of his superfluous spiritual treatise of soulful vs. soulless mediums (spoken vs. written) of knowledge transfer, is inutile and counterproductive; in the sense that his such views facilitated misappropriation of his character in absence of his original works. And not only this, dismissal of writing itself is non-progressive for society, especially future generations.

### (III)

From section (I) we extrapolate the ambiguity faced when Socrates' historicity is questioned. Uncertainty rises on probing if Plato's Socrates was the historical Socrates. The most striking incongruity between what Socrates says and what Plato does occurs when Socrates condemns writing in a work that Plato has written (Cohn, 2001). Charles S. Griswold (1986), describes it as follows: "a simple act of reflection reveals a puzzling dimension in the last section of the *Phaedrus*. Socrates' criticisms of writing are themselves written. . . . Must not Plato either reject the criticisms or weigh them differently than Socrates does? ... [Socrates'] criticism of writing is itself written and so itself recanted- by Plato." This leaves one bewildered trying to decode the mysterious tangles between Plato and his protagonist. Viewing this through a simpler lens, if Plato were speaking his views through Socrates, obviously by playing with his character, then why did he contradict himself?

Dorrit Cohn (2001) suggests a possibility to understand Socrates' polemic against writing here, and his corollary advocacy of oral discourse, as the representation of a historically significant moment: an aging man launching a defensive move against literacy- The new form of communication increasingly fashionable with the younger men of Socrates' time. The relationship of Plato to his protagonist would then correspond, in this respect, to the historically realistic image of a generational conflict, in which Plato takes his place as a pivotal figure in the transition from an oral to a literate culture.

Now let's forage for some arguments which might throw more light on the abstruse relationship of Plato and his protagonist, and inspect for apotheosization and misappropriation. When trying to unravel this mystery whether Plato's Socrates was an apotheosized version or not, we need to look at the claims that propose the same. One of such threads is comparison of Jesus and Socrates. Jesus made enemies by criticizing the hypocrisy and graft of his contemporary

preachers. Socrates made enemies because he went about puncturing the bubble of self-conceited knowledge with which men were inflated. Like Jesus he made men question certain handed-down traditions (Bostick, 1916). If we do not look at the very method of capital punishment, Jesus' and Socrates' deaths are identical in the sense that they occur in almost similar plot.

Socrates has been depicted as the wisest of all men in Athens. Within Plato's writings themselves Socrates is given status beyond the human. Socrates represents the ideals of bravery, justice, temperance: but supremely wisdom, (ambiguous phrase; supremely wise maybe; 'but'?) for it is through reasoned argument and self-critical awareness that he is able to achieve his state of mind. In Plato's developed philosophical vision, true archetypes of the virtues are to be found not in this world but in his World of Forms: nevertheless Socrates seems to come as close as is possible to an exemplification of those virtues in a single man (Gooch, 1985). It can be very well argued that the Socrates depicted by Plato is more than a human. I believe that Plato's Socrates is apotheosized version of the historical Socrates as he seems to be closest to an ideal man.

Paul W. Gooch (1985) suggests that Plato, in constructing and preserving his Socrates, found himself involved in a difficult problem. He wanted to give us a striking character, utterly dedicated to philosophy as religious duty - but also to philosophy as a negative enterprise, destructive of unthinking opinion. Socrates, as Plato started with him, claimed no positive knowledge. He also could claim no successes in his method: no one with whom he worked was able to produce knowledge. The result was anger and hostility, leading to Socrates' death. Plato, however, soon wanted to put his Socrates to more productive use in his dialogues. In the very act of writing down conversations, Plato opened up the possibility for an interpretation of Socratic argument as yielding more than negative content. And as his philosophic vision expanded, Plato developed a Socrates who allows many positive doctrines to emerge in the course of discussion. At the same time, Plato attempts to be true if not to the content then at least to the form of the early Socrates' profession of ignorance. Hence the difficult problem: Plato is forced to create a Socrates who becomes insincerely ironical. He keeps saying that he does not know, but Plato's very writing pushes us to suspect that his Socrates does know whatever it is that Plato is using him to teach us. Karl Popper (1945) also accuses Plato of betraying and misappropriating Socrates.

Apotheosized and misappropriated, it is not obscure that Socrates has been distorted. And all this is the result of Socrates' Method of 'Not Writing'. He had his own reasons to not write but as I have elaborated in section (II), the reasons to write, weigh more. No wonder historically celebrated personalities are misappropriated (for drawing legitimacy etc.), but in case of characters without historicity, especially when they are apotheosized, we need to be heedful while learning about them.

## **BIBLIOGRAPHY**

- Bryan, J. (2013). Socrates: Sources and Interpretations. In J. Warren, & F. Sheffield (Ed.), *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*. Routledge.
- Bostick, W. F. (1916). Jesus and Socrates. *The Biblical World*, 47(4), 248–252.
- Cohn, D. (2001). Does Socrates Speak for Plato? Reflections on an Open Question. *New Literary History*, 32(3), 485–500.
- Copleston, F. (1993.). *A History of Philosophy*, 1(?), 96-115. Image Books.
- Dorion, L. (2011). The Rise and Fall of Socratic Problem. In D. Morisson (Ed.), *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge University Press.
- Duddy, T. (1996). Derrida and the Druids: Writing, Lore, and Power in Early Celtic Society. *Religion & Literature*, 28(2/3).
- Gooch, P. W. (1985). Socrates: Devious or Divine? *Greece & Rome*, 32(1), 32-41.
- Griswold, C.S. (1986). Self-knowledge and the of the soul in Plato's Phaedrus, 217–218.
- Hackforth, R. (1933). Great Thinkers. (I) Socrates. *Philosophy*, 8(31), 259–272.
- Prior, W. J. (2006). The Socratic Problem. In H. Benson (Ed.), *A Blackwell Companion to Plato*. Blackwell Publishing.
- Woolf, R. (2013). Plato on Philosophical Method: Enquiry and Definition. In J. Warren, & F. Sheffield (Ed.), *The Routledge Companion to Ancient Philosophy*. Routledge.

[pp. 125-127]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.08>

**Ana Martínez-Collado, Rosa García y José Luis Panea (coord.), Archivo Ares. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España. Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, Col·lecció «Humanitats». Núm. 67, 2022.**

**Helena Hernández-Acuaviva**

**Universidad de Sevilla**

El nacimiento del *Archivo ARES. Estéticas, Identidades y Prácticas Audiovisuales en España* (aresvisuals.net) en el año 2016 es una loable iniciativa, pionera en España, que surge a raíz de la reflexión en torno a la importancia del almacenaje, la catalogación, la conservación y difusión de obras de arte realizadas utilizando como soporte el video digital y analógico, un medio muy presente en nuestra cotidianidad. Se trata de un repositorio universitario en línea y de acceso gratuito dedicado al videoarte –un medio vivo en continua evolución–, que contribuye al conocimiento sobre asuntos de especial relevancia en la actualidad artística: la estética de las tecnologías audiovisuales, la teoría crítica y los estudios visuales dentro del ámbito del videoarte expandido español. Cuestiones que se abordan poniendo especial acento en la identidad cultural. El archivo es un espacio en línea diseñado por el grupo de investigación *VISU@LS: Cultura Visual y Políticas de Identidad*, de la Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por la profesora, Catedrática de Estética y Teoría de las Artes, Ana Martínez-Collado, y está vinculado a dos proyectos de I+D+i: El proyecto MINECO «ARES: Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español desde la década de los 90. Identidad y nuevos medios» (2013-2017) y el proyecto MICIU «EShID: Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global» (2019-2022).

El objetivo de la investigación que se encuentra tras el Archivo ARES es proponer distintos recorridos conceptuales a través de las videocreaciones recogidas en él. Fechadas fundamentalmente desde los años noventa en adelante, a través del repositorio pueden consultarse un total de 227 obras que abarcan una amplia gama de temáticas y que pertenecen a un total de 107 destacados artistas (p. 509). En la plataforma, cada artista posee una entrada personal que incluye una selección de obras con su correspondiente descripción crítica –realizada por un equipo de especialistas, en su mayoría procedentes de la rama de Estética– y un resumen de la trayectoria creativa del artista en cuestión.

La publicación homónima, lanzada a propósito del archivo que acabamos de describir, es un volumen de 638 páginas editado por Ana Martínez-Collado, Rosa García y José Luis Panea. Esta publicación reúne aportaciones destacadas realizadas por expertos en la materia –muchos de ellos miembros del grupo de trabajo– durante el transcurso de los diez años de desarrollo de la investigación. Desde el equipo de investigación y el equipo de trabajo describen, en la introducción, que han querido “compendiar todos los debates que se han sucedido en referencia a las obras del proyecto” (p. 20). El libro apuesta por una reflexión profunda sobre los sucesos sociales acontecidos en las últimas décadas en torno al arte audiovisual, centrándose en la visibilización de cuatro categorías temáticas esenciales para descifrar nuestro panorama contemporáneo: identidad de género, sexualidad, etnicidad y nacionalidad. Un libro que supone el culmen de un proyecto profusamente informado, resultado del entendimiento del video como medio de creación y expresión artística contemporánea. No en vano, este volumen tiene un enfoque carente de algunos asuntos de plena vigencia en el arte hoy, como es la co-creación con Inteligencia Artificial, aunque resulta justificable por la novedad del tema.

Entrando en los pormenores de la publicación, cabe indicar que esta presenta una estructura dividida en cuatro apartados. El primer capítulo es el que Ana Martínez-Collado dedica a establecer el contexto y el fundamento teórico sobre el que se sostiene el proyecto. El apartado transcurre siguiendo una cuidadosa genealogía, destacando los momentos clave en la historia del videoarte en España. El segundo capítulo reúne las fichas bibliográficas de los artistas recogidos en el Archivo Ares. La tercera parte del libro se compone de cuatro capítulos: los escritos de Rosa García y Francisco Holgado, basados en dos de las temáticas pilares del proyecto, el género y la sexualidad, y los textos de José Luis Panea, profundizando en los conceptos de etnicidad y nacionalidad, con descripciones de las obras que conforman el archivo en línea. Por último, nos encontramos con un cuarto bloque que abarca desde el séptimo hasta el último capítulo, con tres textos clave para comprender el proyecto en su totalidad: el primero, escrito por Antonio Notario Ruiz, y el segundo, por Salomé Cuesta Valera, Bárbaro Miyares y Paula Fernández-Valdés, que tratan sobre las dos reuniones en formato de encuentro científico celebradas, respectivamente, en la Universidad de Salamanca y en la Universidad de Valencia. Encuentros que, por otra parte, resultaron esenciales para la divulgación del proyecto. El tercer texto, firmado por Ruth Sanjuán, recoge las transcripciones de varias obras junto a una serie de

entrevistas que tuvieron lugar durante el “Ciclo de Visionado y Diálogo con Artistas”.

En definitiva, la publicación que hemos descrito tiene como fuerte principal el fomento del entendimiento social del videoarte como una poderosa herramienta crítica para asimilar los imaginarios contemporáneos de nuestro mundo. El material del *Archivo ARES. Estéticas, Identidades y Prácticas Audiovisuales en España* se suma al de otras plataformas de archivo españolas –como HAMACA (hamacaonline.net) o PLAT(plat.tv)– y extranjeras – VDB (vdb.org), OVNI (proyectoidis.org) o EAI (eai.org)– para dar sustento al video, como una buena herramienta para aquel que quiera profundizar en el ámbito del videoarte, en este caso concreto, nacional.

Asimismo, cabe destacar que la abundante información que contiene la plataforma proporciona una importante base de datos de cara a la transferencia de conocimiento a la sociedad y un punto de partida esencial a partir del cual continuar engrosando y sumando nuevas aportaciones artísticas en torno al medio. No obstante, es una realidad que las tecnologías avanzan muy rápido y la obsolescencia en ellas está marcada por el tiempo y los cambios que van surgiendo en los dispositivos técnicos y digitales, por ello este proyecto se enfrenta a un nuevo reto: el de afrontar su adecuación a las demandas tecnológicas del futuro.



[pp. 128-130]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.09>

**CASTANEDO ALONSO, MARTA, Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano. Castellón, ARS. UNIERSITAT JAUME I, 2021, 242 pp.**

**Teresa Aguado Garzón**  
**Universidad de Valladolid**

Con *Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano*, la autora, Marta Castanedo Alonso, nos presenta un libro lleno de historias entrelazadas con el objetivo de contextualizar al protagonista real de la obra: Andy Warhol. La autora, nos sitúa en un período perfectamente definido. El lector sabe que la historia que se va a encontrar tras esas primeras páginas introductorias transcurre entre el 6 de agosto de 1945 y el 22 de abril de 1964 y cómo una serie de acontecimientos sociales, políticos y culturales llevan al protagonista a crear su famosa colección de obras, recogidas bajo el título “Muerte y desastre”.

Recurriendo a un análisis cronológico de los diferentes períodos artísticos que surgen tras la Segunda Guerra Mundial y sobre todo lo que supusieron para el mundo y en concreto para la sociedad americana, Hiroshima y Nagasaki, Marta Castanedo nos sumerge en una serie de acontecimientos que sirven de antesala para una comprensión más clara de su tema principal. Esa idea de contextualizar es enormemente interesante, pues como señala Domingo Hernández Sánchez en el prólogo, “solo percibiendo el pasado seremos capaces de entender en parte el futuro, nuestro presente”.

La composición de la obra consta de diez capítulos que sitúan al lector en la senda que la autora ha creada de manera fácil y entretenida para su lectura. Casi podríamos estar hablando de una novela en la que Castanedo nos va relatando, como ella misma indica, “la historia de un gran

sueño que acaba mal”. Pero como toda historia tiene un principio y un final, este principio viene marcado por un halo de muerte que inevitablemente salpica en todos los rincones de la sociedad americana, entre ellos el artístico. Ante tal realidad la pregunta que surge en el primer capítulo es, ¿cómo se puede representar el horror y la barbarie? La respuesta no es sencilla: si se representa sin la empatía suficiente se puede caer en una complicidad confusa, pero a su vez, si se muestra al espectador la cruda realidad quizá se pueda apelar a su conciencia. De las dos opciones parece que es la primera la que cala. En el segundo capítulo se desarrolla esa idea de no caer en la representación de la barbarie. Artistas de la Escuela de Nueva York como Barnett Newman rechazan utilizar el horror de manera tan clara ya que en ocasiones se mostraba cierta morbosidad en lugar de dar un mensaje claro al espectador. La tarea no era fácil, pues, ¿cómo mostrar el daño causado por una bomba atómica sin mostrar la muerte en primera persona? El horror había dado paso al terror, y los expresionistas abstractos necesitaban un método en el que poder llegar a todo el mundo sin la necesidad de ser tan explícitos. Influidos por las teorías de Carl Gustav Jung, el psicólogo de moda en aquel momento, van a desarrollar un arte que conecte a todos los seres humanos, una expresión universal que está innata en todos los individuos. De este modo la pasividad, en cierto modo, ante todos los problemas que acontecían, hizo que surgieran voces reivindicativas y una nueva generación de artistas entró en escena representando la realidad de la época sin mirar hacia otro lado. Pero antes de hablar de esta nueva generación, Castaneda en el capítulo tres recoge “el legado de Jackson Pollock”, el máximo representante del expresionismo abstracto y cuya muerte significó el fin de un estilo artístico y el nacimiento de una serie de movimientos que vuelven a acercarse de nuevo al arte que se estaba haciendo en Europa. En el cuarto capítulo se aborda un nuevo movimiento artístico, el *happening*, donde nos encontramos con una nueva manera de hacer arte y cómo lo cotidiano empieza a tener una presencia relevante en estas nuevas formas artísticas. Los artistas del *happening* tuvieron un importante papel en la transición artística que se vivió en Nueva York durante esos años, el paso del expresionismo abstracto al arte pop, cuyo mayor exponente es nuestro protagonista, Andy Warhol. En el siguiente capítulo, el actor principal será la técnica del ensamblaje, el *assemblage*, que muchos artistas del momento adoptaron como modo de trabajo artístico. La situación de marginalidad en la que se encuentran muchos de ellos tras la Segunda Guerra Mundial, hace que necesiten un método barato de crear arte. De los representantes de esta técnica, nos encontramos con Simon Rodia y sus *Watts Towers*, con la que Rodia está lanzando el mensaje de que el arte puede surgir con las cosas y objetos más inusuales. En el capítulo seis nos adentramos ya en el arte pop y los aspectos que son característicos en él. Con este capítulo, la autora sitúa al lector en la idea de sociedad de masas en las que la publicidad y el consumismo feroz hacen que surja y se desarrolle con fuerza el *pop art*. Será en Nueva York donde lo encontremos principalmente abanderado por Andy Warhol y presente en su obra “Muerte y desastre”, de la que la autora ya en el capítulo siete se detendrá hasta cerrar prácticamente el libro reseñado. En los años sesenta la muerte se había convertido en un hecho

cotidiano para la sociedad americana. Warhol descubre que los medios de comunicación hacen de la muerte algo rutinario y esa idea es la que plasma en la obra citada. Castanedo en este capítulo nos sitúa en el momento en el que nace “Muerte y desastre” y las razones que motivan al artista a iniciarla. En el siguiente capítulo hay una explicación muy bien desarrollada de cada una de las representaciones que componen la obra total. Los acontecimientos, accidentes y muertes que los medios de comunicación mostraban al mundo y que Warhol rescata de recortes de prensa para su composición. Muertes anónimas, de famosos como Marilyn Monroe, muertes grotescas, etc. En el capítulo nueve, titulado “La era de la ansiedad: Volumen II”, Warhol tras la muerte de Monroe aborda el tema del suicidio recogiendo noticias e imágenes previas a este o tras haber saltado de un rascacielos. Así es esta nueva cultura: enfermedades como la depresión, la ansiedad, surgen en esa sociedad que busca la felicidad a toda costa. No deja de ser irónico y paradójico, el sueño americano conduzca a las personas a una muerte que, si es lo suficientemente interesante, puede hacerse famosa y lo que es más emocionante aún, eterna en una obra de Warhol. El décimo y último capítulo que Castanedo redacta a modo de conclusión, es el cierre de un libro muy interesante y ameno que nos sitúa en el principio de un modelo social que parece en algunos aspectos no haber cambiado mucho, incluso con enormes similitudes con nuestro presente, en el que los medios de comunicación han pasado a tener mayor protagonismo ayudados por las nuevas tecnologías que hacen que todo el planeta pueda estar viendo un acontecimiento en directo y al mismo tiempo. Las muertes siguen siendo anónimas y forman parte de las estadísticas. Lo interesante de Warhol y su obra, como resalta la autora, es que hace al espectador cómplice y responsable de lo que tiene ante sus ojos: no debe mirar hacia otro lado, porque “los *voyeurs* no son los demás: el *voyeur* eres tú”. Tú eres parte del problema y también de la solución.

[pp. 131-139]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2023.i23.10>

## CIENTO DIEZ AÑOS DE TRES ESCENAS SEVILLANAS

## ONE HUNDRED AND TEN YEARS OF THREE SEVILLIAN SCENES

Daniel Moreno Moreno

*Limbo. Boletín internacional de estudios sobre Santayana*

Sí, ya han pasado ciento diez años desde que un turista excepcional —y políglota— presenciara tres curiosas escenas mientras gozaba de la Semana Santa de Sevilla en 1913. En concreto el autor sitúa las tres escenas en el Jueves Santo. El turista excepcional, es de suponer, pasaba desapercibido, pero ya era un intelectual famoso en Estados Unidos y en Europa, conocido como *George Santayana*, aunque en su pasaporte figuraba el nombre de *Jorge Ruiz de Santayana y Borrás*. En efecto, Jorge/George Santayana había nacido en Madrid en 1863, pasado sus primeros siete años en Ávila y trasladado por razones familiares a Boston. Allí se forma en el *Harvard College* y se incorpora como profesor a su Departamento de Filosofía, siendo alumno primero y luego compañero de William James. De modo que su vida, y su obra, presenta un aspecto híbrido muy característico, y muy actual. Porque nunca perdió el contacto con España: visitaba a su familia política en Ávila, a su amiga Mercedes de la Escalera en Madrid, y muchas primaveras las pasaba en Sevilla, en el Hotel La Peninsular, como atestigua la pequeña joya que ahora traducimos al español por vez primera.

A la altura de 1913, Santayana se encontraba en la mitad de su larga y prolífica vida, acababa de renunciar a su puesto de profesor en Harvard y se dedicaba a viajar por Europa, España y Sevilla incluidas. Ya había publicado varios libros de sonetos y poemas, un manual de estética,

que ha aguantado perfectamente el paso del tiempo, *El sentido de la belleza* (1890), una tragedia teológica, *Lucifer* (1899), todo un sistema de filosofía en cinco libros titulado *La vida de la razón* (1905-6) —donde habla del surgimiento de la razón desde un punto de vista naturalista y de su papel en la sociedad, en la religión, en el arte y en la ciencia— y unas intemporales *Interpretaciones de poesía y religión* (1900). Además había sido invitado a dar una serie de conferencias en Francia, organizadas desde la Sorbona parisina.

Las huellas dejadas en su obra de su paso por Sevilla motivaron el artículo de Manuel Ruiz Zamora publicado por el *Diario de Sevilla* el 13 de marzo de 2021, que puede leerse aquí: [https://www.diariodesevilla.es/opinion/tribuna/Santayana-in-Seville\\_0\\_1555344652.html](https://www.diariodesevilla.es/opinion/tribuna/Santayana-in-Seville_0_1555344652.html). Publicación que, obviamente, ha motivado la recuperación del texto que ahora se da a conocer en castellano.

Largo sería resumir la vida y la obra de Santayana hasta su muerte en Roma en 1952. Así que me permito remitir a cualquiera de los libros que discreta y constantemente van apareciendo en las librerías. En este blog se dan cuenta puntualmente de cuantas novedades hay en torno a Santayana en todo el mundo: <http://internationalconferenceonsantayana.blogspot.com/>. En España contamos además con la revista anual *Limbo. Boletín internacional de estudios sobre Santayana*, suplemento exento de la revista *Teorema*, que está alojado para su libre consulta en Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=11264>. Y es de reseñar que la revista norteamericana de la *Santayana Society* lleva como nombre, a modo de homenaje de la relación de Santayana con España, precisamente el título del ensayo aquí recogido, de ahí que se llame: *Overheard in Seville. Bulletin of the Santayana Society*.

El ensayo fue publicado como “Overheard in Seville. During the Processions on Maundy Thursday, 1913” en la revista norteamericana *The Dial*, convertida en esas fechas en una publicación de crítica literaria y de política. Se publicó en abril de 1927 y, es de suponer, animaría a más de un norteamericano a hacer parada en Sevilla durante su famosa Semana Santa. El artículo, a pesar de lo reducido de las tres escenas que recoge, debió de llamar la atención de los editores alemanes Justus Buchler y Benjamin Schwartz porque lo incluyeron en la importante antología publicada en Nueva York, titulada *Obiter Scripta. Lectures, Essays and Reviews by George Santayana* (1936) Ahí quedó situada en primer plano, junto a artículos tan importantes como “¿Qué es estética?”, “Algunos significados de la palabra ‘es’” o “Religión última”. Casi todos los artículos de esa antología están ya traducidos al castellano, pero faltaba “Overheard in Seville”, así que qué mejor ocasión que cuando se cumplen ciento diez años —no de su publicación, sino de los hechos recogidos en el artículo— para darlo a conocer.

Entre las constantes novedades editoriales antes aludidas, se encuentra *El nacimiento de la razón y otros ensayos*, libro publicado por la editorial ovetense Krk en 2022. En la cubierta luce una estupenda foto de época de la Giralda, tomada en los años veinte del siglo pasado, puesto que en el ensayo titulado “Torres” aparece este revelador párrafo:



En la propia Florencia el campanil de Giotto es una obra de arte de trazo y una maravilla de decoración; no obstante, parece como una caja forrada o una joya agrandada e incluso en su estructura se parece demasiado al modelo de un arquitecto, trazado por el mero gusto de proyectar. Es afortunado que los arquitectos no sean magos y se vean obligados a luchar con la materia y con quienes les dan trabajo; si pudieran realizar todo cuanto sueñan, sus obras serían monstruosas o triviales. El preciosismo de la obra maestra de Giotto es demasiado

penetrante; esa austeridad inicial, tan necesaria a la suprema belleza, queda demasiado oscurecida: si se hubiera quedado más llanamente tras esas gracias, para endurecerlas y distribuir las, quizá hubiera podido trocar esa belleza en grandiosidad. A mi modo de ver (aunque confieso que puede ser un accidente de mi temperamento), la belleza implica reserva: no sólo la reserva del buen gusto (que, naturalmente, el campanil tiene), no sólo la reserva del desdén (que quizá posee también), ese desdén que es conspicuo en toda la belleza griega, sino también la reserva de la tristeza, de la negativa, de la muerte prevista y aceptada y solamente oculta por un momento en la vaina de la vida. Sé que también la muerte no es más que una vaina de la que fluye la vida con destellos siempre renovados, pero el secreto de esa alternancia es que ni la vida ni la muerte son seguras y que ambas deben ser aceptadas con gran reserva pues ambas son engañosas.

Por esa razón prefiero una torre que tenga más sustancia, que sea más producto del accidente y de las fuerzas profundas: la Giralda de Sevilla. Es, esencialmente, una torre de defensa, parte del gran recinto que en un tiempo guardó la mezquita, el alcázar y la ciudad; es enorme, sencilla, sin ventanas hasta una altura considerable. Pero allí donde comienzan, las paredes mismas tienen un toque decorativo: la superficie está calada y dividida en grandes cuarterones y las propias ventanas se adornan con pequeños pilares, molduras y lóbulos. En cuanto a la parte original, el fundamento sarraceno, es un gran bastión cuadrado que apenas difiere de cualquier otro salvo que en su interior corre un plano inclinado por el que la caballería mora podía subir e inspeccionar sus dominios sin desmontar (pp. 96-98).

Toda una declaración de principios filosóficos y estéticos. Y un modo, creo, por parte de Santayana, de devolver a Sevilla lo mucho que Sevilla debió de darle a él.

Y nada más sobre las escenas aquí recogidas porque, en tanto que constituyen una ejemplificación de *obra de arte*, es mejor que la lectora o el lector se descubra a sí mismo detectando cómo las interpreta y qué le apela desde ellas. Esa es la función del arte: descubrirnos y ampliarnos a nosotros mismos, un camino no exento de sorpresas. Más cuando su autor es poeta, filósofo, agudo espectador, irónico, incluso mordaz, y de una sensibilidad exquisita.

# ESCUCHADO EN SEVILLA. DURANTE LAS PROCESIONES DEL JUEVES SANTO, 1913

George Santayana

## I

*Una calle, donde se ha detenido una procesión que lleva la imagen de Nuestra Señora de los Siete Dolores.*

UN VENDEDOR: ¡Gallos de pelea! Estupendo regalo para los niños. ¡Dos gallos de hojalata por una perra chica (*penny*)!

SEGUNDO VENDEDOR (*desenrollando una lámina de papel con dibujos de muchos colores*):  
La vida y la pasión de Nuestro Señor, ¡llévensela gratis por una perra chica! ¡Llévesela a casa y alegre a los niños!

TERCER VENDEDOR: ¡Lo último de Barcelona! ¡Un método seguro para vencer la resistencia de cualquier mujer en media hora! ¡Todos los detalles! ¡Una perra chica!

CUARTO VENDEDOR: ¡Anillos de goma para los paraguas! ¡Evite que se le rompan las buenas varillas! ¡Que no se vean la varillas rotas! ¡Solo una perra chica!

UN MECÁNICO JOVEN (*tirando su cigarro y quitándose la capa*): Voy a cantar.

Con su corona y sus rayos de oro  
viene la Reina de los Cielos llorando.  
Siete son las espadas en su corazón  
y siete son los pecados míos.

Todas mis penas en un hato  
las pondré y las echaré ante ella;  
también los ángeles y los santos la adoran  
porque, ¿qué pesar es como su pesar?

UNA MADRE CARIÑOSA (*metiéndose en la procesión de hombres y jóvenes, vestidos de negro y con capuchas muy puntiagudas de las que cuelga una tela negra con agujeros para los ojos*): ¿No es esta la Cofradía de los Penitentes de nuestra parroquia? Mi hijo Periquito debe de estar por aquí en algún sitio. ¡Ahí está, cariño mío, querubín! (*Abraza a su joven pequeño y besa su capucha*). ¡Un besito, angelito mío, lo más bonito! Pero llevas el escapulario torcido del todo. Siempre fuiste un tormento para tu pobre madre. (*Tira del escapulario y lo pone derecho*). ¡Así! Ahora estás perfecto. ¡Mi cariñito! Bésame otra vez. Pero, ¿qué porquería negra llevas en la boca? ¡Una colilla



cogida del suelo! ¡Mocoso llorón, sucio canalla! El cielo sabrá quién sería tu padre, pero tuvo que ser un cerdo. Mi familia al menos siempre fue decente. ¡Y delante de la Santa Virgen! (*Se persigna y le tira de las orejas*). ¡Vas a acabar conmigo, demonio descarado! ¡Como si no hubiera tenido bastante con traerte al mundo!—Benditas almas del purgatorio, ¿qué has hecho con tu ropa? Echada a perder, ¡y tiene que ser mi mejor vestido! (*Le pega más fuerte*).

PERIQUITO (*entre lloros, quejas, suspiros y enfados*): No fue culpa mía—lo has hecho tú—, ni una gota le habría caído si me hubiera dejado solo—las mujeres no entienden estas cosas—las procesiones paran—para refrescarnos—pero tú tuviste que venir—besando y abrazando—justo cuando yo estaba tan tranquilo—regando las rosas.

## II

UN JOVEN (*asomado a la reja de la ventana*): Tú estás mirando a Antonio.

UNA JOVEN (*sentada dentro*): ¡Qué tontería!

ÉL: Te veo mirándolo.

ELLA: ¿Es que no puedo echar un ojo a la calle? ¿No puedo ver la procesión?

ÉL: Tú no me aprecias como te aprecio yo a ti.

ELLA: Si me apreciaras, deberías confiar en mí. Sospechas de todo.

ÉL: Porque te quiero.

ELLA: Si yo no te apreciase, ¿te habría esperado todos estos años? ¿No podría haberme casado con Antonio hace tiempo o con cualquier otro? ¿No ha querido siempre mi madre que te dejase? Lo único es que soy tan tonta que te quiero, cuando tú no lo mereces. Pero no puedo evitarlo, si pudiese sería una mujer más feliz.

ÉL: Tu madre lleva razón. Tendrías que dejarme. Si te casaras conmigo y yo te encontrase con él, os mataría a los dos.

ELLA: ¡Siempre con la misma locura! A veces me das miedo. ¿Qué tendrá este loco salvaje para que yo sacrifique mi vida por él? Confieso que es un misterio para mí, pero todos los demás me parecen figuras planas, pintadas en la pared, y su conversación solo cháchara y aburrimiento. Solo tú estás vivo. Solo tú dices cosas que llegan a mi corazón.

## III

*La tribuna de la Plaza.*

UN CABALLERO SEVILLANO (*acompañando a extranjeros distinguidos y hablando un*

*francés andaluz*): Aún tarda, aún tarda. En España no tenemos prisa. La vida se nos pasa esperando. Toda la mañana esperamos en la oficina a ver si llega algo. En casa, esperamos la hora de ir a pasear al Parque. En el Parque, esperamos la hora de ir a casa a comer. Después, esperamos en el Casino hasta la hora de irnos a casa a dormir.—La procesión llegará tarde. Están esperando en las calles estrechas hasta el anochecer. Quieren pasar por la Plaza cuando los cirios y los bordados luzcan mejor. Las imágenes son bellas, pero antiguas. Las vestiduras están algo descoloridas y manchadas, las flores de cera un poco sucias, las libreas indistinguibles. El oropel y el oro de verdad brillan juntos mejor con el crepúsculo. Más tarde, un poco más tarde, irán dejándose ver.

UN ROBUSTO TURISTA (*hablando un francés alemán*): ¿Por qué entonces nos trae usted aquí con tantísimo adelanto para sentarnos durante una hora entera en una ociosidad sin sentido? Podríamos haber pasado este rato en el café tomando dulces de crema con café o, mejor, chocolate y nata montada—porque su café *no* es café.

UNA SEÑORITA ALTA Y DELGADA (*hablando un francés inglés*): ¡Como si aquí el té fuese té!

EL SEVILLANO: Disculpen. Para nosotros, el té es una medicina. En cuanto al café, únicamente en casa tiene su sabor genuino. La achicoria, evidentemente, no es la misma todos los países.

LA SEÑORITA (*sin haber entendido*): No es que eso nos preocupe en realidad, Nosotros, viajeros natos, *amamos* la aventura y las privaciones. ¡Pero estamos tan preocupados por *ustedes*! ¡Tendrían un país tan estupendo con solo que fuesen dignos de él! ¡Y qué crueles son ustedes! Yo he visto aquí a un malvado jovenzuelo tirándole piedras a los pájaros. Por supuesto que no les daba, pero no es de extrañar que ustedes tengan tan pocos pájaros en un país sin árboles. Si vuestra policía es tan eficiente, ¿por qué no está aquí para detenerlo?

EL SEVILLANO: Sí, nuestra pobre gente es a menudo cruel con los animales. Nosotros somos muy inhumanos. Nos reservamos nuestra piedad para la humanidad.

EL TURISTA (*subiéndose ostentosamente en una silla y ajustándose los prismáticos*): Por fin parece que algo se mueve. (*Aparte, en alemán, a su mujer, a la que le ha quitado completamente la vista*). ¡Tranquila! Yo te explicaré todo lo que tenga que verse.

EL SEVILLANO: Probablemente venga primero la Virgen de Triana.

EL TURISTA: No, te equivocas. Muy difícil, ¿verdad?, es que en Sevilla lo primero que venga sea una virgen. (*Se ríe estrepitosamente*). Es un grupo de figuras muy realista, sin ningún gusto.

EL SEVILLANO: Sí, es uno de los *pasos*: Cristo azotado en la Columna.

EL TURISTA: Algo que tampoco es no histórico en absoluto. El Cristo es miguelangelesco, un estudio anatómico, meramente académico. Los soldados romanos llevan cascos del siglo dieciséis. Eso no es arte. De ahí no llega ninguna satisfacción puramente estética, ningún sentimiento religioso superior. Ahí solo hay trucos de manual al servicio de la superstición. Así lo he dicho ya en un artículo mío previo sobre España incluso antes de haber venido al país, y ahora la investigación científica confirma del todo mi opinión.

EL SEVILLANO: ¿Cómo iba a ser de otro modo? Nosotros hemos heredado las tallas; las tomamos tal como las encontramos. Ahí viene Nuestra Señora de Triana. Belmonte le ha prestado sus diamantes para la ocasión. El otro torero favorito nuestro, Joselito, le ha prestado los suyos a Nuestra Señora del Buen Fin.

LA SEÑORITA: ¡Chocante! ¡Qué espanto, aceptar esas cosas de gente así! ¡Es todo tan burdo, tan material! Ustedes mezclan la religión con todo. ¿Quién es el que canta entre la multitud?

EL SEVILLANO: ¿Quién sabe? Alguien.

LA SEÑORITA: Que pena que se malgaste tamaña voz. Podría casi valer para el *Covent Garden*.

EL TURISTA: En absoluto. No muestra ningún sentimiento musical, como nuestros corales alemanes populares llenos de alma. Ese inculto cantante callejero es característico de todas las culturas primitivas. Apela meramente a lo sensacionalista, como los fuegos artificiales y los anuncios, y solo puede interesar a la gente sin educación. (*Bajan todos a la Plaza para oír*).

UNA VOZ (*cantando*):

Tierra y cielo viven separados  
arriba la felicidad y aquí la angustia,  
hasta que un día derrame Dios una lágrima  
y su corazón se haga mi corazón.

Entonces un espíritu en mi pecho  
abrasará y calcinará la escoria:  
Yo en su cruz muriendo estoy,  
y muriendo soy bienaventurado.

LA SEÑORITA: ¿Qué dicen sus palabras?

EL SEVILLANO: Nada, alguna idea piadosa. La llamamos *saeta*.

EL TURISTA: Sí, y *saeta* significa flecha. Pero la canta muy mal. Mi guía de viaje, que es completamente fiable, describe la *saeta* de modo muy diferente.

EL SEVILLANO: Es una tradición vaga. Improvisan más o menos.

EL TURISTA (*con severidad*). Ustedes han corrompido completamente la melodía árabe original.

EL SEVILLANO: ¿Paseamos? El asunto carece de importancia.